



HAL
open science

Tim O'Brien : l'écriture de la hantise

Barbara Kowalczuk

► **To cite this version:**

Barbara Kowalczuk. Tim O'Brien : l'écriture de la hantise. Littératures. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2016. Français. NNT : 2016BOR30044 . tel-01488146

HAL Id: tel-01488146

<https://theses.hal.science/tel-01488146>

Submitted on 13 Mar 2017

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

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

EA 4196 – Cultures et littératures des mondes anglophones (CLIMAS)

THÈSE DE DOCTORAT EN ÉTUDES ANGLOPHONES

Tim O'Brien. L'écriture de la hantise

Présentée et soutenue publiquement le 25 novembre 2016 par

Barbara KOWALCZUK

Sous la direction de Mme le Professeur Pascale ANTOLIN

Membres du jury

Marc AMFREVILLE, Professeur, Université Paris-Sorbonne (Paris IV)

Pascale ANTOLIN, Professeur, Université Bordeaux Montaigne

Sylvie BAUER, Professeur, Université Rennes 2

Anne-Laure TISSUT, Professeur, Université de Rouen

Tim O'Brien. L'écriture de la hantise

Résumé

Cette *hantologie* de l'œuvre o'brienesque dépasse le postulat selon lequel Tim O'Brien est un écrivain de la guerre du Vietnam. S'il est indéniable que l'expérience personnelle du combat a influé sur la fiction et la non-fiction de l'auteur, les récits sont avant tout marqués par la hantise, au sens géographique, spatial et psychique du terme. La psychologie des lieux investis ou remémorés par l'auteur, les narrateurs et les protagonistes, est associée à des événements marquants dont on retrouve la trace dans le corps, la mémoire individuelle et collective, ainsi qu'au niveau formel. De fait, les êtres sont habités par la hantise timérique, le poids de la perte ou les séquelles de la traumatisation. O'Brien souligne l'appréhension, l'obsession, la mélancolie et les revenances traumatiques dans des thanatographies pénétrées de spectres et de fantômes, tout autant de manifestations de restances qui ne cessent de faire retour. La fréquentation des mêmes lieux, leur pouvoir hantologique, ainsi que la symbolisation du hantement psychique constituent une habitation thématique dont l'ascendance est perceptible d'un point de vue structurel et stylistique. Par conséquent, le texte o'brienesque se fait à son tour hantise : un lieu scriptural où l'auteur se spectralise, (re)visite d'autres écrivains et sa propre discursivité. L'ambiguïté née de l'autofictionnalisation et de l'énigmatisation, la configuration métafictionnelle ou métanarrative, enfin la tension narrative, ont pour effet de générer des textes intrigants et autoréflexifs. Au terme de l'analyse, il apparaît qu'O'Brien compose une spectropoétique ancrée dans un *hantissage* empreint d'une sensibilité baroque et d'une quintessence thanatologique qui assurent à l'auteur l'immortalité symbolique.

Mots-clés : Tim O'Brien, hantise, lieu, appréhension, perte, mélancolie, traumatisme psychique, transtextualité, tension narrative, baroque.

Abstract

Tim O'Brien: Writing on What Haunts

While critics tend to consider Tim O'Brien as a writer of the Vietnam War, this *hauntology* of the author's works goes beyond such postulate. Though it is indisputable that the personal experience of combat has influenced O'Brien's fictional and non-fictional writing, the latter primarily deals with haunting, in the geographical, spatial and psychological sense of the term. The places visited or remembered by the author, the narrators and the protagonists, are associated with unforgettable events, lingering memories and reviviscences that can be traced in the body, in individual and collective memory, as well as in the form of the texts. Thus, individuals are haunted by disquietude, loss or the side effects of traumatization. O'Brien stresses apprehension, obsession, melancholy and traumatic revivification in thanatographies penetrated by specters and ghosts that keep returning. The hauntological power of geographical, spatial and psychological haunts establishes a recurring theme that impacts structure and style. Therefore, the o'brienesque text becomes a haunted and a haunting space, marked by the spectrality of the author. O'Brien (re)visits other writers and his previous writings. Ambiguous and enigmatic utterances, metafictional or metanarrative configurations and narrative tension generate intriguing and self-reflexive texts. In the end, it appears that O'Brien's spectropoetics reads like a *hantissage* imbued with baroque traits and thanatological quintessence that provide the author with symbolic immortality.

Keywords: Tim O'Brien, haunting, place, apprehension, loss, melancholy, trauma, transtextuality, narrative tension, baroque.

À mes parents

Remerciements

Que retenir de ces années passées auprès de Tim O'Brien, si ce n'est le soutien de ceux qui m'ont accompagnée, de près ou de loin ?

En premier lieu, je souhaite remercier ma directrice de thèse, Pascale Antolin, pour sa bienveillance et sa disponibilité tout au long de la rédaction. Toujours patiente et à l'écoute, elle m'a permis, par ses encouragements, sa douceur, son exigence et ses relectures méticuleuses, de trouver ma « voix » et de clarifier ma pensée. Écrire sous sa direction a été une expérience humaine exceptionnelle. Qu'elle soit ici assurée de ma reconnaissance et de mon amitié.

Je souhaite exprimer ma gratitude au Professeur Marc Amfreville, qui me fait l'honneur d'être membre du jury. Il m'a accueillie chaleureusement à ARTE (Atelier de Recherche sur le Trauma et ses Ecritures), séminaire qu'il dirige à l'Université de Paris-Sorbonne (Paris IV). Son enthousiasme communicatif, sa curiosité d'esprit et son savoir font d'ARTE un lieu de réflexion, d'enrichissement personnel et de rencontres stimulantes, qui m'est cher. Sa présence à ma soutenance et son avis représentent le point d'orgue de l'élaboration et de l'écriture de cette thèse.

Le Professeur Sylvie Bauer et le Professeur Anne-Laure Tissut ont aussi accepté de participer au jury et je les remercie vivement du temps qu'elles ont consacré à me lire. Les remarques et les conseils de ces deux passionnées de littérature américaine m'aideront à corriger les imperfections de ce travail.

J'ai partagé mes hantises diverses avec tant de personnes. Je remercie Jean-Michel Ganteau, Ada Savin et Michèle Thery pour leur générosité, leurs paroles motivantes et leurs sourires réconfortants. Pat Crouan-Véron, Isabelle Pascual et Mira Rogulski ont été présentes à tout instant. Les moments passés avec elles font partie des belles « restances » de ces années. Isabelle a relu les pages avec minutie ; ses commentaires et ses corrections m'ont permis d'éclaircir mon propos. Un grand merci à ma sœur Virginie et à Guappo Aimable, qui m'ont accueillie à Paris lorsque je me rendais aux séances d'ARTE et aux colloques. Ils m'ont toujours reçue avec beaucoup de prévenance. Merci à Annie Chanet pour les bandes dessinées sur la thèse qu'elle m'a offertes et qui m'ont fait rire car elles reflètent ce que j'ai vécu en tant que doctorante.

Mes remerciements vont aussi à Martine Chaussade, qui m'a aidée à résoudre les problèmes de mise en forme d'un fichier capricieux. Je remercie le département GEA de l'IUT de Bordeaux, qui a financé l'impression de cette thèse.

Enfin, merci à Dante pour sa bonne humeur. L'énergie sans faille de Vasco a été une source constante d'inspiration durant les jours et les longues nuits d'écriture. Grazie mille.

Au terme de ce travail, mes pensées se tournent vers mes parents, Nicolle et Jean-Charles. Ma mère, toujours affectueuse et soucieuse de mon bien-être, n'a jamais cessé de m'encourager. Mon père, du premier au dernier jour, a relu avec courage et sagacité toutes les versions. Tous deux m'ont apporté un appui à toute épreuve. Savent-ils qu'en m'offrant la série des *Jojo Lapin* d'Enyd Blyton, mes premiers livres, ils m'ont donné envie de hanter le Pays de la littérature ? Ces êtres magnifiques et aimants m'ont transmis leur goût de la lecture et des mots, aussi, et en toute modestie, je leur offre ces pages en les remerciant du fond du cœur pour tout ce qu'ils m'ont donné.

Liste des abréviations

Age → *The Nuclear Age*

Cacciato → *Going After Cacciato*

Combat → *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*

« *Darkness* » → « *Darkness on the Edge of Town* »

July → *July, July*

Lake → *In the Lake of the Woods*

Lights → *Northern Lights*

Things → *The Things They Carried*

Tomcat → *Tomcat in Love*

« *Vietnam* » → « *The Vietnam in Me* »

Table des matières

Remerciements	9
Liste des abréviations	11
Introduction	17
Première partie La hantise, le lieu	29
Chapitre 1 D'un lieu à l'autre : les hantises de l'œuvre	35
1. Les lieux « communs »	35
1. 1 Le théâtre des hostilités et ses alentours	36
1. 2 Des bouts d'Amérique	40
1. 3 La terre des origines et ses « creux habités »	42
2. Les chronotopes majeurs	47
2. 1 Les années de jeunesse	48
2. 1. 1 Worthington, 1956-1968 : <i>If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home</i>	48
2. 1. 2 Fort Derry, 1958-1968 : <i>The Nuclear Age</i>	50
2. 2 Le chronotope de la guerre	53
2. 2. 1 Le nom du mort, marqueur chronotopique : <i>Going After Cacciato</i>	55
2. 2. 2 Métonymies chronotopiques : <i>The Things They Carried</i>	58
2. 2. 3 Le temps de la guerre « et cetera » : <i>Tomcat in Love</i>	60
2. 2. 4 Song Tra Ky, juillet 1969 : <i>July, July</i>	63
2. 3 L'âge d'homme.....	65
3. Les localisations paradoxales	69
3. 1 Les paratopies spatiales	70
3. 1. 1 Le camp d'entraînement et le centre de combat	70
3. 1. 1. 1 Fort Lewis : <i>If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home</i> .	70
3. 1. 1. 2 Chu Lai, Vietnam : <i>Going After Cacciato</i>	74
3. 1. 1. 3 Sagua la Grande, Cuba : <i>The Nuclear Age</i>	76
3. 1. 2 La maison, l'inhabitable.....	79
3. 2 Les paratopies géographiques	83
3. 2. 1 La jungle et les montagnes vietnamiennes.....	84

3. 2. 2 Le refuge-piège	87
3. 2. 2. 1 La forêt de l'Arrowhead : <i>Northern Lights</i>	87
3. 2. 2. 2 Le lac des Bois : <i>In the Lake of the Woods</i>	90
Chapitre 2 Pouvoir du lieu, pouvoir de hantise	93
1. Le nom du lieu : un signe hanté.....	94
1. 1 <i>Vietnam, Vietnam, Vietnam</i> : le mot-frisson	96
1. 2 My Lai/Thuan Yen, l'Inappropriable : <i>In the Lake of the Woods</i>	100
1. 3 Lake Country, Nom dit, non-dit : <i>Going After Cacciato</i>	105
2. La hantise de l'inconnu.....	107
2. 1 Le <i>dépays-hantement</i>	107
2. 2 Le langage guerrier	110
2. 3 L'altérité du lieu.....	113
2. 3. 1 L'inconnaissable	114
2. 3. 2 Le Vietnam anthropomorphisé.....	120
2. 3. 3 Le Vietnam gothique.....	124
3. L'esprit du lieu.....	131
3. 1 Le legs des ascendants : <i>Northern Lights</i>	131
3. 2 Le campus, antre de la nostalgie : <i>July, July</i>	136
3. 3 L' « haleine » du foyer hanté : <i>Tomcat in Love</i>	139
3. 4 Fantômes en devenir : <i>In the Lake of the Woods</i>	142
Chapitre 3 Le lieu dans la peau : la hantise corporelle.....	147
1. Entement télépathique : <i>The Nuclear Age</i>	149
2. Le corps brutalisé.....	151
3. Le corps brutalisant	155
4. Le corps liminal : <i>The Things They Carried</i>	161
5. Le langage du corps.....	166
Deuxième partie La hantise, les êtres.....	173
Chapitre 4 La hantise timérique	181
1. L'empire du scrupule.....	183
1. 1 L'ombre de l'opprobre : <i>If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home</i>	183
1. 2 <i>Maintenant</i> : l'instant pivot dans <i>The Things They Carried</i>	187
2. La peur de l'atomisation	193
2. 1 « Darkness on the Edge of Town » : la « fièvre nucléaire » d'O'Brien	193

2. 2 <i>Un temps de sorcière...</i> Le spectre de la fin du monde : <i>The Nuclear Age</i>	196
Chapitre 5 Le poids de la perte	211
1. L'impossible <i>éparpillement</i>	213
1. 1 Père <i>manquant</i> , fils <i>manqué</i> : <i>In the Lake of the Woods</i>	214
1. 2 Le spectre de Pehr Perry : <i>Northern Lights</i>	220
2. <i>Melankholía, melankholía</i> ... Vers l'impensé généalogique : <i>Northern Lights</i>	228
3. Le double délétère	235
3. 1 Genèse de Sorcerer, génie magicien : <i>In the Lake of the Woods</i>	235
3. 2 Carolyn/Caroline ou le Corps-Sépulture : <i>July, July</i>	240
3. 3 Pierce ou les ambiguïtés : <i>July, July</i>	245
4. Les mots-madeleines, « fantômes de nos vies » : <i>Tomcat in Love</i>	249
Chapitre 6 La hantise guerrière.....	257
1. <i>Quelque chose clochait</i> ... L'intuition du <i>sans précédent</i> : <i>In the Lake of the Woods</i> .	263
2. L'annonce faite à David : <i>July, July</i>	268
3. De la première frappe au trou noir : <i>Going After Cacciato</i>	272
4. La mémoire trop proche : <i>The Things They Carried</i>	282
5. <i>Quelque chose cloche</i> ... L'impossible léthaphorie : <i>In the Lake of the Woods</i>	288
Troisième partie La hantise, le texte	299
Chapitre 7 D'un texte l'autre : la transtextualité.....	307
1. Du paratexte au texte : halos épigraphiques	309
1. 1 L'épigraphe de <i>I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home</i>	309
1. 2 L'épigraphe de <i>Going After Cacciato</i>	316
1. 3 L'épigraphe de <i>The Things They Carried</i>	323
2. L'intertexte	328
2. 1 Opinions sur la guerre, guerre des opinions : l'intertexte porte-parole de l'auteur : <i>If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home</i>	331
2. 2 L'hétéroglossie intertextuelle : <i>In the Lake of the Woods</i>	339
3. Écriture et réécriture : l'intratextualité	349
3. 1 Autoréférence et double réécriture dans <i>The Things They Carried</i>	350
3. 2 Le leitmotiv de l'animal massacré	354
Chapitre 8 Le texte narcissique.....	363
1. « Pow » : la configuration métanarrative dans <i>Going After Cacciato</i>	365
2. La fiction au miroir de la fiction : <i>The Things They Carried</i>	376
Chapitre 9 Le texte intrigant.....	387

1. « Je » narrant, « je/u » équivoque	390
1. 1 L'autofictionnalisation : <i>The Things They Carried</i>	391
1. 2 L'affleurement de l'intime : les notes de <i>In the Lake of the Woods</i>	400
2. La mise en intrigue dans <i>In the Lake of the Woods</i>	412
2. 1 Les effets du double nœud	415
2. 2 Les sources dans les chapitres « Evidence » : miroir ou prisme ?	420
2. 2. 1 Les témoignages de première main : polyphonie discordante	420
2. 2. 2 La « seconde main » manipulée	423
Conclusion	431
Bibliographie	443
Index	483

Introduction

Hantise : magie noire de l'air ambiant, son étrange « vie » d'effluves propagées jusqu'au plus intime de nous-mêmes, de notre vie. Survivances qui passent, qui soufflent sur les vivants. Courants d'air. L'effet atmosphérique d'une disparition capable d'envahir tout l'espace, de le densifier. Quelqu'un est mort, quelque chose a brûlé, et voilà que partout se propage, puis se dépose sa « présence », manière de dire la menace psychique que son absence fait peser. Manière de dire que la survivance (le reste impersonnel, les cendres de la brûlure) menace directement les survivants eux-mêmes [...].

– Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, 123.

Tim O'Brien est né à Austin dans le Minnesota le 1^{er} octobre 1946, d'une mère institutrice et d'un père exerçant le métier d'agent d'assurances¹. En 1956, la famille s'installe à Worthington, petite ville du sud-ouest de l'État du Minnesota dans laquelle O'Brien passe toute son enfance et son adolescence. Au début de l'été 1968, alors qu'il s'apprête à intégrer Harvard après avoir obtenu son *Bachelor of Arts* en sciences politiques au Macalester College de St. Paul, il est appelé sous les drapeaux. À ses heures perdues, quand il ne travaille pas dans l'usine d'abattage de dindes et de conditionnement de viande de la localité, il écrit pour s'épancher sur ses affres pré-guerrières : « That horrible summer made me a writer [...] It was just stuff—bitter, bitter stuff, and it's probably full of self-pity. But that was the beginning » (Bruckner C15+). Des semaines durant, O'Brien est en proie à un dilemme moral² : partagé entre des convictions anti-guerre modérées et la crainte que sa fuite à l'étranger déçoive sa famille et ses proches, il finit par se résoudre à partir au Vietnam.

¹ Durant la seconde guerre mondiale, William T. O'Brien a servi sur un destroyer de la marine américaine basé dans le Pacifique, au large des côtes d'Okinawa et d'Iwo Jima.

² « a “flee-or-fight” decision » (Herzog, *Tim O'Brien* 14). L'engagement de trois ans assure en règle générale un poste à l'abri des zones de combats ; le service dans la Garde nationale ôte tout risque d'être déployé au front (ce qui ne sera plus le cas lors des conflits en Irak et en Afghanistan). La fuite à l'étranger, dans des zones montagneuses ou dans les ghettos des États-Unis place les réfractaires dans l'illégalité. À compter de 1967, le sursis accordé aux étudiants est appliqué au cas par cas, avant d'être définitivement supprimé en 1969. De manière inexplicable, O'Brien, qui ne souhaite pas devenir objecteur de conscience, ne bénéficie pas de cette mesure. Lors de la seconde guerre mondiale, 90% des étudiants de Harvard ont été mobilisés et on comptait 66% de conscrits, contre 25% pour la guerre du Vietnam (Portes 172-174). Pour échapper au service, des appelés s'automutilent, simulent une faiblesse physique, une instabilité psychologique ou des préférences homosexuelles.

À son arrivée dans la baie de Cam Ranh en février 1969, O'Brien est affecté dans la troisième patrouille de la compagnie Alpha. À peine sortis de l'adolescence, les appelés sont majoritairement issus de milieux défavorisés et moins instruits que les premiers contingents du milieu des années soixante. O'Brien possède une formation universitaire et intellectuelle au-dessus de la moyenne³, ce qui lui vaut le surnom de « College Joe » (Herzog, *Tim O'Brien* 16). Rattaché au cinquième bataillon du 46^e régiment d'infanterie, il accomplit un service de treize mois durant lequel il est blessé lors d'un assaut dans la province de Quang Ngai. Il passe les dernières semaines à travailler à l'arrière comme employé de bureau, avant de rentrer en Amérique en mars 1970, décoré du Combat Infantry Badge, de la Purple Heart et de la Bronze Star.

En février 1994, O'Brien revient au Vietnam, après avoir consulté les documents de la National Archives and Records Administration de Washington et déterminé avec précision les activités de son ancienne unité dans la zone de My Lai. Ce voyage lui inspire l'article « The Vietnam in Me », lequel paraît le 2 octobre 1994 dans *The New York Times Magazine*, juste après la publication du sixième opus, *In the Lake of the Woods*. La couverture du cahier supplément est illustrée par une photographie datant de 1969 : le soldat O'Brien se tient face à l'objectif, quelque part dans la province de Quang Ngai. Sur son torse nu, on remarque sa plaque d'identification militaire. À l'arrière-plan, une silhouette indistincte vêtue de noir et couverte d'un large chapeau blanc s'affaire au travail de la terre. Reproduit en format réduit dans les pages intérieures, le cliché est placé à côté de photographies prises par l'auteur durant le voyage. Les images contribuent à signifier qu'O'Brien, hier combattant, est devenu écrivain vétérinaire de la guerre du Vietnam.

Cependant, l'auteur ne cesse d'émettre des réserves vis-à-vis de cette étiquette. Dans un entretien daté d'avril 1979, il déclare :

When I returned from Vietnam, I had something to say. I had witnessed things, smelled things, imagined things which struck me as startling and terrifying and intriguing in all sorts of ways. [...] No, I'm not a Vietnam writer. Although Vietnam was the impetus and spark for *becoming* a writer, I do not consider myself a war writer. (in McCaffery 131)

Ailleurs, il ajoute : « It's like calling Toni Morrison a black writer or Shakespeare a king writer » (in Herzog, *Tim O'Brien* 23). Dans un entretien accordé au *New York Times* au moment de la parution de *Going After Cacciato* (1978), O'Brien se défend d'avoir écrit un

³ L'âge moyen des soldats est d'environ dix-neuf ans, contre vingt-six ans pour ceux de la seconde guerre mondiale. Durant la guerre de Sécession, la moyenne d'âge des combattants de l'Union est estimée à 25,8 ans et à 26,5 ans pour ceux de la Confédération. Les données pour la première guerre mondiale sont imprécises, l'âge moyen se situerait entre vingt-cinq et vingt-six ans (McPherson viii). Les combattants de la guerre du Vietnam ont un niveau scolaire plus élevé : 76% des soldats viennent de classes populaires et moyennes ; 79%, toutes origines sociales confondues, ont fait des études secondaires, contre 45% pour ceux de la seconde guerre mondiale (« Vietnam War Statistics and Exclusive Photos » non pag.).

roman sur la guerre du Vietnam : « It's quirky. It goes somewhere else; it goes *away* from the war. [...] A *peace* novel, in a sense⁴ » (in Schroeder 135). Le 10 novembre 2012, lors de son discours d'acceptation du Richard C. Holbrooke Distinguished Achievement Award, prix honorant les écrivains qui promeuvent la paix, O'Brien revient sur le sujet. De fait, l'allocution, filmée pour l'occasion, démarre par ces mots : « I've spent, what, 35 years being called a war writer, and I'm not. The surface of my books may well be war, but the interior and spirit of the books is about this yearning and craving and thirst for a world of peace » (« 2012 Dayton Literary Peace Prize »).

Les réserves émises par O'Brien appellent à faire un point sur l'écriture de la guerre. Dans *The American Novel of War* (2012), Wallis R. Sanborn, III propose cette définition :

If the central thematic action of the text is war, if the locus of the guts of the work is the war zone, if the optic of the philosophy of the novel is the view of war, then, obviously, the work is a novel of war. [...] A novel of war must have war and the physical, psychological, spiritual, social, and cultural effects of war; otherwise, it is not a novel of war. A novel of war must be born of war [...]. (12)

Roman fondateur, *The Red Badge of Courage* (1895) de Stephen Crane a inspiré des œuvres magistrales coïncidant avec les critères définis par Sanborn. Toutefois, dans *Writing After War* (1994), John Limon semble oublier que cette typologie générique concerne tout un pan de la fiction américaine : les écrivains, plus précisément ceux qui ont laissé leur empreinte, se seraient désintéressés du genre ou auraient abordé le thème guerrier de manière détournée. Cette esquive expliquerait l'absence de grandes épopées guerrières : « But American novelists, or rather those who define or represent literary periods, *keep* missing war, which is a first approximation of how war determines American literary history⁵ » (7). Le critique n'évoque pas la prose rugueuse et puissamment évocatrice de certains vétérans du premier conflit mondial. Il est incontestable que les œuvres de Thomas Boyd (*Through the Wheat* [1923]), Laurence Stallings (*Plumes* [1924]), William March (*Company K* [1933]), et James Cobb (*Paths of Glory* [1935]), n'ont pas connu la même notoriété que les « romans de mobilisation » (« mobilization novels⁶ ») écrits par les non combattants (« wannabe soldiers »

⁴ Dans un entretien accordé à Richard Freedman en 1978, il affirme : « To call *Going After Cacciato* a novel about war is like calling *Moby Dick* a novel about whales » (Freedman non pag.).

⁵ En 2011, devant l'émergence de récits autobiographiques et journalistiques, le vétéran de la guerre d'Irak Matt Gallagher, auteur de *Kaboom: Embracing the Suck in a Savage Little War* (2010), posait la question suivante : « Where's the Great Novel About the War on Terror? » (« Great Novel » non pag.). Parmi les récits non fictionnels se trouvent *House to House. An Epic Memoir To War* (2007), de David Bellavia, qui traite du siège de Falloujah en avril et mai 2004, et *War* (2010), dans lequel le reporter Sebastian Junger raconte les mois passés auprès d'une unité américaine combattant dans la vallée de Korengal, en Afghanistan. Les romans *The Yellow Birds* (2012) du vétéran de la guerre d'Irak Kevin Powers, et *Sparta* (2013) de Roxana Robinson ont été salués par la critique.

⁶ Dans *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, and the Fiction of Mobilization* (2008), Keith Gandal désigne par cette expression les romans nés de la frustration de n'avoir pu combattre. Par « postmobilization novel », il signifie la fiction produite après la guerre. William Faulkner, jugé trop petit pour servir dans l'armée américaine, s'est engagé dans la Royal Air Force canadienne mais n'a pas combattu. Ernest Hemingway n'a pas été recruté en raison de sa myopie et la guerre s'est terminée avant que Francis Scott

[Gandal 30]). L'histoire littéraire a en effet retenu *One Man's Initiation – 1917* (1920) et *Three Soldiers* (1921) de John Dos Passos ; *The Sun Also Rises* (1926) et *A Farewell to Arms* (1929) d'Hemingway ; *Soldier's Pay* (1926) de Faulkner, ou encore *This Side of Paradise* (1920) et *The Great Gatsby* (1925) de Fitzgerald. La guerre de Corée a elle aussi inspiré des romans précurseurs dans leur manière de symboliser les effets physiques, psychologiques et sociologiques évoqués par Sanborn. Bien qu'ils soient moins représentés dans les anthologies⁷, James Michener (*The Bridges at Toko-ri* [1953]), James Salter (*The Hunters* [1956]), Thomas Anderson (*Your Own Beloved Sons* [1956]), Curt Anders (*The Price of Courage* [1957]), Ernest Frankel (*Band of Brothers* [1958]), et Pat Frank (*Hold Back the Night* [1961]) sont les dignes héritiers de Crane, de Boyd et de March.

La fiction et la non-fiction sur la guerre du Vietnam se lisent à la lumière de ce patrimoine littéraire, auquel il faut ajouter des œuvres majeures sur la seconde guerre mondiale : *The Naked and the Dead* (1948) de Norman Mailer, *From Here to Eternity* (1951) de James Jones et *Catch-22* (1961) de Joseph Heller, entre autres. En 2010, Stephano Rosso recensait plus de deux mille récits fictionnels sur le conflit vietnamien :

Most of the more than two thousand works of fiction on the Vietnam War still depend on a realistic-mimetic model. If you try and read them, you feel as though the experimentalism of Modernism and Postmodernism had never existed. In most cases, realism is perceived as the inevitable essence of the war story, as the ontological status of war stories, as a non-aesthetic mode, as the only authentic way to narrate the war experience. This attitude—which we may call here “the naïve realism of witnessing” and which dates back to the First World War (and somehow to the *Iliad*)—can be detected both in autobiographical novels and in memoirs. (*in* Capeloa Gil et Martins 168)

L'opposition entre réalisme et postmodernisme est une antienne familière chez les exégètes. L'écriture des vétérans James Webb (*Fields of Fire* [1978]), Winston Groom (*Better Times Than These* [1978]), John Del Vecchio (*The 13th Valley* [1982]) et Karl Marlantes (*Matterhorn* [2010]) relève de la première catégorie. Dans « “It don't mean nothin'” : Vietnam

Fitzgerald puisse être déployé en Europe. Dans les romans de ces auteurs, ce ne sont pas les bombes et le gaz moutarde qui tuent, mais l'alcoolisme, l'appât du gain, la ruine financière, le vice et la détérioration mentale. Les vétérans sont éclipsés par les nouveaux guerriers, des hommes virils, sportifs et endurcis. Dans *This Side of Paradise*, l'un des intertitres semble donner raison à Limon : « Interlude, May 1917–February 1919 ». L'expérience du combat d'Amory Blaine n'est évoquée qu'à travers deux lettres. Quant à Nick Carraway, il demeure laconique sur son passé de soldat : « I enjoyed the counter-raid so thoroughly that I came back restless » (Fitzgerald, *Great Gatsby* 3).

⁷ En 1992, Larry R. Johannessen proposait, pour l'enseignement de la fiction de guerre, un corpus portant sur les deux conflits mondiaux, la guerre du Vietnam et, « si le temps le permet », la guerre de Corée (9). L'inauguration du Korean War Veterans Memorial en juillet 1995 à Washington a généré un regain d'intérêt historique et littéraire. *Chrysanthemum in the Snow* (1990) de l'ancien prisonnier de guerre James Hickey et *I Am the Clay* (1992) de Chaim Potok, sur les réfugiés en fuite vers la Corée du Sud, constituent deux œuvres majeures. Lire aussi *Restrained Response: American Novels of the Cold War and Korea, 1945-1962* (1990) d'Arne Axelsson et *Retrieving Bones: Stories and Poems of the Korean War* (1999) de William Daniel Ehrhart et Philip K. Jason.

War Fiction and Postmodernism » (2003), Lucas Carpenter, à l'instar de Rosso, oppose ce modèle à l'essence postmoderne des autres récits :

One is through the precision lens of mainstream realism-naturalism, while the other is the kaleidoscope of simulacra associated with postmodernism. The former hinges on the meticulous mimesis of the human-as-animal experience of war as an intersubjective historical event, while the latter denies the possibility of such representation because it entails notions of objective truth and depends on Western historical metanarrative for its justification. (30)

Le second type inclut des œuvres qui convoquent la métaphore géométrique filée par Patricia Drechsel Tobin dans *Time and the Novel: The Genealogical Imperative* (1978) : « The simple line, which served well enough as the spatial configuration of genealogical structures, is replaced by such wild divergencies as the double cycle, the circle, the spiral, and the Möbius strip » (27). *Going After Cacciato*, *The Things They Carried* (1990) et *In the Lake of the Woods* d'O'Brien relèvent de cette veine, tout comme *The Bamboo Bed* (1969) de William Eastlake, *Dispatches*⁸ (1977) de Michael Herr, *Meditations in Green* (1983) de Stephen Wright⁹, *Close Quarters* (1977) et *Paco's Story* (1986) de Larry Heinemann. Dans ces textes dits « de guérilla » (« guerilla texts » [Ringnalda 35]), les auteurs reproduisent les tactiques guerrières de l'ennemi et pratiquent l'art du camouflage et de l'embuscade. Dans *Narratives of the Vietnam War by Korean and American Writers* (2007), Jinim Park propose une lecture (122-130) contrastant les « montages » postmodernes de *In the Lake of the Woods* et le style réaliste d'un autre écrivain ayant écrit sur la guerre du Vietnam, le Coréen Hwang Sok-yong (*L'Ombre des armes* [1985]).

O'Brien est donc avant tout considéré comme un écrivain « postmoderne » de la guerre du Vietnam¹⁰. Au milieu des années quatre-vingt dix, les premières monographies sont publiées. Steven Kaplan, auteur de *Understanding Tim O'Brien* (1995), s'attache à mettre en lumière la part autobiographique. Dans *Tim O'Brien* (1997), Tobey C. Herzog propose une lecture psychobiographique : axée sur la trinité fils/soldat/écrivain, son analyse est soutenue par des extraits des entretiens menés les 11 et 12 juillet 1995 à Cambridge (Massachusetts). *If*

⁸ *Dispatches*, classé par l'éditeur dans le domaine de l'histoire militaire, porte la mention *non-fiction* sur la quatrième de couverture. Écrit dans la veine du *New Journalism*, c'est un roman métafictionnel, selon l'auteur, ancien correspondant de guerre d'*Esquire* : « I would say that the secret subject of *Dispatches* was not Vietnam, but that it was a book about writing a book. [...] I've always privately thought of it as a novel » (*in* Schroeder 34-35).

⁹ Durant la guerre, Eastlake est correspondant de guerre de *Nation* et Wright analyse les clichés aériens pour les services de renseignement de l'armée. Marlantes est un ancien combattant, comme Webb, Groom, Del Vecchio et Heinemann. L'écriture de *Matterhorn* débute en 1970 et s'achève quarante ans plus tard après de nombreuses révisions. Quelle que soit leur chapelle littéraire, ces écrivains reçoivent des louanges dithyrambiques, comme en témoignent, par exemple, ces extraits insérés par les éditeurs de *The 13th Valley* : « meticulous realism » (*Newsweek*) ; « the very feel of ground combat » (*Publishers Weekly*) ; « Rings with authenticity » (*The Washington Post Book World*). Les œuvres d'O'Brien, notamment *The Things They Carried*, n'échappent pas à ce type d'éloge : « leaves third-degree burns » (*Boston Globe*) ; « It is as though a Thucydides had descended from grand *politique* and strategy to the calm dissection of the quotidian effect of war » (*Washington Post*).

¹⁰ Dans l'entretien avec Herzog, O'Brien affirme : « I see myself as a realist in the strictest sense. That is to say, our daydreams are real; our fantasies are real. They aren't construed as otherwise in any of my books » (*Tim O'Brien* 80).

I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home (1973) et *Northern Lights* (1975) sont étudiés dans le chapitre « Origins of Theme and Craft » ; *Going After Cacciato* et *The Things They Carried* font l'objet d'une interprétation féconde dans « A Soldier's Heart and Mind ». Herzog examine l'interpénétration de la mémoire et de l'imagination ainsi que la structure fragmentée des romans. L'étude est complétée par « Wars at Home » et « Mysteries of Life, Love, and Storytelling », respectivement centrés sur *The Nuclear Age* (1985) et sur *In the Lake of the Woods*.

Dans *In the Shoes of a Soldier: Communication in Tim O'Brien's Vietnam Narratives* (1998), Mats Tegmark lit l'œuvre à la lumière de la théorie de Mikhaïl M. Bakhtine et de Wolfgang Iser. Oscillant entre les pôles diégétiques et extradiégétiques, l'auteur met en évidence le paradigme communicationnel et les effets des stratégies discursives sur le récepteur. À cette approche essentiellement narratologique, il faut ajouter *Vietnam and Beyond: Tim O'Brien and the Power of Storytelling* (2012), de Stefania Ciocia. Celle-ci s'emploie à analyser la responsabilité éthique du fictionneur et voit en O'Brien un « mythographe » (« an alternative mythographer in his own right » [91]).

Dans son article consacré à *The Things They Carried*, « “Excremental Assault” in Tim O'Brien: Trauma and Recovery in Vietnam War Literature » (1998), David R. Jarraway aborde la question du traumatisme psychique de guerre, question centrale dans la monographie de Mark A. Heberle, *A Trauma Artist. Tim O'Brien and the Fiction of Vietnam* (2001). Les deux textes témoignent de l'intérêt croissant pour un concept qui appelle quelques précisions terminologiques. Originellement associé au nom *pharmaka* (les remèdes), le mot grec *to trauma*, « la blessure », a donné l'adjectif qualificatif *traumaticos* : « ce qui concerne les blessures¹¹ ». Le psychiatre des armées Louis Crocq, auteur de *Les Traumatismes psychiques* (1999), souligne qu'il

convient de ne pas confondre le traumatisme, ni avec l'agent traumatisant, ni avec les seules séquelles ; le traumatisme c'est le phénomène dynamique de transmission du choc au sein du psychisme, en train de provoquer et éventuellement d'entretenir des désordres psychopathologiques. (215)

Il y a un avant et un après la « frappe », laquelle entraîne une rupture existentielle que le psychiatre Claude Barrois exprime en ces termes : « Le traumatisme, le vrai traumatisme, c'est l'enfer du souvenir en soi, à l'intérieur » (« Les névroses traumatiques » non pag.). Dans

¹¹ Le nom, *ta traumatica*, signifie les « remèdes bons pour les blessures ». Qu'Anne Vialle, Professeur agrégé de Lettres Classiques au Lycée Montaigne de Bordeaux, soit ici chaleureusement remerciée pour ses remarques sur l'étymologie et l'évolution de l'emploi du mot « traumatique », aujourd'hui connoté négativement. Dans « Traumatisme, traumatique, trauma » (2002) et « Le concept de traumatisme en psychanalyse » (2015), le psychiatre et psychanalyste Thierry Bokanowski rend compte des « différentes formes que revêtent la souffrance psychique en relation avec la destructivité psychique » (« Le concept de traumatisme » par. 1). Crocq revient sur les emprunts à la pathologie chirurgicale (214-215).

Worlds of Hurt. Reading the Literatures of Trauma (1996), Kali Tal étudie cet enfer qu'elle lie à la Shoah, la guerre du Vietnam et la violence sexuelle contre les femmes¹². Tal s'intéresse à la réponse socio-culturelle, qui repose principalement sur trois stratégies d'adaptation : la « mythologisation » (« mythologization »), la médicalisation et la disparition ou l'effacement. Elle définit les codifications qui se mettent en place et se trouvent, selon elle, au cœur d'un combat pour le pouvoir politique :

Mythologization works by 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. Medicalization focuses our gaze upon the victims of trauma, positing that they suffer from an “illness” that can be “cured” within existing or slightly modified structures of institutionalized medicine and psychiatry. Disappearance—a refusal to admit to the existence of a particular kind of trauma—is usually accomplished by undermining the credibility of the victim. (6)

Heberle aborde ces points dans sa monographie, qui, hormis *July, July*, paru en 2002, porte sur l'ensemble de l'œuvre. L'auteur s'appuie notamment sur la nosographie du *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders* (DSM-IV¹³) et sur les travaux de psychiatres américains, en particulier Judith Herman (*Trauma and Recovery* [1992]), Jonathan Shay (*Achilles in Vietnam* [1994]) et Robert Jay Lifton (*Home from the War. Vietnam Veterans: Neither Victims nor Executioners* [1973]). Il cite également les théories féministes de Susan Jeffords (*The Remasculinization of America* [1989]) et de Renny Christopher (*The Viet Nam War/The American War* [1995]), théories qui, on le verra, portent un regard éreintant sur le discours des écrivains vétérans, jugé trop américano-centrique. Si les extraits d'entretiens qu'Heberle a eu avec O'Brien entre 1989 et 2001 éclairent la façon dont l'auteur appréhende son œuvre, l'ouvrage, au demeurant très complet, souffre néanmoins de l'effet « tout trauma ». L'effraction psychique n'est pas commune à toute expérience choquante, et ce, qu'elle soit ou pas marquée par la violence. Aussi, les « diagnostics » du critique s'appliquent dans certains cas à des affections ou à des tensions sans rapport avec le trauma, lequel est à l'origine d'un « changement d'âme et d'un ensevelissement de la personne », comme l'écrit le neurologue et psychanalyste Ernst Simmel (*in* Crocq 138).

À cet égard, la présente analyse de l'œuvre o'brienienne s'efforcera de distinguer la hantise résultant d'une effraction psychique de celle provoquée par des épreuves inoubliables

¹² Dans le chapitre « Between the Lines » (60-76), Tal reproche aux critiques littéraires masculins leur « agenda politique » (67), lequel consiste notamment à faire de la guerre un « signe » : « There is an urge to closure [...] When the war becomes sign (and therefore not war) we won't have to think about it anymore » (64). L'auteure fait référence aux propos tenus par Philip D. Beidler dans *American Literature and the Experience of Vietnam* (1982) : « It will only be over when we have made it so through a common effort of signification, when we have learned at what cost it was waged for everyone it touched then and now and beyond. Then it will be over. Then we can say good-bye to it. Not before » (202).

¹³ La quatrième édition du manuel (1994) répertorie les critères de diagnostic de l'état de stress post-traumatique. Elle suit le DSM-I de 1952, le DSM-II (1968), le DSM-III (1980), le DSM-III-R (version révisée du DSM-III [1987]). En 2000, le DSM-IV-TR (texte révisé du DSM-IV) est publié. La dernière version (DSM-5) date de 2013.

et bouleversantes mais non traumatisantes. L'étude porte sur un corpus constitué du récit autobiographique, *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*, et des sept romans publiés : *Northern Lights*, *Going After Cacciato*¹⁴, *The Nuclear Age*, *The Things They Carried*¹⁵, *In the Lake of the Woods*¹⁶, *Tomcat in Love* (1998) et *July, July*. Certains articles écrits par O'Brien seront évoqués, notamment « Darkness on the Edge of Town » (1979) et « The Vietnam in Me » (1994). Très personnel, le second illustre « l'enfer du souvenir en soi » et l'« ensevelissement » dont parlent Crocq et Simmel, bien que le vétéran n'emploie jamais le terme de « trauma¹⁷ ». La tonalité désespérée peut surprendre, O'Brien n'ayant jamais fait état publiquement de sa souffrance psychique avant 1994. Toutefois, la production romanesque prouve que durant les vingt années séparant *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home* de « The Vietnam in Me », le Vietnam, pour reprendre la métonymie dont usent les vétérans pour parler de l'expérience guerrière, a laissé une empreinte durable, au point de devenir un thème récurrent.

Tegmark porte un coup à la lecture psychobiographique de Herzog en avançant que la connaissance préalable de la biographie et de la production littéraire de l'auteur ne constitue en rien une exigence¹⁸. Il n'empêche que cette connaissance relève de la « dimension constitutive » de la création, que le linguiste Dominique Maingueneau résume en ces termes :

En réalité, l'œuvre n'est pas à l'extérieur de son « contexte » biographique, elle n'est pas le beau reflet d'événements indépendants d'elle. De même que la littérature participe de la société qu'elle est censée représenter, l'œuvre participe de la vie de l'écrivain. Ce qu'il faut prendre en compte, ce n'est ni l'œuvre hors de la vie, ni la vie hors de l'œuvre mais leur subtile étreinte. (*Le Contexte de l'œuvre* 46)

L'écriture o'brienienne est porteuse d'une telle « étreinte » et donc de sèmes autobiographiques qui ne peuvent être passés sous silence. Cependant, il ne s'agit pas de soumettre l'œuvre à une lecture strictement référentielle ou « clinique » qui risquerait de l'« ensevelir sous un divan de fortune » – pour citer les mots de Marc Amfreville (« Fluctuations » 28). Ce travail propose une *hantologie* de l'œuvre. Par ce mot, Jacques Derrida désigne, dans *Spectres de Marx*, l'ontologie du *visible invisible*, de l'être là du non-

¹⁴ *Going After Cacciato* a reçu le National Book Award en 1979.

¹⁵ Récompensé par le Heartland Prize du *Chicago Tribune* (1990), le Melcher Award (1991) et, en France, le Prix du Meilleur Livre Étranger (1992), *The Things They Carried* est parfois considéré comme un recueil de vingt-deux nouvelles étroitement liées les unes aux autres. Maggie Dunn et Ann Morris parlent de « roman composite » (« composite novel » [5-6]). L'auteur le considère comme un « roman intégré » (« integrated novel » [McNerney 8]).

¹⁶ Élu meilleur roman de l'année 1994 par *Time*. La Society of American Historians attribue à O'Brien le James Fenimore Cooper Prize.

¹⁷ « On Gator, we used to say, the wind doesn't blow, it sucks. Maybe that's what happened—the wind sucked it all away. My life, my virtue ». L'article, accessible sur le site du *New York Times*, étant non paginé, il sera cité sans mention du numéro de page.

¹⁸ « A certain awareness of O'Brien's life and works may very well add something to a reading of his narratives, but [...] it is far from a requirement to “fully appreciate O'Brien's books” » (24).

être, « de ce qui “hante” : les spectres, les fantômes » (Ramond 43). Il s’agit de mettre en lumière la singularité d’une écriture de la hantise allant « de la vie vers la -graphie » :

L’existence du créateur se développe en fonction de cette part d’elle-même qu’est l’œuvre déjà accomplie, en cours d’accomplissement, ou à venir. Mais en retour l’œuvre se nourrit de cette existence qu’elle habite déjà. L’écrivain ne peut faire passer dans son œuvre qu’une expérience de la vie minée par le travail créatif, déjà hantée par l’œuvre. (Maingueneau, *Le Contexte de l’œuvre* 46)

Hantise. Dans le second tome des *Nouveaux synonymes français* (1785), Pierre-Joseph-André Roubaud note que le verbe « hanter » ajoute « à *fréquenter* l’idée d’une habitude ou d’une fréquentation familière (autrefois *hantise*) qui influe sur les mœurs, sur la conduite, sur la réputation, sur la manière de penser, de parler, de vivre [...]. Dis-moi qui tu *hantes*, je te dirai qui tu es » (206-207). Rappelant l’étymologie scandinave (« *heimta* », « conduire à la maison »), les rédacteurs du site du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) indiquent que le sens vieilli du substantif désigne le lieu « que l’on hante ». Partant, et à l’appui de ces deux significations, on fera en première partie l’analyse des hantises géographiques et spatiales qu’O’Brien fréquente assidûment à travers son écriture fictionnelle et non fictionnelle. « Que de psychologie sous leur serrure ! », écrit Gaston Bachelard au sujet des recoins, des tiroirs, des coffres et des armoires qui se trouvent dans la maison (*Poétique de l’espace* 19). Il en va de même pour les lieux familiers de l’œuvre o’brienesque, en particulier le Vietnam et le Midwest. Tous deux « influent », comme dit Roubaud, sur la conduite et sur la manière de parler mais aussi sur les souvenirs. Dans *La Mémoire, l’histoire, l’oubli* (2000), Paul Ricœur écrit que l’acte d’habiter constitue

le lien humain le plus fort entre la date et le lieu. Les lieux habités sont par excellence mémorables. La mémoire déclarative se plaît à les évoquer et à les raconter, tant le souvenir leur est attaché. Quant à nos déplacements, les lieux successivement parcourus servent de *reminders* aux épisodes qui s’y sont déroulés. Ce sont eux qui après coup nous paraissent hospitaliers ou inhospitaliers, en un mot habitables. (51)

Prégnante dans l’œuvre d’O’Brien, la notion d’inhospitalité est à mettre en rapport avec la façon dont les hantises géographiques et spatiales se font « porte-empreintes » d’événements marquants qui ont laissé des traces dans la mémoire et dans le corps. Dans *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise* (2001), Georges Didi-Huberman, citant les « Carnets » (1963) d’Alberto Giacometti, remarque :

Le pouvoir du lieu (« nos corps, de l’air ! ») ne fait qu’un avec le pouvoir du temps (« tout revient, rien n’est passé »). Et cela pour une raison au moins : le lieu que nous habitons, l’air que nous respirons suffisent à former le porte-empreinte de toutes nos images et de toute notre mémoire. Ce qu’on appelle un fantôme n’est pas plus que cela : une image de la mémoire qui a trouvé dans l’air – dans l’atmosphère de la maison, dans l’ombre des pièces, dans la saleté des murs, dans la poussière qui retombe – son porte-empreinte le plus efficace. (113)

Didi-Huberman s'attache ici au pouvoir hantologique de la maison, pouvoir qui est également celui de la hantise géographique, que ce soit le Vietnam et son environnement naturel hostile ou la prairie, la forêt et les lacs minnesotiens. Joan Stavo-Debaugé, auteur de « Le concept de "hantises". De Derrida à Ricœur (et retour) » (2012), rappelle que bien « qu'elle soit d'origine pathique », l'expression « "être hanté par" » se prononce à la voix passive et indique une manière "d'être-affecté" » (136). Le pouvoir du lieu est indissociable d'un hantement psychique qui n'est pas sans conséquence sur le corps. Enté sur le lieu, l'organisme est éprouvé par ce dernier, lequel figure comme une mauvaise « fréquentation » chargée d'une dimension hantologique ou envoûtante qui affecte, transforme ou détruit les êtres.

Dans son sens le plus courant, le terme « hantise » désigne le « caractère obsédant d'une pensée, d'un souvenir », la « préoccupation constante dont on ne parvient pas à se libérer » (*Le Nouveau Petit Robert* 1070). L'article en ligne du CNRTL rappelle la probable influence de la langue anglaise : « *to haunt* "fréquenter, hanter (en parlant des spectres ou des fantômes)" ». Il s'agit là d'un phénomène qui concerne, dans l'œuvre o'brienique, l'esprit, la mémoire et l'imagination. La hantise des êtres, sujet de la deuxième partie, se décline selon trois modalités qui ont un rapport avec les notions d'enfermement, de ressassement et de possession. La première, la hantise timérique (du latin *timere*, « craindre »), est liée au dilemme moral consécutif à la tentation de fuir à l'étranger pour ne pas combattre au Vietnam ainsi qu'aux affres suscitées par le risque d'atomisation. La deuxième, ordonnée à une perte, est la manifestation de fêlures intimes non cicatrisées et du manque d'estime de soi. L'étude des textes retenus révèle des sentiments ambivalents pour une autre personne mais aussi l'existence de non-dits et de secrets de famille : maîtres silencieux des êtres, ces sentiments et ces arcanes exacerbent la sensibilité, la mélancolie ou l'obsession. Dans *Spectres de Marx* (1993), Derrida écrit : « Première suggestion : la hantise est historique, certes, mais elle ne *date* pas, elle ne se date jamais docilement, dans la chaîne des présents, jour après jour, selon l'ordre institué d'un calendrier » (22). La remarque du philosophe souligne la force hantologique de la rémanence, force qui invite à faire d'emblée ce constat : dans les récits d'O'Brien, un spectre hante le temps présent¹⁹. Il correspond à cette définition donnée par Derrida dans *Échographies de la télévision* (1996) : « Le spectre, c'est d'abord du visible. Mais c'est du visible invisible, la visibilité d'un corps qui n'est pas présent en chair et en os. Il se refuse à l'intuition à laquelle il se donne, il n'est pas *tangible* » (129). En d'autres termes, le spectral, « c'est la fréquence d'une certaine visibilité » :

¹⁹ Pour détourner la phrase d'ouverture du *Manifeste du parti communiste* (1848) de Karl Marx et Friedrich Engels. Derrida débute *Spectres de Marx* en citant les auteurs : « Un spectre hante l'Europe – le spectre du communisme » (non pag.).

Mais la visibilité de l'invisible. Et la visibilité, par essence, ne se voit pas, c'est pourquoi elle reste *epekeina tes ousias*, au-delà du phénomène ou de l'étant. Le spectre, c'est aussi, entre autres choses, ce qu'on imagine, ce qu'on croit voir et qu'on projette : sur un écran imaginaire, là où il n'y a rien à voir. Pas même l'écran, parfois, et un écran a toujours, au fond, au fond qu'il est, une structure d'apparition disparaissante. Mais voilà qu'on ne peut plus fermer l'œil à guetter le retour. (Derrida, *Spectres de Marx* 165)

Ce que l'être guette – et qui le guette – tient de la revenance, telle que la définit le critique littéraire Roger Bozzetto : les « différentes figures par quoi se manifeste ce qui, du passé, fait retour, comme par un rêve ou un cauchemar » (56). Ce résidu du passé peut hanter à l'insu du sujet : c'est le *fantôme*, le secret de famille transgénérationnel. Nicolas Abraham et Maria Torok, auteurs de *L'Écorce et le noyau* (1978), l'évoquent en ces termes : « Tous les morts peuvent revenir, certes, mais il en est qui sont prédestinés à la hantise. Tels sont les défunts qui, de leur vivant, ont été frappés de quelque infamie ou qui auraient emporté dans la tombe d'inavouables secrets » (426-427).

La revenance investit une œuvre composée comme une « fantômachie », néologisme que Derrida, dans le film de Ken McMullen, *Ghost Dance* (1983), attribue au cinéma. Autrement dit, l'écriture o'brienique a l'« art de laisser revenir les fantômes²⁰ » (*in* Ramond 33). L'examen de la hantise guerrière, dernière modalité étudiée dans la deuxième partie, démontre que cette « fantômachie » peut prendre une tournure traumatique. Les soldats et les vétérans qui (sur)vivent sous l'emprise du traumatisme psychique de guerre sont confrontés à une souffrance sans précédent : ils connaissent l'immense solitude et la détresse que leur imposent la destructivité des reviviscences, les déhiscences répétées de la mémoire blessée et le hantement délétère, malgré l'amnésie ou les efforts pour oublier l'horreur.

La fréquentation des mêmes lieux ainsi que la hantise des êtres constituent des thèmes familiers dans l'œuvre d'O'Brien et cette habitation thématique est une forme d'habitude qui influe sur l'écriture. Balisée par les interrogations sur la production et la réception, la troisième et ultime partie de l'analyse se penche sur le texte car lui aussi, à sa manière, est une hantise, aux deux sens du terme : un lieu frayé par ses propres traces ou celles laissées par d'autres textes, ceux d'O'Brien ou ceux d'auteurs cités. De fait, la hantise textuelle est pareille aux hantises géographiques et spatiales : elle est habitée tout autant qu'elle habite. Elle établit des relations dialogiques avec le paratexte, revisite d'autres écrits ou se distingue par l'autoréférence et la réécriture. Le texte se caractérise par son « narcissisme », selon le terme de Linda Hutcheon (*Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* [1980]) : il

²⁰ Le mot « fantôme » s'entend ici dans son sens étymologique, *phantagma*, l'« apparition ». Ultérieurement, Derrida finira par distinguer la logique spectrale, liée au deuil, de la logique de la revenance. Relevant de l'imprévisible, celle-ci est ce « qu'on ne voit pas venir ». Elle « arrive d'en haut, de derrière » et implique « l'exclusion de la visibilité », du « voir-venir » (Derrida, « Infine non fu la parola (*Ghosts of Marx*) »). Ces paroles, qui font allusion aux événements du 11 septembre 2001, convoquent un autre propos du philosophe : « Penser ensemble l'événement et la hantise, ce serait donc penser le revenant plutôt que le spectre ou le fantôme » (Derrida et Roudinesco 257).

pratique une forme d'auto-hantise qui sera examinée à la lumière de la configuration métafictionnelle et de la dimension métanarrative. Ces dernières permettent aux narrateurs de souligner la fictionnalité du texte et l'acte de création tout en reflétant l'herméneutique. Pour terminer, on étudiera le caractère intrigant du texte dont les traits distinctifs, ambiguïté et énigmatisme, tiennent en haleine le lecteur et contribuent à interrompre la trêve volontaire de l'incrédulité (« the willing suspension of disbelief », selon l'expression de Samuel Taylor Coleridge). La mise en intrigue accentue les fonctions thymiques du récit grâce à la tension narrative. À l'appui de ce concept, développé par le narratologue Raphaël Baroni dans son ouvrage éponyme paru en 2007, il apparaît que cette tension et les thymies qu'elle suscite amènent le lecteur à se poser des questions analogues à celles que Derrida soulève à propos de la spectralité : « La question est bien « *whither?* Non pas seulement d'où vient le *ghost* mais d'abord va-t-il revenir ? N'est-il pas déjà là en train d'arriver et où va-t-il ? Quoi de l'avenir ? L'avenir ne peut être qu'aux fantômes » (Derrida, *Spectres de Marx* 67). Quoi, effectivement, de l'avenir des fantômes textuels ? Et d'où viennent-ils ? L'équivoque, le nœud narratif qui tarde à être défait, l'oscillation entre analepses et prolepses ainsi que les manipulations ou les réticences soufflent des non-dits, suggèrent des « à suivre » et dévoilent des choses à l'insu du récepteur. Ce dernier s'interroge, cherche des indices ou des réponses. Lui aussi se fait hanté par le texte, creusé par ce qu'il croit déceler ou par ce qu'il attend de ces récits intrigants qui ne se livrent pas tout à fait.

Divisée en trois temps, l'analyse vise donc à explorer les lieux familiers de l'œuvre, les blessures de l'âme, ainsi que le hantement textuel. S'il convient de démontrer la singularité de l'écriture de la hantise, on découvrira aussi au fil de l'exégèse à quel point la prose o'brienienne résonne du « vieux soupir américain », que Pierre-Yves Pétillon, dans *La Grand-route. Espace et écriture en Amérique* (1979), illustre en citant *The House of the Seven Gables* (1851) de Nathaniel Hawthorne : « Quand nous débarrasserons-nous du passé ? Il pèse sur les vivants comme le cadavre d'un géant²¹ » (84).

²¹ « Shall we never, never get rid of this Past! [...] It lies on the Present like a giant's dead body! [...] Just think a moment and it will startle you to see what slaves we are to bygone times,—to Death » (*The House of the Seven Gables* 197).

Première partie

La hantise, le lieu

I remember July 20, 1969. I sat in my hooch and watched satellite relay after-the-fact footage of the astronauts landing on the moon and Neil Armstrong's first step on the surface. When I heard that fucking bullshit nonsense phrase, "One small step for man, a giant leap for mankind," I was so angry. I thought to myself, "Come here and step with me for a day, motherfucker."

- Témoignage d'un vétéran de la guerre du Vietnam, in Mark Baker, *Nam. The Vietnam War in the Words of Men and Women Who Fought There*, 97.

La survivance des cendres et celle des images : tel est le terreau, le sol de nos hantises présentes.

- Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, 55.

Topical History: Places Remember Events.

– James Joyce, études préparatoires à *Ulysses*, in Philip F. Herring, *Joyce's Ulysses Notesheets in the British Museum*, 119.

Par l'écriture fictionnelle et non fictionnelle, O'Brien fréquente des hantises géographiques et spatiales qui constituent dans son œuvre des *êthé*, un « séjour habituel », selon l'étymologie grecque du mot (Bailly 581). Dans un premier temps, il convient de relever ces lieux « communs » et d'examiner les chronotopes majeurs ainsi que les localisations paradoxales. Ces « paratopies », le terme est emprunté à Maingueneau (*Le Discours littéraire*), relèvent à la fois du lieu et du non-lieu, situation d'entre-deux qui, on le verra, génère chez l'individu un sentiment d'exil. Le deuxième temps de l'analyse est consacré au pouvoir de hantise du lieu, à la manière dont celui-ci figure comme le porte-empreinte du passé. Ce point appelle à faire une « topo-analyse », autrement dit, l'« étude psychologique » des lieux (Bachelard, *Poétique de l'espace* 27). Il apparaît que les repères familiers représentés dans l'œuvre o'brienique ramènent toujours là où il est arrivé quelque chose, là où quelque chose a *eu lieu*. En raison de la rémanence des faits passés, les êtres n'évoluent pas dans une « simple extension spatiale » (Didi-Huberman, *L'Homme qui marchait* 54) ou un « *site*²² », mais dans un lieu rattaché à des expériences et à des événements spécifiques, lequel affecte aussi le corps. Le troisième chapitre porte donc sur la hantise corporelle, née d'une frappe délétère qui a pour conséquence de hanter les êtres et de les posséder physiquement.

²² Edward S. Casey distingue le « lieu » (« place ») du « site » (« a leveled-down, emptied-out, planiform residuum of place and space eviscerated of their actual and virtual powers » [*The Fate of Space* 183]). Dans « Between Geography and Philosophy » (2001), le philosophe considère le lieu comme une « arène d'action » (« an arena of action that is at once physical and historical, social and cultural » [683]). « Place Memory », le neuvième chapitre de son ouvrage *Remembering: A Phenomenological Study* (1987), est consacré au rapport entre lieu et mémoire (181-215).

Chapitre 1

D'un lieu à l'autre : les hantises de l'œuvre

[L]e passé, c'est comme l'étranger : ce n'est pas une question de distance, c'est le passage d'une frontière.

– Chris Marker, *Le Dépayés*, non pag.

La hantise, comme on l'a rappelé dans l'introduction générale, c'est le « lieu que l'on hante », signification qu'a conservée le substantif anglais « haunt » (« le repaire », « le lieu de prédilection »). Ce chapitre s'appuie sur une observation du philosophe Casey :

Sites are prospective in character; they are sites for building, exploring, surveying, etc. Places, in contrast, are retrospectively tinged: we “build up” memories there, are moved by them in nostalgic spells, are exhilarated or get “stuck” in them. In short, it is thanks to place, not to sites, that we are inhabitants of the world. (*Remembering* 195)

Les hantises représentées par O'Brien suscitent pareils assemblages et fixations. Dans ce chapitre, le relevé des lieux « communs » et l'analyse des chronotopes majeurs – la « corrélation essentielle des rapports spatio-temporels » (Bakhtine, *Esthétique* 237) – sont suivis d'un examen portant sur la notion de localisation paradoxale. Il conviendra de voir en quoi la paratopie est le lieu de « tous les exils », comme dit Maingueneau (*Le Discours littéraire* 87).

1. Les lieux « communs »

Deux hantises géographiques sont prédominantes dans les œuvres fictionnelles et non fictionnelles d'O'Brien : le Vietnam et la terre des origines, en particulier le Minnesota et, dans une moindre mesure, l'Ouest américain. La présente analyse a pour objectif de présenter ces lieux « communs » et de commencer à examiner comment ils cohabitent, s'interpénètrent

ou se reflètent les uns les autres. Une fois ce relevé effectué, il sera possible d'entrer plus en avant dans l'univers o'brienesque.

1. 1 Le théâtre des hostilités et ses alentours

À l'instar du Yoknapatawpha County de William Faulkner, le Vietnam d'O'Brien n'est « ni vrai, ni faux, mais vécu », ainsi que le formulerait Clappique, le mythomane de *La Condition humaine* (Malraux 247). Les toponymes mentionnés dans le récit autobiographique, *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*, réapparaissent ultérieurement dans les romans et dans « The Vietnam in Me ». Le théâtre des hostilités fréquenté par O'Brien ainsi que par les soldats et les vétérans imaginaires, constitue un *topos*, c'est-à-dire un « lieu cartographiable » (Berque 30). Cette cartographie est notamment rendue possible grâce aux références répétées à des noms de lieux qui finissent par devenir, du moins pour les lecteurs avertis, des points de repères familiers. L'auteur et les protagonistes combattent dans la province de Quang Ngai, laquelle est marquée par la guérilla menée par le Front national de libération du Vietnam du Sud, l'adversaire du régime sud-vietnamien, plus connu sous le nom de Vietcong²³, ou VC (Victor Charlie). Située au centre de la côte du Vietnam du Sud, elle est bordée par la mer de Chine méridionale, dont l'horizon inspire à Paul Berlin, le personnage principal de *Going After Cacciato*, ses rêveries diurnes et nocturnes.

D'œuvre en œuvre, le lecteur retrouve les mêmes lieux. Certains sont à l'écart des zones de combats, comme la base de Chu Lai, située non loin de la zone d'atterrissage de Gator (LZ Gator) et que les camions de l'armée rejoignent en prenant la Highway One. Dans le chapitre « Arrival » du récit autobiographique, l'auteur rappelle que ce quartier général établi sur une colline n'est pour les nouvelles recrues qu'un lieu de passage avant le déploiement vers la jungle. C'est sur le sol de cet entre-deux qu'O'Brien se retrouve au début de « The Vietnam in Me » :

LZ GATOR, VIETNAM, FEBRUARY 1994 — I'm home, but the house is gone. Not a sandbag, not a nail or a scrap of wire. [...] Now I stand in this patch of weeds, looking down on what used to be the old Alpha barracks. Amazing, really, what time can do. You'd think there would be something left, some faint imprint, but LZ (Landing Zone) Gator has been utterly and forever erased from the earth. Nothing here but ghosts and wind.

²³ Le terme a plusieurs orthographes : « Viêt-Cong », « Viet Cong ». La République du Vietnam, appelée Vietnam du Sud, est proclamée le 26 octobre 1955. Durant la guerre, elle est opposée à la République démocratique du Vietnam, connue sous le nom de Vietnam du Nord. Sur l'histoire du conflit, lire Loren Baritz (*Backfire. A History of How American Culture Led Us into Vietnam and Made Us Fight the Way We Did* [1985]), Georges Herring (*America's Longest War: The United States and Vietnam* [1986]), Gabriel Kolko (*Anatomy of a War. Vietnam, the United States and the Modern Historical experience* [1985]) et Jacques Portes (*Les États-Unis et la guerre du Vietnam* [1993]).

O'Brien figure un Ulysse désorienté, foulant une Ithaque métamorphosée et méconnaissable. La métaphore de la maison disparue confère à la zone une propriété fantomatique, mais elle rappelle également que le Vietnam s'est imposé, dès le premier opus, comme une *remanence*²⁴ littéraire. Le retour vers l'ancien théâtre des hostilités conduit le vétéran à revisiter ces lieux « malfaisants²⁵ » qu'il a évoqués dans ses textes antérieurs. Pinkville en fait partie : c'est à cet endroit, situé le long de la côte septentrionale du Vietnam du Sud, que s'est déroulé le massacre de My Lai, le 16 mars 1968. Durant la mission dirigée par le lieutenant William Calley, les membres de la compagnie Charlie ont causé la mort de plus de cinq cents villageois, pour la plupart des nourrissons, des enfants, des femmes et des vieillards. Dans « My Lai in May » (*Combat* 115-121), O'Brien se souvient de sa traversée de Pinkville, un peu moins d'un an après le massacre. Ce dernier n'est rendu public que le 13 novembre 1969, dans un article écrit par le journaliste d'investigation Seymour M. Hersh, lequel dévoile l'ampleur des exactions commises par les soldats²⁶. Les actes de violence, marqués par l'exécution sommaire des villageois, sont doublement exposés dans *In the Lake of the Woods* : d'une part, le récit narré à la troisième personne, qui retrace le passé du vétéran John Wade, revient à maintes reprises sur la journée du 16 mars 1968 ; d'autre part, les chapitres « Evidence », composés, entre autres, d'extraits d'ouvrages historiographiques et de dépositions en cour martiale des anciens membres de la compagnie Charlie, permettent de se rendre compte du conditionnement psychique des agresseurs.

Si le Vietnam d'O'Brien est cartographiable, l'auteur ne va cependant pas jusqu'à inclure des cartes agrémentées de données altimétriques, comme le font d'autres écrivains vétérans. Webb, par exemple, en insère une avant le prologue de *Fields of Fire*. Del Vecchio inclut à la fin des chapitres de *The 13th Valley* des rapports militaires extrêmement détaillés et précédés de cartes datées, sur lesquelles figurent les camps de bases, les théâtres d'opérations et les itinéraires suivis par les hélicoptères, ce qui permet de suivre la progression des troupes jusqu'au massacre final décrit dans l'épilogue. Del Vecchio glisse également au milieu du roman un organigramme indiquant le rang et les surnoms originaux de certains soldats²⁷. Marlantes a repris des procédés analogues dans *Matterhorn*. Le roman comprend notamment deux cartes et un organigramme de la chaîne de commandement répertoriant l'indicatif d'appel radio de chaque unité²⁸. Sur ce point, O'Brien se distingue de ces auteurs. Cependant,

²⁴ Le mot est un ancien synonyme de « demeure » (Roquefort 458).

²⁵ « Spooky, evil places where the land itself could kill you » (« Vietnam »).

²⁶ L'article est reproduit dans *Reporting Vietnam. American Journalism 1959-1975* (1998) de Milton J. Bates *et al.* (413-427).

²⁷ Larry Boy Asshole Caldwell, Jerome Garbage Man Clement, Marty Dumbnuts Willis, Vondel Boom Boom Beaford.

²⁸ Webb, Del Vecchio, Heinemann et Marlantes, plus que Gustav Hasford (*The Short-Timers* [1979]), ont produit une fiction rigoureusement documentée. Preuve en est la présence des glossaires définissant les termes

la représentation de la province de Quang Ngai évoque les images vues en boucle dans les reportages télévisés de la guerre, celles montrant la jungle, les montagnes, les rizières, les villages, les tunnels²⁹, les souterrains, les fossés et les trous. Les zones de combat combinent mystères et dangers, comme le rappelle le narrateur de *In the Lake of the Woods* :

The jungles stood dark and unyielding. The corpses gaped. The war itself was a mystery. Nobody knew what it was about, or why they were there, or who started it, or who was winning, or how it might end. Secrets were everywhere—booby traps in the hedgerows, bouncing betties under the red clay soil. And the people. The silent papa-sans, the hollow-eyed children and jabbering old women. What did these people want? What did they feel? (72-73)

Le rythme syncopé souligne les interrogations et la désorientation des combattants. Pour ces derniers, la mort est une menace permanente qui ne se trouve pas localisée sur les cartes militaires³⁰. Chaque pas posé sur les pistes de la jungle peut faire détonner des dispositifs guerriers aux effets fatals, comme le rappelle O'Brien. Dans « Step Lightly », il s'attache à énumérer les mines antipersonnel et insiste sur le pouvoir destructeur de la redoutable Bouncing Betty :

In the three days I spent writing this, mines and men came together three more times. Seven more legs, one more arm. The immediacy of the last explosion—three legs ten minutes ago—made me ready to burn the midsection of this report, the flippant itemization of these killer devices. Hearing over the radio what I just did, only enough for a flashing memory of what it is all about, makes the *Catch-22* jokes into a cemetery of half-truths. “Orphan 22, this is... this is Yankee... mine, mine. Two guys... legs are off... I say again, legs off... request urgent dust-off grid 711888. [...] for Chri... ake... need chopper... two men, legs are...

But only to say another truth will I let the half-truths stand. The catalog of mines will be retained because that is how we talked about them, with a funny laugh, flippantly, with a chuckle. It is funny. It's absurd. (*Combat* 126)

Le Vietnam n'a rien de paradisiaque, contrairement à ce qu'annonce l'un des intertitres de *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*, « The Lagoon ». Dans ce chapitre, O'Brien décrit l'installation de la compagnie Alpha dans la péninsule de Batanga, aux abords d'un village bombardé par erreur par l'armée américaine. Cependant, le paysage exotique qui s'esquisse mentalement à la lecture du mot « lagon » se dissout d'emblée en découvrant les premiers lignes :

techniques, les armes utilisées et la langue vernaculaire des combattants. Le glossaire de *Matterhorn*, par exemple, fait une trentaine de pages.

²⁹ Bien qu'équipées d'armes sophistiquées fournies par leurs alliés soviétiques et chinois, les forces armées du Front national de libération du Sud Viêt Nam utilisent également des moyens rudimentaires et parcourent des kilomètres de dédales souterrains piégés par leurs soins. Le sol de la jungle est parsemé de pieux couverts d'excréments, de mines antipersonnel, de *booby traps* et de grenades.

³⁰ Dans *Dispatches*, Herr se souvient de cette carte écornée laissée dans sa chambre d'hôtel à Saigon : « That map was a marvel, especially now that it wasn't real anymore. [...] It was late '67 now, even the most detailed maps didn't reveal much anymore; reading them was like trying to read the faces of the Vietnamese, and that was like trying to read the wind. We knew that the uses of most information were flexible, different pieces of ground told different stories to different people. We also knew that for years now there had been no country here but the war » (3).

Beyond the saltwater and beyond the sand there are growths of tropical fir and coconut trees, living sparsely off soil made more of clams and chloride than nitrogen. Farther inland come layers of sedge, paddies brewing rice and mosquitoes, swamps, cluster of jungle, verdant places where every sort of thing grows and decay. [...] The lagoon must always have been a good place. Plenty of fish from the sea, cool winds for land that is always hot. Protection from the reef. In the old days, centuries ago, the lagoon must have been a port for travel and adventure. (163-164)

Devant ce tableau, l'ironie de l'intertitre devient une évidence. Le décalage entre signifiant et signifié est souligné dans la suite du texte, lorsqu'O'Brien s'attache à faire ce qui s'apparente à l'*ekphrasis* d'une peinture inesthétique : « It is not a place Gauguin would have painted; it is not a romantic place. [...] It is made of army tin. The huts are long, metal barracks, one contiguous to the next, identical in squalor, crammed full of families, surrounded by rows of the new kind of army concertina wire, the sort with tiny razor blades replacing barbs » (165).

O'Brien conçoit le Vietnam comme une « métaphore essentielle » à laquelle il ne peut « échapper »³¹. De fait, il compare son écriture – et la manière dont il représente le Vietnam – à celle de Joseph Conrad :

But Conrad is no more writing about the sea than I am writing about war. That is, he's not writing about marine biology and dolphins and porpoises and waves. He's writing about human beings under pressure, under the certain kinds of pressure that the sea exerts, life aboard vessels, the discipline of living aboard a ship at sea, the expectations of behavior that are a part of a ship's life. Lord Jim and his act of cowardice and so on. Conrad uses the sea the same way I use Vietnam, as a way to get at the human heart and the pressure exerted on it. (*in Bourne non pag.*)

Ce constat, par lequel l'auteur réaffirme son refus d'être catalogué « écrivain de la guerre du Vietnam », ne fait cependant pas oublier que l'œuvre se distingue par des descriptions de lieux guerriers et des mentions répétées de toponymes locaux qui permettent de suivre le chemin parcouru par les soldats dans la province de Quang Ngai, depuis la base de Chu Lai jusqu'à My Lai, My Khe, Nuoc Mau ou encore Danang, quartier général de l'American Division. Ces endroits ne sont pas des métaphores, mais des points de repères réels qui permettent de localiser les faits guerriers décrits ou évoqués.

On verra ultérieurement que la hantise vietnamienne est associée à une spatio-temporalité qui lui est propre. À présent, il convient de montrer comment, malgré la distance, l'Amérique hante le théâtre des hostilités et ses alentours. Elle s'exporte de manière presque caricaturale. Cet ersatz de la mère patrie interpelle le lecteur : sur les bases, dans les fossés et au plus profond de la jungle, les soldats sont habités par le mal du pays et le besoin, d'une façon ou d'une autre, de déterritorialiser la terre natale, celle-là même qui occupe leurs pensées et les attire mentalement hors de la zone de combat. La nostalgie, combinée au désir

³¹ « I'd say an essential metaphor or a life-given metaphor that, for me, is inescapable » (*in Bourne non pag.*).

ardent de rentrer chez soi, est si forte que certains restent calés sur le fuseau horaire de leur ville, comme l'illustrent ces paroles du soldat Barney, prononcées dans l'incipit du récit autobiographique : « Back in Cleveland, man, I'd still be asleep » (*Combat* 2).

1. 2 Des bouts d'Amérique

Les hantises vietnamiennes, en particulier la base de Chu Lai, la zone d'atterrissage de Gator et les campements militaires, se caractérisent par la façon dont elles sont américanisées, par l'armée mais aussi par la population locale, laquelle s'empresse de venir vendre du Coca-Cola³² aux combattants. Tout comme O'Brien à son arrivée, chaque soldat reçoit le barda qu'il transportera durant la guerre : « a rifle and ammunition and a helmet, camouflage cover, poncho, poncho liner, back pack, clean clothes, and a box of cigarettes and candy » (*Combat* 74). Associées à la libération des pays alliés des États-Unis, à la fin de la seconde guerre mondiale, les barres chocolatées offertes aux enfants deviennent le symbole du cynisme, voire de l'amoralité des Américains :

The war wasn't all terror and violence. Sometimes things would almost get sweet. For instance, I remember a little boy with a plastic leg. I remember how he hopped over to Azar and asked for a chocolate bar—"GI number one," the kid said—and Azar laughed and handed the chocolate. When the boy hopped away, Azar clucked his tongue and said, "War's a bitch." He shook his head sadly. "One leg, for Chrissake. Some poor fucker ran out of ammo." (*Things* 31)

Ailleurs, dans *In the Lake of the Woods*, John Wade aperçoit, lors du massacre de Thuan Yen, des camarades savourant des friandises pendant que les civils agonisent et hurlent à quelques pas d'eux (108).

Les premières semaines, le spectre de la guerre se manifeste dans les rumeurs et les histoires racontées par les soldats. Pour le tenir à distance, les Américains tentent de se détendre et de profiter des derniers instants avant l'épreuve du feu. O'Brien revient sur cette période de transition :

The first month in Alpha Company was a peculiar time. It was mostly a vacation. We wandered up and down the beaches outside Chu Lai, pulling security patrols and a very few night ambushes. It was an infantry's dream. There were no VC, no mines, sunny days, warm seas to swim in, daily resupplies of milk and beer. We were a traveling circus. (*Combat* 79)³³

³² La fréquentation des Vietnamiens donne lieu à un commerce d'images pornographiques et à la prolifération de maisons closes situées à proximité des bases.

³³ Cette définition s'accorde avec celle de la base de Chu Lai : « a resortlike place, tucked in along the South China Sea, complete with sand and native girls and a miniature golf course and floor shows with every variety of the grinding female pelvis » (70). Dans « The Vietnam in Me », O'Brien reprend les mêmes motifs : « There were hot showers and hot meals, ice chests packed with beer, glossy pinup girls, big, black Sony tape decks booming "We gotta get out of this place" at decibels for the deaf. Thirty or 40 acres of almost-America. With a little weed and a lot of beer, we would spend the days of stand-down in flat-out celebration, purely alive, taking pleasure in our own biology, kidneys and livers and lungs and legs, all in their proper alignments. We could

La logistique militaire ne néglige pas les plaisirs quotidiens, comme le prouvent l'approvisionnement abondant de boissons – lait, bière et boissons gazeuses – qui sont tout autant de rappels de ce qui attend les soldats à leur retour. L'attente anxieuse est atténuée par les projections de films (« Arrival », *Combat* 70, 74) et les jeux auxquels les hommes s'adonnent avant de partir au combat. Les divertissements se poursuivent au front : entre deux assauts, les patrouilles organisent des matchs de football américain (« Alpha Company », *Combat* 79) ou des tournois de basketball (« Pickup Games », *Cacciato* 100-110).

Une fois enfoncé dans la jungle et dans les montagnes, le combattant peut subir les contrecoups d'une affection abyssale qui s'apparente au cafard, cette « sorte de bovarysme inconscient que le milieu lui impose », pour emprunter au Docteur Paul Voivenel³⁴ le diagnostic qu'il faisait au sujet des soldats de la Grande Guerre (*in* Tison et Guillemain 80). La nostalgie³⁵ du pays natal, hantise géographique temporairement inaccessible, est atténuée par les bouts du continent américain portés sur soi : les lettres écrites et reçues, qui tiennent une place importante dans *The Things They Carried* et *In the Lake of the Woods* ; le radiotéléphone, qui connecte soldats et familles ; le drapeau américain, les photographies (« Almost everyone humped photographs [*Things* 4]) et tous les autres « souvenirs » d'Amérique que chaque soldat transporte à travers les rizières, la jungle et les montagnes :

Rat Kiley carried comic books. Kiowa, a devout Baptist, carried an illustrated New Testament that had been presented to him by his father, who taught Sunday school in Oklahoma City, Oklahoma. As a hedge against bad times, however, Kiowa also carried his grandmother's distrust of the white man, his grandfather's old hunting hatchet. Necessity dictated. (*Things* 3)

La fabrication de la « presque-Amérique » sur les bases et aux campements ainsi que les petits bouts de la mère patrie, préservés dans les poches des uniformes et dans les sacs à dos, illustrent le besoin d'atténuer l'étrangeté du Vietnam et l'horreur de la guerre. La jungle et les rizières piégées emprisonnent à ciel ouvert les combattants : obsédés par le compte à rebours³⁶, certains sont hantés par la tentation de désertir. Dans *Going After Cacciato*, Paul Berlin s'évade par l'imagination : l'océan de chlorophylle étouffant est supplanté par les fleurs sauvages d'une nature opulente que parcourent des gazelles. Les panoramas mentaux

breathe here. We could feel our fists uncurl, the pressures approaching normal. The real war, it seemed, was in another solar system ».

³⁴ Auteur de *Le Courage* (1917), *Le Cafard* (1918) et *La Psychologie du soldat* (1918), Voivenel est l'instigateur d'une étiologie du cafard qui rejette les notions de constitution, de dégénérescence, d'hérédité et de prédisposition à la folie.

³⁵ Lors de la guerre de Sécession, le neuropsychiatre américain Silas Weir Mitchell et ses collègues traitent des recrues démoralisées et frappées d'apathie. Mitchell diagnostique un « mal du retour ». Le sujet est traité dans *Shook Over Hell: Post-Traumatic Stress, Vietnam, and the Civil War* (1997) de Eric T. Dean Jr.

³⁶ « Carefully, you mark six days off your pocket calendar; you start a journal, vaguely hoping it will never be read » (*Combat* 70).

évoquent les westerns en cinémascope vus dans l'enfance et rappellent que le Vietnam cohabite avec l'Amérique : terre des origines, celle-ci est également revisitée par l'auteur dans l'écriture autobiographique et fictionnelle.

1. 3 La terre des origines et ses « creux habités »

La terre des origines, c'est avant tout le Midwest, et plus précisément le Minnesota, où l'auteur est né. Au premier abord, les contrées américaines se distinguent du Vietnam, par leur topographie et leur climat. O'Brien porte une attention particulière aux espaces naturels : les textes sont balisés par des descriptions de lacs, de forêts et de la prairie qui entoure les localités. Cependant, il existe des parallèles entre le pays natal et le Vietnam. Ils seront abordés au cours de la présente analyse, centrée sur les traits distinctifs des petites villes et de leurs alentours.

Dans *Going After Cacciato*, les hauteurs montagneuses du Vietnam sont couvertes de larges nappes d'eau après les bombardements. Le médecin Doc Peret, contemplant le champ de bataille dévasté et les cratères inondés par les pluies diluviennes qui font gonfler les cadavres, le baptise « Lake Country » (« the World Greatest Lake Country » [177]). Le nom attribué est une manière ironique de signifier la dévastation guerrière. Or, dans d'autres romans, le pays des lacs – le Minnesota – se trouve être lui aussi un lieu de perte et de perdition. La description de l'hydrographie est une constante. Les étangs et les lacs, parfois recouverts par la neige l'hiver, sont des éléments prédominants³⁷. Ainsi, *In the Lake of the Woods* se situe en partie au lac des Bois, zone enclavée et frontalière du Canada qui ne peut être atteinte qu'en arrivant par le pays limitrophe ou en empruntant les cours d'eau. Les méandres des lacs jouent un rôle essentiel dans l'intrigue car ils reflètent la nature secrète du vétéran John Wade. Par ailleurs, ils sont considérés comme une scène de crime probable par les officiers en charge de l'enquête sur la mystérieuse disparition de Kathy Wade, quelques jours après l'installation du couple dans la maison proche de la petite communauté Angle Inlet. C'est dans les sinuosités du lac des Bois que Wade s'enfonce sur son bateau pour disparaître à jamais, tout comme son épouse. Les lacets et la noirceur du lac, reflets symboliques des arcanes de l'ancien combattant, figurent comme le prolongement des zones nuisibles et labyrinthiques de la terre guerrière. De Thuan Yen aux eaux lugubres, les lieux

³⁷ Les étendues d'eaux visqueuses attirent tout autant qu'elles révulsent. Dans *Northern Lights*, Paul Perry est aimanté par l'étrange liquide ébène de Pliny's Pond, l'étang bordant la maison familiale et dans lequel, enfant, il a failli mourir noyé. L'étang se substitue au « borbier » vietnamien dont revient le frère, Harvey, lequel se tait sur son expérience de la guerre. La chaleur étouffante de la région d'Arrowhead, située au nord-est de l'État, et les moustiques agressifs évoqués dans l'incipit annoncent que le vétéran va revenir d'une contrée étrangère, résolument écartée du récit par le narrateur. Sur le « borbier » vietnamien, lire *The Making of a Quagmire: America and Vietnam during the Kennedy Era* (1965) du journaliste David Halberstam.

hantés par Wade sont jalonnés de ces « trappes secrètes » (« secret trapdoors ») évoquées en boucle par le narrateur.

Les isotopies de la claustration et de la monotonie évoquent une désorientation analogue à celle causée par la configuration de la jungle, dans laquelle chaque endroit, parce qu'il ressemble en tous points à un autre, donne aux soldats l'impression de tourner en rond sans jamais pouvoir s'extirper des profondeurs infinies. O'Brien reproduit le trope de l'enfermement en évoquant des enclaves américaines ensommeillées qui suscitent le désir de fuir. Dans *La Grand-route*, Pétillon consacre des pages à de telles enclaves, ces « creux habités » (42) dont il souligne les particularités en prenant pour exemple le Sleepy Hollow imaginé par Washington Irving dans *The Legend of Sleepy Hollow* (1820) : « creux du sommeil, trou perdu enlisé dans la léthargie, monde assoupi et rêveur [...] qui semble pris sous un charme [...] de quelque sorcier indien d'avant la découverte » (40-41). O'Brien, héritier d'Irving, figure de tels « trous », qu'il connaît bien pour les avoir fréquentés. Ce sont les petites villes et les lieux-dits, réels ou fictifs, où le temps semble figé, où « tout reste d'ordinaire fixe : la population, les mœurs, les coutumes. [...] ce monde clos est soustrait au travail déracinant de l'histoire et au mouvement à travers l'espace » (Pétillon 41). Dans l'œuvre o'brienique, ce monde paraît effectivement hors du temps, immobile et replié sur lui-même. Il fait songer à ces moments d'attente emplie d'angoisse et d'ennui profond qu'impose aux combattants la guérilla menée par l'ennemi vietnamien.

Les villes de Worthington, où O'Brien et le narrateur de *The Things They Carried* ont grandi, Sawmill Landing (*Northern Lights*), Fort Derry (*The Nuclear Age*)³⁸ et Owago (*Tomcat in Love*) sont les dignes représentantes de ce que Pétillon qualifie de « calme mort de l'enclos » (45). La morale et le respect des bonnes mœurs conditionnent les agissements. Évoquant le style d'O'Brien dans *Northern Lights*, la critique littéraire Rosellen Brown remarque : « His book could stand very honorably as an unsensational and sensitive introduction to American "provincial life" » (27). Mais cette représentation de la vie locale met en lumière des lieux d'enfouissement et de désarroi imposant des codes de conduite désuets³⁹. Située au sud de l'État du Minnesota, Worthington est le prototype des petites villes figurant dans l'œuvre. Fière de son titre de « Turkey Capital of the World » qu'elle s'est elle-même octroyée (*Combat* 13), elle est peuplée de vétérans des deux guerres mondiales, de vieilles institutrices, d'entraîneurs de baseball et de football américain. Ce petit monde évolue

³⁸ Ville imaginaire, Fort Derry n'est pas située dans le Midwest, mais dans l'État du Montana.

³⁹ « O'Brien's evolving desire to escape this environment came from his sense that living in such a place required "not making waves," "not speaking one's mind," and "toeing the prairie line" » (Herzog, *Tim O'Brien* 8).

dans le paysage cafardeux reflété par les eaux mornes du lac Okabena. Accablante, la monotonie des environs est évoquée sans nostalgie :

The essential thing about the prairie, I learned, was that one part of it is like any other part. [...] The lake, Lake Okabena, reflected the town-itself, bouncing off a black-and-white pattern identical to the whole desolate prairie: flat, tepid, small, strangled by algae, shut in by middle-class houses, lassoed by a ring of doctors, layers, CPA's, dentists, drugstore owners, and proprietors of department stores. (*Combat* 15)

Ce lieu terne et dupliqué à l'infini convoque cette observation faite, quelques pages auparavant, sur le quotidien guerrier : « We ate slowly. No reason to hurry, no reason to move. The day would be yesterday. Village would lead to village, and our feet would hurt, and we would do the things we did, and the day would end » (*Combat* 10). Le retentissement échoïque provoqué par la proximité de ces deux passages appuie sur le fait que les « trous perdus » que traverse O'Brien ravivent le souvenir d'un autre « creux », la prairie natale. Cette revenance n'est pas sans conséquence sur la structure narrative : non linéaire, le récit commence par l'évocation de la guerre avant d'être interrompu par un retour vers les années de jeunesse et l'été 1968. Du premier au septième chapitre, l'auteur va et vient entre le Vietnam et le Minnesota, là où se trouvent ses racines. Omniprésente dans les pensées du conscrit avant qu'il accepte de partir au Vietnam, Worthington vit accrochée à ses traditions. Chaque année, au mois de septembre, à l'occasion du Turkey Day, les fermiers des alentours défilent à travers la ville, lâchant dans les rues des « milliards » de dindes sur lesquelles les enfants s'amuse à viser avec leurs faux pistolets tandis que les plumes des volailles se mélangent au popcorn dégusté par le public (14). La représentation de cet événement local qui, chaque année, sort la population de sa léthargie, fait écho au premier chapitre. Comme l'indique l'intertitre, « Days » évoque le quotidien répétitif des troupes armées. Dans l'incipit, O'Brien, peu disert et en retrait, ne partage pas l'étonnement du soldat Barney :

"It's incredible, it really is, isn't it? Ever think you'd be humping along some crazy-ass trail like this, jumping up and down like a goddamn bullfrog, dodging bullets all day [...] You ever see anything like this? *Ever?*" "Yesterday," I said. [...] "Snipers yesterday, snipers today. What's the difference? [...] Yesterday, and the day before that, and the day before that" (1-2)

Alors même que le récit semble s'engager vers une description de la routine militaire, les deux chapitres suivants, « Pro Patria » et « Beginning », abandonnent sans transition la réalité guerrière pour faire un détour vers le Minnesota natal, temporisation qui a pour effet de réfléchir l'attente interminable des soldats en embuscade (« This was the bad time: the wait » [5])⁴⁰.

⁴⁰ Le narrateur de *The Things They Carried*, Tim O'Brien, procède pareillement. Dans « On the Rainy River », il évoque la prairie et Worthington, où il a grandi. Au cours de l'analyse, « Tim O'Brien » désignera le narrateur du roman, afin de le distinguer de l'auteur O'Brien.

L'atmosphère conformiste et anachronique anticipe l'ambiance ouatée de Sawmill Landing, Fort Derry et Owago. Dans la ville d'enfance des frères Perry (*Northern Lights*), le temps semble s'être arrêté. Lorsque le cadet, Harvey, rentre du Vietnam en juillet 1970, il retourne dans une ville fantomatique, aux rues désertées par les habitants rassemblés à l'église pour la messe dominicale. À l'entrée de la localité, Paul, en route pour accueillir le vétéran, aperçoit le vieux panneau : « On the right, an enamel sign said: SAWMILL LANDING. It gave the population as 781, which had been right until 1947 when the last lumber company had left town, taking thirty families with it » (14). La ville paraît pétrifiée, pourrissant sur place dans une quiétude mortifère : « Sunday morning, four dozen cars parked about the stone church, Jud Harmor's pickup in front of the town hall, Sunday morning, paint peeling, pine rotting, the forest growing in vacant lots and abandoned lawns, fallen timbers, Sunday morning and even inside the drugstore everything was quiet » (14). L'anaphore souligne ce temps à la fois suspendu et répétitif, frappé d'une immobilité funèbre. Dans ce paysage vacant, tout droit sorti d'une vieille carte postale racornie⁴¹, les deux chiens observés par Paul, en attendant le bus Greyhound qui ramènera Harvey, semblent être ancrés dans la rue dépeuplée, fixant de leur regard cette ville en train de disparaître.

Dans *The Nuclear Age*, la description que fait William Cowling de sa ville natale donne l'impression d'un *déjà-lu* : « Fort Derry, Montana, was a typical small town, with the usual gas stations and parks and public schools, and I grew up in a family that pursued all the ordinary small-town values. My father sold real estate, my mother kept house » (9-10). Après l'évocation de ses souvenirs des célébrations de la bataille de Little Big Horn, qui, ultérieurement, sera réitérée à maintes reprises, il revient sur la topographie des lieux :

A mountain town.

Elevation, just under six thousand feet.

Population, just over a thousand.

Ranch country. Scrub grass and pine and dust. An old hitching post in front of the Strouch Funeral Home. A courthouse, a cemetery, the Ben Franklin store. What else? The Thompson Hotel. The Sweethearts, of course. A stone-walled library. The air, I remember, had the year-round smell of winter, a brittle snapping smell, and at night, brushing my teeth, I could taste something like sulphur at the back of my tongue.

A pretty place, I suppose, but boring. (11)

L'ennui est analogue à celui que ressentent O'Brien et Paul Perry. Rétrospectivement, une fois que le lecteur a pris connaissance de la hantise de l'atomisation qui assaille le futur géologue, l'évocation du soufre, composant majeur de la poudre à canon et produit de base de l'industrie chimique, apparaît comme une occurrence symptomatique des appréhensions du narrateur. Le Fort Derry de William Cowling, tel qu'il est représenté, constitue un vestige de la conquête de l'Ouest. Il est un de ces lieux typiques « où à la fois on s'ancre et où l'on prend

⁴¹ « Except for two dogs, one sniffing at the other, the streets were as dry and motionless as a postcard » (14).

racine jusqu'à la torpeur, jusqu'à s'enliser dans l'oubli » (Pétillon 42). Si Sawmill Landing est dépeuplée, Fort Derry figure comme un entre-deux sans intérêt qui suscite le désir de fuir : « “Culture’s that way,” my dad would say, pointing east, “and if you want it, civilization’s somewhere over that last ridgeline, more or less,” then he’d hook a thumb westward, as if hitchhiking. Isolated. Fifty-eight miles from Yellowstone, eighty miles from Helena, twenty miles from the nearest major highway » (11).

La supposée absence de culture, l'ennui abyssal et le repli des localités sur elles-mêmes sont le sujet de prédilection du narrateur de *Tomcat in Love*. À l'instar des frères Perry et de William Cowling, Thomas Chippering a grandi dans une petite ville endormie, située à la frontière du Minnesota et de l'Iowa : « Owago: Pop. 9,977. [...] In modern dictionaries, under the word *boring*, you will find a small pen-and-ink illustration of Owago, Minnesota. Flat, bald, windy, isolated, desolate » (*Tomcat* 48). Sous la plume du linguiste, la ville, fictive, évoque Worthington et les idiosyncrasies de ses habitants. Sa description semble être hantée par la prédiscursivité auctoriale, comme le montrent ces deux passages :

The town called itself Turkey Capital of the World. [...] Turkey Day climaxed when the farmers herded a billion strutting, stinking, beady-eyed birds down the center of town, past the old Gobbler Cafe, past Woolworth’s and the Ben Franklin store and the Standard Oil service station. Feathers and droppings and popcorn mixed together in tribute to the town and the prairie. We were young. We stood on the curb and blasted the animals with ammunition from our peashooters. (*Combat* 13-14)

Proudly, a bit ridiculously, the town promoted itself as the Rock Cornish Hen Capital of the World, a grip on fame at once tenuous and pathetic. [...] it struck me as sad that a community’s grandest annual celebration boiled down to an event called Rock Cornish Hen Day. (In September of each year a banner is hoisted to the top of the water tower; ministers prepare sermons; housewives bake pies. At midday, a few hardy farmers truck their hens into town, dump them in front of the courthouse, then herd them up Main Street in a great clucking parade. The citizens of Owago watch from sidewalks. Then they go home). (*Tomcat* 48-49)

D'Owago, tout comme des autres petites villes du Midwest et de l'Ouest américain, il émane une *doxa* conservatrice et une austérité morale, plus catholique que protestante, contrairement à Sawmill Landing. Dans *Northern Lights*, en effet, la ferveur évangélique des patriarches – Pehr Peri, le grand-père immigrant finlandais, et Pehr Perry, son fils – a résisté au temps et continue de hanter les lieux. Dans *Tomcat in Love*, c'est la religiosité catholique de la famille Zylstra qui représente, aux yeux du narrateur, l'enfermement dans des traditions anachroniques. On verra dans le deuxième chapitre que les croyances religieuses ont des conséquences tragiques pour Lorna Sue Zylstra et son frère, Herbie.

Les descriptions des petites villes rurales font l'effet de répliques scripturales de certains tableaux d'Edward Hopper. O'Brien reprend les thèmes chers au peintre : la solitude, les rues désertes, les grandes bâtisses vides, décrépées, les vastes paysages balayés par le vent et les flocons de neige sont cadrés par le regard las des protagonistes ou l'œil critique des

narrateurs. Les éléments font également resurgir le souvenir des grandes maisons froides, distantes et perdues dans les champs battus par les bourrasques qu'Andrew Wyeth a peintes dans ses aquarelles et dans ses toiles. O'Brien immortalise pareillement des fermes et des bâtiments couverts de glace, menacés par un ciel plombé de nuages gris ou accablés par le soleil. Sa palette va du blanc immaculé au noir profond. Entre ces deux extrêmes, l'enclos américain apparaît dans son isolement comme presque recouvert d'une « grisaille lunaire » (Didi-Huberman, *Génie du non-lieu* 97).

Le relevé des lieux a permis de cerner les hantises les plus fréquemment représentées dans l'œuvre d'O'Brien. Il s'agit à présent de se pencher sur la configuration spatio-temporelle du territoire guerrier et de l'enclos américain afin de déterminer les traits de trois chronotopes essentiels, liés aux années de jeunesse, à la guerre et à l'âge d'homme.

2. Les chronotopes majeurs

Dans *Esthétique et théorie du roman* (1978), Mikhaïl M. Bakhtine note que grâce à la « fusion des indices spatio-temporels [...] le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps » (237). L'analyse de ce qu'il nomme « valeurs chronotopiques » (384) vise à montrer comment les motifs temporels et spatiaux interagissent. Comme l'explique le théoricien, certains chronotopes se démarquent par leur prédominance :

Within the limits of a single work and within the total literary output of a single author, we may notice a number of different chronotopes and complex interactions among them, specific to the given work or author; it is common moreover for one of these chronotopes to envelope or dominate the others. (*Dialogic Imagination* 252)

Par conséquent, la réflexion sur les indices spatio-temporels liés aux années de jeunesse, à la guerre et à l'âge d'homme est organisée chronologiquement, selon le cours existentiel. Ce n'est pas le cas des récits, marqués par les analepses et l'interpénétration de différents niveaux narratifs. L'analyse amène à prendre en considération certains faits passés et à venir qui hantent les êtres et qui sont mis en lumière à la faveur des configurations spatio-temporelles. Ces dernières, pour citer Bakhtine, opèrent comme des « centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman » (*Esthétique* 391).

2. 1 Les années de jeunesse

Les villes mentionnées ci-avant sont étroitement liées à des périodes spécifiques. Deux textes se distinguent : dans le récit autobiographique et dans *The Nuclear Age*, O'Brien et le narrateur homodiégétique William Cowling s'attardent sur leur enfance et sur les années de jeunesse.

2. 1. 1 Worthington, 1956-1968 : *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*

Au commencement était la guerre : le Vietnam, sur lequel s'ouvre *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*, mais aussi la seconde guerre mondiale, évoquée dès les premières lignes de « Pro Patria » (11). À la fin des années quarante, l'Amérique est fière de ses accomplissements et de la manière dont les combattants se sont comportés dans le Pacifique et en Europe. Mais elle se prépare aussi aux conflits à venir. O'Brien se souvient :

I grew out of one war and into another. My father came from leaden ships of sea, from the Pacific theater; my mother was a WAVE⁴². I was the offspring of the great campaign against the tyrants of the 1940s, one explosion in the Baby Boom, one of millions to replace those who had just died. My bawling came with the first throaty note of a new army in spawning. I was bred with the haste and dispatch and careless muscle-flexing of a nation giving bridle to its own good fortune and success. I was fed by the spoils of 1945 victory. (*Combat* 11)

Les premiers souvenirs évoqués par l'auteur témoignent de la prégnance dans les esprits du souvenir de la « bonne guerre ». Cette dernière est commémorée par la communauté et les enfants imitent les vertueux aînés en troquant les objets ramenés du front, qui sont cabossés, comme leurs anciens propriétaires :

In patches of weed and clouds of imagination, I learned to play army games. Friends introduced me to the Army Surplus Store off main street. We bought dented relics of our fathers' history, rusted canteens and olive-scented, scarred helmet liners. Then we were our fathers, taking on the Japs and Krauts along the shore of Lake Okabena, on the flat fairways of the golf course. I rubbed my fingers across my father's war decorations, stole a tiny battle star off one of them, and carried it in my pocket. (*Combat* 12).

Les années de jeunesse d'O'Brien sont cadencées par les histoires des anciens combattants. Au coin des rues et devant le tribunal, ils racontent leurs campagnes militaires en montrant leurs bras couverts de cicatrices : « Among these people I learned about the Second World War, hearing it from men in front of the courthouse, from those who had fought it. The talk was tough. Nothing to do with causes or reason; the war was right, they muttered, and it had to be fought » (*Combat* 13). Tandis que les vétérans de Worthington partagent leurs opinions

⁴² Women Accepted for Volunteer Emergency Service.

sur l'engagement militaire de la mère patrie, l'Amérique ressent les effets de la « paix belliqueuse », pour citer l'oxymore employé par Raymond Aron dans *Le Grand schisme* (1948) et vit sous la menace de la guerre atomique.

« Dans son emploi le plus général », écrit Henri Mitterand, le mot « *chronotope* désigne tout univers humain déterminé consubstantiellement par une époque et un lieu, et aussi toute vision, toute représentation homogène d'un tel univers, tout tableau du monde intégrant la compréhension d'une époque et celle d'un cosmos » (93). L'époque de l'après-guerre est troublée par la hantise d'un spectre jugé de plus en plus menaçant : le communisme. Le chronotope de la jeunesse, qui va du début des années cinquante à la fin des années soixante, est déterminé par la mention répétée de deux événements historiques qui sont consécutifs à l'issue de la seconde guerre mondiale : la guerre froide et la guerre du Vietnam. Pour autant, Worthington semble se tenir à l'écart des tumultes politiques et diplomatiques. Les temps forts sont ceux des fêtes locales, des rencontres sportives, des commémorations des batailles et des discours patriotiques prononcés chaque quatre juillet⁴³. Ils confèrent à la localité une forme d'intemporalité : l'achronie domine dans ce microcosme qui se détourne des tensions présentes. Les motifs chronotopiques situent Worthington hors de l'époque contemporaine : immuable, la ville répète à l'infini les mêmes célébrations. Les souvenirs d'O'Brien sont associés aux embouteillages dans la rue principale pleine de dindes, à la vaste prairie dans laquelle il a reçu son instruction⁴⁴, aux feux d'artifice de la fête nationale qui illuminent le lac, et, enfin, aux parades des anciens combattants. Seuls certains détails permettent de localiser plus précisément dans le temps les faits remémorés par l'auteur. Ainsi, la mention de la guerre de Corée : oubliée et privée de toute aura (« a limited war fought for negative aims » [Weigley 516]), elle ne soulève pas les mêmes passions que le second conflit mondial. O'Brien y fait brièvement allusion : « Growing up I learned about another war, a peninsular war in Korea, a gray war fought by the town's Lutherans and Baptists » (*Combat* 13). Dans ses souvenirs, il revoit le héros de la ville, un ancien prisonnier de retour de Corée, défilant seul, mutique et figé dans la voiture décapotable qui le transporte à travers les rues.

Le regard rétrospectif posé sur cette silhouette fantomatique anticipe la survivance douloureuse des vétérans Norman Bowker (*The Things They Carried*), John Wade (*In the*

⁴³ Worthington ressemble à Westchester, la ville dans laquelle l'écrivain vétérinaire Philip Caputo a grandi et qu'il décrit ainsi dans *A Rumor of War* (1977) : « It had everything a suburb is supposed to have: sleek, new schools smelling of fresh plaster and floor wax; supermarkets full of Wonder Bread and Bird's Eye frozen peas; rows of centrally heated split-levels that lined dirtless streets on which nothing ever happened. [...] I can still see myself roaming out there, scaring rabbits from the brambles, the tract houses a few miles behind me, the vast, vacant prairies in front, a restless boy caught between suburban boredom and rural desolation » (4-5).

⁴⁴ « I learned to read and write on the prairies of Southern Minnesota » (*Combat* 11).

Lake of the Woods) et O'Brien (« The Vietnam in Me »). L'évocation de cette scène, aussi brève soit-elle, s'inspire tout autant des souvenirs de l'enfant que de la reconnaissance postérieure de la souffrance psychique d'un homme qui a connu la violence des combats. William Cowling n'a pas combattu au Vietnam. Pourtant, dans *The Nuclear Age*, la guerre fait partie intégrante de la configuration chronotopique.

2. 1. 2 Fort Derry, 1958-1968 : *The Nuclear Age*

Tout comme O'Brien, William Cowling grandit dans une petite ville paisible qui se tient à l'écart des grands tumultes du milieu du siècle : « Just a regular childhood in a regular town » (10). À nouveau, le chronotope de l'enfance évoque une forme d'inadaptation au temps présent :

Each summer, for instance, Fort Derry staged a big weekend celebration called Custer Days, and even now, decades later, I can still see that long parade down Main Street, the trombones and clowns and horses, the merchants dressed up in frontier clothes. I remember the carnival rides. And the rodeo. And my father, I remember him, too. Every summer he played the role of George Armstrong Custer. Every summer he died. It happened at night, out at the fairgrounds—Custer's Last Stand—a dazzling historical pageant, blood and drama, the culmination of Custer Days. (10)

Fort Derry, comme Worthington, est attachée, au sens propre et figuré du terme, au passé. À l'inverse de la ville, Cowling est hanté par cette « paix belliqueuse » qui laisse augurer du pire. En 1958, prenant conscience de la menace nucléaire qui pèse sur les humains, il quitte le monde de l'enfance.

Le printemps 1958 marque le début de la hantise de l'atomisation. Le jeune Cowling est obsédé par la destructivité de la bombe, ce *visible invisible* que Fort Derry – et ses parents – semblent ignorer, à l'inverse du psychologue Charles « Chuck⁴⁵ » Adamson, qui reçoit six fois l'enfant. Ce « fils d'Adam » est pareillement pétrifié par cet âge nucléaire que Cowling restitue dans un récit jalonné de dates, de noms de missiles balistiques et autres armes offensives qui n'attendent qu'une pression sur un bouton pour venir s'écraser sur l'Amérique, et plus précisément sur Fort Derry, avant de détruire l'humanité. Le narrateur souligne à travers un discours répétitif les résonances anxieuses des programmes radiophoniques et le souvenir obsédant des photographies de la bombe atomique. Reproduites à l'infini par la presse américaine, leur effet est aggravé par l'anxiété ressentie durant les exercices d'alerte, lesquels incitent Cowling à reproduire, seul et au milieu de la nuit, les

⁴⁵ « 'Chuck-Chuck' [...] like in woodchuck » (43). William confie au thérapeute ses peurs : « I looked down at the ragged edges of my fingernails. And then suddenly, without planning it, I was talking about bombs and missiles and radioactivity and thermal blasts and the sound of a Soviet SS-4 zipping across the night sky. Real, I told him. The silos and submarines and launching pads. Things you could touch. Real things. It wasn't some theory, I said, it wasn't a ghost story, it was real » (54).

gestes appris à l'école. Le chronotope des années de jeunesse permet de ressentir la paranoïa de l'enfant, qui est aussi celle de l'Amérique des années cinquante. Le narrateur condense l'extrême angoisse de toute une génération d'enfants, nés juste avant ou après la dévastation d'Hiroshima et de Nagasaki. Dans un article consacré au court métrage *Duck and Cover* (1951), projeté dans les écoles pour éduquer les enfants en cas d'attaque⁴⁶, Robert Jacobs cite Elise E. Beiler, institutrice à l'Indian Springs School, dans le Nevada. Elle déclarait en 1952 : « The first-graders [...] learned to spell “atom” and “bomb” before they learned “mother” » (25). Pour William Cowling, les deux mots mis entre guillemets portent en eux la terreur d'une disparition à venir inscrite, selon lui, sur l'agenda nucléaire des années cinquante.

Au seuil de l'adolescence, Cowling gère mal la menace nucléaire qui plane sur son temps. Il devient le double psychotique d'un héros de la culture populaire américaine : « Like a hermit. William Cowling, the Lone Ranger. On the surface, it might've looked unwholesome, but I honestly preferred it that way » (35). Le chronotope de l'adolescence est marqué par l'intensification de l'angoisse, qui correspond à l'escalade de la tension durant la guerre froide. En 1960, l'année de son entrée au lycée, Cowling hante les montagnes avoisinantes, fouille leur sol rocailleux, obsédé par les minéraux issus d'un temps pré-atomique⁴⁷. L'humanité, pour lui, est au bord du précipice (« October 1962, and things got ticklish » [38]) et d'ailleurs, il considère Fort Derry comme *le* lieu visé par la crise des missiles de Cuba, entre le 14 et 28 octobre 1962. La prégnance de l'Histoire relève du « chronotope postmoderne », selon la définition de Paul Smethurst, auteur de *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction* (2000) :

A chronotope is a time-space in which the conscious mind frames and organizes the real, but it can also be the time-space where it disorganizes and re-presents the real. In postmodern novelistic chronotopes, history slips its anchor, the fixed pole moves and the backcloth shifts, and so the play or representation extends from the fictional into historical. (5)

The Nuclear Age symbolise ce glissement vers l'Histoire. Graduellement, les premiers signes de l'escalade de la violence en Asie du Sud-Est font leur apparition. Dès l'automne 1964, le quotidien de Cowling fusionne avec le temps de la guerre du Vietnam. Dans le cinquième chapitre, « First Strikes », le récit cumule les références aux morts vietnamiens et américains : « I was a witness. Like déjà-vu in reverse, lots of backspin. [...] It was a fitful, uncertain autumn, but the dead kept dying. They died on the six o'clock news, then they died again at midnight, and now and then I could hear the shearings of a great continental fault, I could feel the coming fracture » (73-74). Le « déjà-vu à l'envers » convie le souvenir d'un autre

⁴⁶ Dans le film, la tortue Bert enseigne les façons de se couvrir en cas de danger.

⁴⁷ Chez lui, il passe des heures à inventer des conversations téléphoniques imaginaires avec Sarah Strouch, la populaire *cheerleader* du lycée qu'il suivra au camp d'entraînement à Cuba installé par des militants anti-guerre.

événement fondateur du vingtième siècle : l'explosion de la bombe à Hiroshima et à Nagasaki. Mais le temps présent se vit aussi au rythme du chaos de la guerre du Vietnam. Si la ville semble épargnée, Cowling est pour sa part obnubilé par ce pays lointain qui revient en boucle et lui inspire une énonciation marquée par la fusion mais aussi la confusion des temporalités : « Like hide-and-go seek—the future curves toward the past, then folds back again, seamlessly, always expressing itself in the present tense » (98)⁴⁸.

Le thème de l'atomisation était déjà prégnant dans *Northern Lights*. 1962 représente une date charnière, le point de rupture entre l'enfance et l'âge adulte : cette année-là, le monde extérieur fait irruption dans la ville ensommeillée de Sawmill Landing. Le hantement de l'âge nucléaire ramène le temps présent au cœur de la rue principale et de l'église :

It was one of the images: the October in 1962 when the old man's prophecies of doom suddenly seemed not so crazy after all. When the Caribbean bustled with missiles and atom bombs, jets scrambling over Miami Beach and everyone in Sawmill Landing sat at their radios or hunched over coffee in the drugstore, saying: "Maybe the old gent wasn't so crazy after all." When people were asking one another about the hazards of nuclear fallout, asking if it really rotted a man's testicles, does it hurt, would it reach into northern Minnesota, would the winds be from the north or south or does it matter? (*Lights* 8)

Ce passage est un exemple unique de l'impact du temps présent sur les localités représentées par O'Brien. Dans *The Nuclear Age*, la configuration chronotopique, soutenue par l'enchaînement de dates et de faits, historiques et fictifs, appuie le mouvement inéluctable vers l'escalade atomique et la catastrophe⁴⁹ du Vietnam. Mais elle ne fait que refléter les angoisses passées du narrateur. Elle met également en lumière l'ironie du sort, puisque l'enfant Cowling est devenu géologue et enrichi grâce à sa découverte d'uranium dans les Sweetheart Mountains, fait qui, étrangement, n'appelle chez le narrateur aucun commentaire sur ce bouleversement existentiel.

Worthington et Fort Derry figurent comme des enclos autocentriques. Le temps de l'enfance et de l'adolescence est, du moins pour Cowling, rythmé par les dates qui reflètent

⁴⁸ Dans le récit, les événements des années soixante finissent par se mélanger avec ceux des décennies passées et à venir, comme l'illustre ce passage dans lequel le narrateur pratique l'autocitation : « When I think back on the summer of 1968, it's as though it all occurred in some other dimension, a mixture of what had happened and what would happen. Like hide-and-go seek—the future curves toward the past, then folds back again, seamlessly, and we are locked forever in the ongoing present. And where am I? Just digging. The year, for instance, is both 1968 and 1971, and I see Ollie Winkler tipping back his cowboy hat, squinting as he kneels down to rig up a bomb. I can hear the whine in his voice when he says, "You don't make a revolution without breaking a few legs." But the bomb is real. Legs get broken. And I see Tina Roebuck storming a radio station, except she's older now, and meaner, and there is an impulse toward bloodshed. I see Robert Kennedy's wide-open eyes, a twitch, a flash, Sarah oiling an automatic rifle, sharpshooters and a burning safe house and the grotesque, inexpungible reality of the human carcass. Odd, how the mind works. It goes in cycles. The year is 1968, and 1958, and 1995, and I'm here digging. I'm sane, I'm trying to save my life » (121). Les derniers mots font allusion au trou qu'il est en train de creuser dans son jardin pour son abri antiatomique.

⁴⁹ Au sens étymologique du terme, puisque le conflit est bien ce « coup de théâtre », ce « bouleversement » qui met fin au sentiment de surpuissance militaire.

l'escalade de la violence. L'examen de la configuration spatio-temporelle de ces mondes anachroniques, en rupture avec leur temps, laisse entrevoir que, thématiquement et structurellement, le chronotope des années de jeunesse dans le Midwest et l'Ouest américain est fréquemment corrélé à celui de la guerre⁵⁰.

2. 2 Le chronotope de la guerre

Parler du chronotope de la guerre nécessite de rester un temps en Amérique. L'année de rupture est celle où les conscrits reçoivent la lettre de l'armée. Si, pour O'Brien comme pour le narrateur de *The Things They Carried*, la lettre est une catastrophe, pour Paul Berlin il en va autrement. Il abandonne ses études supérieures et se laisse glisser de Fort Dodge, dans l'Iowa, jusqu'à la jungle vietnamienne. Le conseiller pédagogique qui le reçoit l'avertit :

“Don't you know there is a war on?” And the truth was that Paul Berlin did not know. Oh, he *knew*, but not in any personal sense. He'd seen the fighting on TV, he'd read about it in the newspapers, but somehow it had never seemed quite real. So in the end he'd dropped out. It wasn't a decision; just the opposite: an inability to decide. Drifting, letting himself drift. (*Cacciato* 227)

Paul Berlin fait figure d'exception. La plupart des conscrits représentés dans l'œuvre tentent de résister à la conscription avec plus ou moins de bonheur. La hantise de la guerre pas encore combattue a pour conséquence de les confronter à la perspective de la mort avant même leur arrivée sur le sol vietnamien. La distance géographique séparant le Vietnam des localités rurales du Midwest est soudainement abolie par l'échéance : l'appel sous les drapeaux fait du théâtre des hostilités non plus une contrée lointaine vue à la télévision, mais le lieu d'un trépas annoncé. Tout tourne au ralenti, comme si le temps pré-guerrier était appesanti par la réception du courrier de l'armée :

Eugene McCarthy was bringing quiet thought to the subject. [...] Lyndon Johnson was almost forgotten, no longer forbidding or feared; Robert Kennedy was dead but not quite forgotten; Richard Nixon looked like a loser. With all the tragedy and change that summer, it was fine weather for discussion.

And with all of this, there was an induction notice tucked into a corner of my billfold. (*Combat* 17)

O'Brien fait référence à l'été 1968 (« the summer I turned into a soldier » [17]), lequel marque le début d'un hantement sans fin. Cependant, la hantise de la guerre n'est pas toujours synchrone de la réception de la lettre. Pour William Cowling (*The Nuclear Age*), la « greffe » a lieu dès les premiers bombardements américains. Comme il a déjà été souligné, les effets de ce entement – qui est aussi un hantement – se manifestent pour la première fois dans « First

⁵⁰ O'Brien s'est exprimé sur la relation entre la guerre et l'enfance : « It's an emotional and geographical terrain that's given to us by life. Vietnam is there the way childhood is for me » (Lee 201).

Strikes » : Cowling se souvient des jets survolant le golfe du Tonkin. Ces machines volantes rappellent les incidents du mois d'août durant lesquels le destroyer USS Maddox a été attaqué par des torpilleurs nord-vietnamiens : « Autumn 1964, and there was a war going on, and people were dying. [...] There were bombs and orphans and speeches before Congress. It was a season of flux: leaves were turning, times were slippery. And it was real. No paranoia, not this time » (*Age* 66). Le chronotope de la guerre demeure un motif récurrent jusqu'au onzième chapitre, « Fallout ». Heberle note que le narrateur consacre près de quatre-vingts pour cent de son récit à son activité révolutionnaire, laquelle est liée à la guerre du Vietnam (166). Ironiquement, ce conflit auquel l'insoumis n'a pas participé est omniprésent dans le récit. Dès les premières frappes de 1964, il pressent que le Vietnam va devenir une hantise privée et nationale :

Call it prescience, or a sensitivity to peril, but I could not shake the hunch that things were accelerating toward the point of hazard. In Dan Nang the Marines were digging in, and in Saigon the generals played their flamboyant games of hopscotch, and at home, at random spots across the North American continent, in back rooms, in the dark, there were the first churlish rumblings of distemper.

Nothing mutinous, not yet. Abbie Hofmann was a nobody. Jane Fonda was a starlet. By daylight, at least, Vietnam was still a fairy tale. (66)

Le chronotope de la guerre est signifié par l'accumulation de dates, de statistiques, de chiffres, de noms⁵¹, tout autant de rappels d'un événement historique qui indiquent que l'effet domino tant redouté par l'administration est en passe de toucher l'Amérique. À l'instar de l'état-major et du gouvernement, William Cowling procède régulièrement à un décompte des corps. Le Vietnam l'assiège ; en retour, il investit ce dernier, comme par télépathie :

In February I watched thirteen marines die along a paddy dike near Chu Lai.
I recall an encounter with napalm.

Voices, too—people shouting. In the hours before dawn I was awakened by Phantom jets. I saw burning villages. I saw the dead and maimed. I saw it. I was not out of my mind. I was in my mind; I was a mind's eyewitness to atrocity by airmail. [...]

Disorder, I reasoned, begets disorder, and no one is immune. (71)

[...]

Fuck it, I'd tell myself, but then I'd remember. Headlines. A new year, January 1967, and eighteen GIs died under heavy mortar fire outside Saigon. (80)

Le chronotope de la guerre est souligné par le recours au lexique militaire et à des substantifs faisant référence à des éléments caractéristiques de l'iconographie guerrière : les marines, le napalm, les hameaux, les cadavres. Cowling vit au rythme du conflit et se trouve hanté par un temps et un lieu qui lui font éprouver l'intensification des combats reflétée par l'un des

⁵¹ « By the autumn of my junior year, October 1966, the American troops exceeded 325,000. Operation Rolling Thunder closed in on Hanoi. The dead were hopelessly dead. The bodies were bagged and boxed. In Saigon, General Westmoreland called for fresh manpower, and at the State of Department, Dean Rusk assured us that rectitude would soon prevail, a matter of attrition. Yet the dead remained dead. For the dead there was no rectitude. For the dead there was nothing more to die for. The dead were silent on the matter of attrition. [...] Beneath the surface, however, premonition was evolving toward history » (73).

intertitres, « Escalations ». Ce chapitre se clôt sur l'annonce de la réception de la lettre d'incorporation et le plongeon dans la clandestinité, puisque Cowling rejoint un mouvement anti-guerre et choisit de ne pas combattre.

Ce n'est pas le cas des autres conscrits et les textes qui symbolisent leur expérience de la guerre sont porteurs d'un chronotope guerrier lié à la rencontre avec la Mort.

2. 2. 1 Le nom du mort, marqueur chronotopique : *Going After Cacciato*

Dans *Going After Cacciato*, la spatio-temporalité guerrière est reflétée dans un récit subjectif marqué par une focalisation interne fixe qui donne accès au point de vue du soldat Paul Berlin. Le narrateur va et vient entre trois niveaux narratifs : quinze chapitres relatent de manière non chronologique les circonstances de la mort de certains soldats de la compagnie Alpha ; dix chapitres « The Observation Post » retracent les six heures de surveillance nocturne de Paul Berlin. De minuit à six heures du matin, ce dernier imagine une chasse à l'homme visant à capturer le déserteur Cacciato. Cette poursuite fictive se déroule dans dix-neuf autres chapitres. Ces trois volets narratifs sont encadrés par le prologue et l'épilogue, tous deux intitulés « Going After Cacciato ». L'assaut lancé par la patrouille de Berlin pour rattraper le « vrai » Cacciato, raconté dans le premier chapitre, se situe dans le contexte réel de la guerre : caché dans une colline, Cacciato est en route pour Paris. Le prologue s'achève en laissant en suspens l'issue de l'attaque et le récit des événements ne sera repris qu'au terme du roman. Le sort inconnu de Cacciato constitue le pivot de l'histoire : il ressort des chapitres « Observation Post » et de la fiction inventée par Paul Berlin que ce dernier est hanté, non seulement par l'offensive représentée dans le prologue mais aussi par d'autres épisodes de la guerre⁵². Ce hantement est à l'origine d'un rapport confus au temps et aux lieux qui est mis en évidence dans les interludes situés au poste de garde.

Paul Berlin atterrit à la base de Chu Lai le 3 juin 1968 ; le 11, il rejoint la première section de la compagnie Alpha et s'envole vers le front (chapitre 4, « How They Were organized »). La désertion du soldat Cacciato et le début de la poursuite menée par l'escouade dirigée par le vieux lieutenant Corson sont vaguement datés et situés environ quatre mois après l'arrivée à Chu Lai : « Cacciato Day, October something in the year 1968, the Year of the Pig » (25). Alors que le récit de William Cowling est rythmé par les mentions répétées de dates qui permettent de suivre l'évolution du conflit (« Autumn 1964 », « January 1966 »,

⁵² Ce point sera analysé plus en détail dans la deuxième partie.

« October 1966 » [Age 66, 70, 73]), dans *Going After Cacciato*, la focalisation interne est marquée par les vaines tentatives de Paul Berlin pour rétablir la chronologie des faits. Depuis son poste, il s'évertue à retrouver l'ordre des événements récents :

Arrived June 3. And now it was... What was it? November 20, or 25. Somewhere in there. It was hard to fix exactly. But it was November, he was sure of that. Late November. Not like the old-time Novembers along the Des Moines River, no lingering foliage. No sense of change or transition. Here there was no autumn. No leaves to turn with the turning of seasons, no seasons, no crispness in the air, no Thanksgiving and no football, nothing to gauge passage by. [...]

November-the-what?

Oscar's birthday had been in July. In August, Billy Boy Watkins had died of fright—no, June. That was in June. June, the first day at the war. [...] Keeping track wasn't easy. The order of things—chronologies—that was the hard part. Long stretches of silence, dullness, long nights and endless days on the march, and sometimes the truly bad times: Pederson, Buff, Frenchie Tucker, Bernie Lynn. But what was the order? How did the pieces fit, and into which months? And what was it now—November-the-what? (47)

Le calendrier est approximatif et recomposé en établissant un contraste avec une autre spatio-temporalité, celle du temps pré-guerrier que le soldat, ici et ailleurs, associe à son enfance passée dans l'Iowa. Cette dernière représente pour lui un repère rassurant, signifié dans la focalisation interne par des marqueurs de temps soulignant le cycle de la vie : les changements de saisons, la végétation automnale, l'air piquant de l'hiver à venir et les célébrations. En outre, l'évocation du passé est associée à un lieu précis, la rivière Des Moines où Paul Berlin passait ses étés à pêcher avec son père⁵³.

Par contraste, la spatio-temporalité vietnamienne s'avère vague, morcelée. La confusion du soldat est symbolisée par l'impossibilité de dater mais aussi de localiser avec précision les faits dont il a été témoin. La seule date certaine est celle de l'arrivée à Chu Lai, en juin, mais le nom de la base n'est pas mentionné. L'absence du toponyme contribue à mettre en évidence la désorientation du soldat : l'énoncé reflète un désarroi souligné par la polarité de la routine guerrière et des conséquences des combats. La syntaxe syncopée exprime à la fois l'immuabilité des opérations militaires, des marches interminables à travers la jungle et des embuscades nocturnes, et l'impact de la violence. L'issue fatale des combats est énoncée par le biais d'un euphémisme révélateur (« the truly bad times ») qui donne lieu à l'énumération du nom des soldats morts. Dans les chapitres « Observation Post », la fréquence de ce type d'énumération est notable car elle fait écho à un autre niveau du récit, celui qui retrace le fil des événements. Cependant, la restitution ne respecte pas la chronologie et le décalage entre histoire et récit met en évidence le bouleversement psychique. À la faveur de l'alternance des séquences situées sur la tour et des analepses, le lieu guerrier est perçu et mesuré d'après un temps qui figure moins à travers des dates qu'à travers des événements signifiés par le nom de

⁵³ La veille du départ pour le Vietnam, le père prodigue ses conseils au bord de la rivière : « You'll see some terrible stuff, I guess. That's how it goes. But try to look for the good things, too. They'll be there if you look. So watch for them » (63).

chaque mort. Aussi, pour Paul Berlin, « Billy Boy Watkins » renvoie au 11 juin 1968, jour de la découverte de la violence des combats : « His first day at the war. How hot the day had been, and how on his very first day he had witnessed the ultimate war story » (207). Le style répétitif accentue les traces laissées par la frappe de cette « histoire de guerre » qui inaugure le cycle de la mort mais n'est racontée en détail que dans le trente-et-unième chapitre, « Night March ». Le récit des événements marquants, comme la focalisation interne, est jalonné par l'apparition intempestive des disparus. Le nom de Jim Pederson, par exemple, évoque chez le soldat une rizière et l'image obsédante d'un soldat abattu par les siens en novembre 1968 (chapitre 11, « Fire in the Hole »). « Buff » est associé à un jour imprécis du mois de novembre et signifie un corps prostré et retrouvé dans un fossé, que le narrateur décrit dans le chapitre 41, « Getting Shot » (« Hunched up like a praying Arab in Mecca » [281]). Au poste d'observation, Paul Berlin est assailli par ces noms qui reviennent en boucle et qui sont liés à des lieux spécifiques mais absents de la focalisation interne. Ainsi, les patronymes « Frenchie Tucker » et « Bernie Lynn » connotent l'horreur ressentie devant les cadavres des deux soldats morts l'un après l'autre au mois de septembre 1968 : le premier a reçu une balle dans la tête en rentrant dans un tunnel (chapitre 14, « Upon Almost Winning the Silver Star ») ; le second a été abattu par un tireur vietnamien tandis qu'il s'enfonçait dans le même tunnel pour aller chercher Frenchie Tucker (chapitre 9, « How Bernie Lynn Died After Frenchie Tucker »). À nouveau, la structure du roman renforce le désordre temporel en renversant l'ordre des faits : les circonstances de la mort de la seconde victime sont présentées avant celles ayant obligé Bernie Lynn à rentrer dans le souterrain. Aussi, lorsque plus loin, dans le chapitre 14, le narrateur entreprend de décrire le début de la mission, Frenchie Tucker et Bernie Lynn, déclarés morts dans le chapitre 9, font figures de revenants.

Le fractionnement et la circularité du récit symbolisent le cycle de la mémoire traumatique, et convoque cette remarque faite par Michel Picard dans *Lire le temps* (1989) : « mort et vivant à la fois, le temps se contracte, se noue, s'ankylose, se dilate, se fragmente, se replie sur lui-même, avant de revenir, éventuellement en place » (62). Cette plasticité du temps que l'essayiste met ici en lumière s'accorde avec la configuration spatio-temporelle du roman d'O'Brien. Il n'est pas anodin que Paul Berlin compose sa poursuite imaginaire sous la lumière de la lune qui éclaire le poste. « [L]a lune apparaît comme la grande épiphanie dramatique du temps », note l'anthropologue Gilbert Durand : « un astre qui croît, décroît, disparaît, un astre capricieux qui semble soumis à la temporalité et à la mort » (111). C'est précisément cette temporalité qui ressort de l'analyse du chronotope guerrier. Paul Berlin est assiégé par ce qu'il a vu sans pouvoir localiser les faits passés ni mettre de l'ordre dans sa mémoire. En s'échappant mentalement vers Paris, il se dédouble mais le Berlin imaginaire est

tout aussi affecté par le désordre du temps, comme l'illustre cette réflexion faite dans « Flights imagination » : « Flee, fly, fled, he thought [...] The tenses ran together, places blended » (243).

Dans *The Things They Carried*, l'action se passe majoritairement au front, dans la province de Quang Ngai. Le lieu guerrier n'est pas perçu à la lumière d'une datation précise mais à travers des métonymies servant de repères spatio-temporels.

2. 2. 2 Métonymies chronotopiques : *The Things They Carried*

Tim O'Brien ne mentionne aucune date historique. Ainsi, le massacre de My Lai, événement clé dans *In the Lake of the Woods*, n'est jamais mentionné par le narrateur de *The Things They Carried*. Il écrit en 1989, soit plus de vingt ans après les faits. Alors que le nom des hantises locales constitue un élément significatif et récurrent dans les deux récits personnels comme dans *In the Lake of the Woods*, il ne bénéficie pas de la même attention de la part du narrateur de *The Things They Carried*. La fusion des indices spatio-temporels se caractérise par la récurrence de métonymies faisant référence à des événements spécifiques : elles se substituent aux toponymes, aux dates et signifient les moments inoubliables qui rythment le quotidien guerrier.

Parmi les métonymies les plus fréquentes se trouve celle liée à la mort du soldat Curt Lemon : « Lemon Tree » hante le récit répétitif de Tim O'Brien. La réduction de l'événement à cette formule, qui évoque la victime et l'endroit où le corps déchiqueté par une mine a été projeté, est inspirée par une chanson éponyme de Trini Lopez. Cet exemple confirme le recours à des formules synthétiques, sous-tendues par l'ironie ou l'euphémisme et connotant des faits marquants, difficiles à verbaliser. Le leitmotiv de l'arbre supplée la mention d'une date et d'une localisation spécifiques. À chaque fois qu'elle réapparaît dans les analepses, la métonymie contribue à appuyer la hantise de Curt Lemon, ce fantôme de la guerre greffé à la mémoire du narrateur. Tim O'Brien figure le couple *chronos/topos* comme un enchaînement souvent déstructuré de fragments spatio-temporels qui s'interpénètrent et qui, de par leur retour, figurent comme des *restances*, pour reprendre le mot que Derrida emploie au sujet de la trace (*Trace, archive, image et art* 18). En d'autres termes, le chronotope guerrier met en évidence ce qui reste de l'événement. L'arbre de Lemon couvert de membres ensanglantés ainsi que le champ d'excréments (« shit field ») dans lequel le soldat Kiowa a disparu sont les vestiges du Vietnam : le « champ de merde » désigne un lieu ainsi qu'une nuit battue par les

pluies torrentielles⁵⁴. Cette nuit, non datée, est associée au tourbillon empuanti et agité par les tirs de mortier. Bien que le corps de Kiowa soit retrouvé le lendemain de l'attaque, le soldat mort fait définitivement partie intégrante de la terre vietnamienne (« folded in the war » [162]) et de cette fosse septique à ciel ouvert qui n'en finit pas d'avalier et d'expulser le cadavre sans tête.

Le chronotope de la guerre se reflète de manière exemplaire dans « Spin » :

What sticks to memory, often, are those odd little fragments that have no beginning and no end: Norman Bowker lying on his back one night, watching the stars [...] Or Kiowa teaching a rain dance to Rat Kiley and Dave Jensen [...] Or Ted Lavender adopting an orphan puppy—feeding him from a plastic spoon and carrying it in his rucksack until the day Azar strapped it to a Claymore antipersonnel mine and squeezed the firing device. (36)

Les temps forts du Vietnam figurent comme des « petits fragments » faisant l'effet de clichés photographiques juxtaposés. La syntaxe, soutenue par la répétition de la conjonction de coordination disjonctive, reproduit le nomadisme mémoriel qui conduit le narrateur à glisser d'un repère spatio-temporel à un autre.

Les métonymies chronotopiques connotent ces « choses » (« the things ») annoncées par le titre du roman. Elles forment des occurrences relevant d'une euphémisation qui renverse la causalité. À l'inverse du yo-yo avec lequel Mitchell Sanders joue, le retour précède l'arrivée, ou plutôt l'*arrivé*, ce qui a eu lieu. La conséquence apparaît initialement par le biais de figures désignant une issue fatale dont la révélation est temporisée par le narrateur. L'énoncé est ponctué de marqueurs de temps (« sometimes », « like when », « and like the time ») ramenant le vétéran vers ces lieux et ces choses qui hantent son écriture : un champ qui empeste, un arbre ensanglanté, une housse mortuaire vide, une piste d'un rouge profond menant au village de My Khe (37), inéluctablement associée à la mort d'un combattant vietnamien et aux paroles prononcées par Kiowa : « Talk to me » (37), « “Come on, man, talk” [...] “Talk” » (130). La voix revenue d'outre-tombe par le biais de l'écriture est liée à un trou en forme d'étoile : la béance inoubliable dans l'œil de l'ennemi tué. Cette métonymie fait partie des « centres organisateurs » des événements racontés.

Dans le roman publié après *The Things They Carried*, *In the Lake of the Woods*, le chronotope guerrier rappelle à la fois celui de *Going After Cacciato* et de *The Things They Carried*. Toutefois, la configuration spatio-temporelle de l'histoire fictionnelle⁵⁵ côtoie

⁵⁴ Le lieutenant Jimmy Cross a choisi le campement : « Ten billion places we could've set up last night, the man picks a latrine » (166).

⁵⁵ Après avoir obtenu son diplôme en juin 1967 (36), John Wade part au Vietnam. Fin novembre 1968, il prolonge son service d'une année (147) et rentre un an plus tard (41). Les numéros des pages donnés entre parenthèses témoignent du décalage entre l'histoire et le récit narré à la troisième personne.

l'Histoire, celle liée à des événements spécifiques et qui sont traités par les historiens⁵⁶. Le chronotope guerrier est à nouveau symbolisé par des noms propres, cette fois empruntés au monde réel : My Lai, Thuan Yen, Pinkville, William Calley, Paul Meadlo, Ronald Haeberle, Varnado Simpson, pour ne citer qu'eux. Une date précise – le 16 mars 1968 – et les comptes rendus du procès du lieutenant Calley reproduits dans les chapitres « Evidence⁵⁷ », historicisent un récit hanté par l'historiographie⁵⁸. Si la production fastidieuse de *In the Lake of the Woods* éprouve O'Brien⁵⁹, il reprend néanmoins la plume et retourne vers la jungle vietnamienne : dans *Tomcat in Love*, le chronotope guerrier se lit à la lumière d'un récit mené par un narrateur homodiégétique qui, contrairement à l'auteur, à Paul Berlin et à John Wade, n'a pas connu le chaos guerrier.

2. 2. 3 Le temps de la guerre « et cetera » : *Tomcat in Love*

Tomcat in Love est narré par Thomas Chippering. L'expérience de la guerre, racontée à force de digressions, de prolepses énigmatiques et d'allusions⁶⁰, s'inscrit dans un roman qui se démarque du reste de l'œuvre o'brienese. En effet, en raison du narcissisme du narrateur et de son penchant pour l'hyperbole, les souvenirs du Vietnam prêtent à sourire. Professeur de linguistique, maître *ès self-defense* verbale et vantard sans complexe⁶¹, l'égoцентриque Thomas Chippering est obnubilé par des faits ayant eu lieu durant son service au Vietnam. Le chronotope de la guerre est lié au hantement durable de ces faits, annoncés par des prolepses emphatiques, souvent obscures.

⁵⁶ Pierre Barbéris opère une distinction entre l' « HISTOIRE » – les événements historiques – et l' « histoire », celle racontée dans la fiction référentielle. Il désigne par le terme « Histoire » l'écriture historiographique (*Prélude à l'utopie* 9-10).

⁵⁷ Les sept chapitres « Evidence » sont uniquement composés de citations d'ouvrages fictionnels et non fictionnels, d'extraits d'interviews et de témoignages. Les références bibliographiques sont apportées dans des notes de bas de page par le narrateur anonyme.

⁵⁸ Ce point sera examiné plus en détail, notamment au cours de l'analyse de l'intertexte, en troisième partie.

⁵⁹ Publié quatre ans après *The Things They Carried*, le roman se trouve dans sa phase terminale lors du voyage au Vietnam en 1994 mais sa genèse a été longue, environ six années, et entrecoupée par la composition de *The Things They Carried*. O'Brien évoque cette difficile production : « I had the feeling when I was finishing *In the Lake of the Woods* that there was a finality in my career in a funny way [...] And even if I do write another novel, there's a sense of finality to this one » (in Herzog, *Tim O'Brien* 144-145).

⁶⁰ « * Lest we forget, I have military experience. I know a thing or two about the chain of command, and if required, I am perfectly capable of calling in napalm on my own position » (264).

⁶¹ Il écrit dans une note de bas de page : « Thomas H. Chippering, à la buff, is a sight not soon forgotten » (101). Les cinquante-quatre notes ne sont pas numérotées mais sont précédées par les signes suivants : * (note unique), † (seconde ou deuxième note), ‡ (troisième note). O'Brien déclare au sujet de son personnage : « It's the first book I've written in a career that's almost thirty years old now where the narrator's voice, or the storyteller's voice, whether it is first-or third-person, is not my own. Almost everything else I've done, except for a couple of short stories, comes more or less out of the voice of a Midwestern guy like me and in this case it's Midwestern guy, yeah, but not too much like me » (Heberle xxi). Le personnage ne laisse pas indifférent les critiques féminines. Michiko Kakutani le trouve ennuyeux (« a big bore » [« Shell Shock » E7]). Dans son article consacré au roman, Jane Smiley salue l'ironie dont fait preuve O'Brien et souligne la perspective sociologique de l'auteur (11-12).

Lorsqu'il reçoit la lettre de notification, qu'il met d'emblée de côté, Chippering est étudiant en première année à l'université :

Imagine my surprise, therefore, when our country's claim upon my person turned out to be in earnest. Passively, inert to the end, I capitulated with scarcely a snarl. I watched myself plod through the humiliations of a physical examination, then basic training, then clerk's school at a dismal installation in rural Kentucky. (My sole fond memory from this period is of a rubbery little Appalachian number by the name of June. Acrobatic tongue. Tooth decay. Illiterate in everything but love.) (58)

Le narrateur n'hésite pas à s'appropriier et à détourner le célèbre couplet par lequel Herr conclut *Dispatches*⁶² comme l'illustre cette note : « * Exhibit A—a firing squad. The words: "Ready! Aim!" Who among us, if beneath the black hood, would not celebrate a sudden case of laryngitis? Exhibit B—I have been there. I know a thing or two about firing squads. (Again, more to follow.) » (22). Le déictique « there » est emblématique de ces annonces allusives renvoyant à un temps et un lieu inconnus du lecteur, même si ce dernier peut, grâce au lexique militaire, opérer un rapprochement avec un contexte guerrier. Plus loin, le spectre de la guerre se présente de manière moins imprécise et il suffit d'un mot, le nom d'une substance chimique tristement célèbre, pour comprendre à quelle spatio-temporalité Chippering fait référence, bien que ce dernier se garde de prononcer le mot « Vietnam » : « I am a war hero. I have experience with napalm [...]. In short, I am hazardous. I can kill with words, or otherwise » (27). La lectrice anonyme, à laquelle il s'adresse occasionnellement, ainsi que les personnes à qui il finit par raconter son expérience de la guerre subissent ses salves belliqueuses ; selon l'humeur, il apparaît sous les traits d'un martyr ou d'un Rambo prêt à en découdre avec ses interlocuteurs : « The time had come to nudge the conversation toward some sensible topic. I removed my necktie, my sports coat, my shoes. I rolled up my sleeves. "If you want lost," I said, "I'll give you lost. Try the mountains. Try Vietnam" » (144).

Paul Berlin (*Going After Cacciato*) s'est laissé glissé tel un somnambule jusqu'à la base de Chu Lai⁶³ ; William Cowling (*The Nuclear Age*) est entré dans le mouvement anti-guerre comme malgré lui (« It was gravity. Something physical, that force that keeps pressing toward the end » [140]). Quant à Chippering, il se représente dans son autoportrait en victime d'un Vietnam vorace : « Events dictated. I complied. By this process, the war sucked me in, and in January of 1969, I found myself filling sandbags at a forward firebase in the mountains of Quang Ngai Province » (57). Le chronotope guerrier met l'accent sur 1969, *annus horribilis*

⁶² « And no moves left for me at all but to write down some few last words and make the dispersion, Vietnam, Vietnam, Vietnam, we've all been there » (260).

⁶³ « And when he was drafted, it came as no great shock. Even then the war wasn't real. He let himself be herded through basic training, then AIT, and all the while there was no sense of reality—another daydream, a weird pretending » (227).

annoncé puis représenté dans un récit dont les digressions mélodramatiques rappellent la série télévisée *Melrose Place*⁶⁴, l'un des programmes favoris de Lorna Sue, l'ex-femme du narrateur. Le passage suivant est symptomatique de cette écriture hantée par la dyade Vietnam/1969 :

Here I must digress—a tactical transgression, perhaps, but I urge forbearance. The shortest distance between two points may well be a straight line, but one must remember that efficiency is not the only narrative virtue. Texture is another. Accuracy still another. Our universe does not operate on purely linear principles. [...]

A well-placed digression, though interruptive, can often prove progressive in its effects. We move forward by looping briefly backward.

Thus: the year 1969.

Thus: Vietnam. (56-57)

Le chronotope guerrier reflète la perception d'un lieu par un temps sans rapport aucun avec celui auquel les soldats Paul Berlin (*Going After Cacciato*), Tim O'Brien (*The Things They Carried*), John Wade (*In the Lake of the Woods*) et David Todd (*July, July*) ont été confrontés. En effet, le narrateur finit par préciser qu'il n'a pas combattu mais a travaillé à l'arrière comme employé de bureau, chargé de rédiger les courriers d'attribution des médailles⁶⁵. Plongé dans son thésaurus, à l'abri du feu, il est resté dans un espace à l'écart des combats (« Surrounded by bunkers and barbed wire, sealed off from the real war » [57]). N'est pas Hemingway qui veut : peu enclin à savourer les aléas incommodes de la guerre, Chippering est l'antithèse du vaillant et pragmatique gaillard américain prêt à s'enfoncer vers le péril inconnu. Le chronotope guerrier est signifié par des fragments lus au préalable dans d'autres romans d'O'Brien. Toutefois, les mots perdent ici la connotation funeste qui est d'ordinaire la leur :

Although my tour involved no formal combat, nothing dangerous, I admit to having had trouble appreciating the wholesome, outdoorsy rigors of warfare. There were no beds. No books. The food was called *chow*—a word that speaks volumes. The days seemed to stretch out toward infinity, blank and humid, without purpose, and at night I was kept awake by the endless drone of mosquitoes and helicopters. (Why wars must be contested under such conditions I shall never understand. Is not death sufficient?)

The year 1969, to put it politely, was not my happiest. I felt marooned; my health deteriorated. (57)

Le lieu et le temps guerriers se définissent par l'absence d'éléments indispensables au séducteur et au linguiste : le lit et les livres. Si la configuration spatio-temporelle est d'abord

⁶⁴ « An episodic American television program of the 1990s, the primary action of which, so far as I could tell, revolved around the premise that everyone betrays everyone else. In such cruelties, Lorna Sue took unabashed delight. She squealed. She squirmed in her chair » (112).

⁶⁵ « my primary chore was to compose and process citations for gallantry in action—Silver Stars, Bronze Stars, Purple Hearts, et cetera. In the beginning, I suppose, I rather enjoyed manufacturing these scenarios of human valor » (57). Il invente des actes héroïques accomplis par de jeunes lieutenants qui marchent sur des mines et se relèvent indemnes : « with mild contusions to the extremities. (*Extremity*, in fact, was a favorite word. I milked it mercilessly.) » (57). La tâche administrative lui donne l'opportunité de peaufiner son style et d'utiliser son dictionnaire fétiche de synonymes, mais finit par le lasser : « Why, then, was I there? Certainly not out of moral conviction. Nor to seek adventure, nor to test my masculinity. (Never a problem. I am amply hormonal, a fact upon which clever women often comment.) » (57).

marquée par des approximations – « It was wartime, et cetera » (160), « a stressful twelve months » (57) – l’insistance sur la soi-disant non-événementialité du séjour vietnamien est neutralisée par les mentions répétées mais cryptiques d’un événement marquant. La digression narrative soutient le chronotope, marqué par l’isotopie de l’errance dans un lieu hostile, la jungle, dans laquelle Chippering se trouve abandonné par les six bérets verts avec lesquels il cohabite au cours d’une mission exceptionnelle l’ayant contraint à quitter son bureau⁶⁶. Cet abandon est lié aux nombreuses allusions et euphémismes : « Vietnam itself came as a relatively minor insult to prior injury, almost entirely uneventful. Only a single episode deserves attention, yet this incident goes far to explain the human being I have since become » (58). Le mot « incident » fait allusion à l’acte de vengeance consécutif à la découverte des infidélités de sa maîtresse vietnamienne, Thuy Ninh, qui le trompe avec les six hommes. En lançant un appel radio pour faire bombarder la villa occupée par les combattants⁶⁷, Thomas Chippering signe, à son insu, un pacte avec la hantise puisque les six survivants se rappellent régulièrement à son souvenir en rôdant autour de sa maison.

Dans ce récit, le chronotope guerrier subit les contrecoups de l’énonciation allusive et digressive. La jungle figure comme un lieu de perdition et les conséquences irréparables de l’errance et des manœuvres explosives ont un impact sur l’acte scriptural, mené comme une guérilla solitaire. Elle symbolise la rémanence des péripéties vietnamiennes sans commune mesure avec l’épreuve subie par David Todd dans *July, July*, épreuve vécue au bord de la rivière Song Tra Ky.

2. 2. 4 Song Tra Ky, juillet 1969 : *July, July*

July, July est composé, d’une part, de onze chapitres racontant la trentième réunion d’anciens étudiants du Darton Hall College, organisée en juillet 2000 avec une année de retard suite à la négligence de l’une des organisatrices. D’autre part, onze autres chapitres, intercalés entre ce récit, retracent le passé de certains protagonistes. Dans « July ’69 », la seule histoire située au Vietnam, le narrateur relate les conséquences d’une attaque dirigée contre l’unité de David Todd, au bord de la rivière Song Tra Ky. Arrivé au front dix-neuf

⁶⁶ La mission consiste en une permanence à un poste d’écoute situé à quelques kilomètres de la base. Elle est menée un mois avant le retour aux États-Unis. Les six bérets verts – Spider, Death Chant, Goof, Tulip, Wildfire et Bonnie Prince Charming – apprécient peu l’incompétence et le bavardage de Chippering : « Fuckin’ listening post. So fuckin’ listen » (60). Le narrateur les décrit ainsi : « * I was later to learn that these six filthy gentlemen referred to themselves as “Greenies,” an abbreviation for “Green Berets,” itself an abbreviation for a rare condition of mental and spiritual gangrene » (58).

⁶⁷ Sans vergogne, il s’octroie la Silver Star à son retour à la base.

jours auparavant, le soldat est grièvement blessé aux pieds et, parmi les râles des mourants, les éclats de rire – réels ou imaginés – de l’ennemi, il entend le grésillement du poste de l’opérateur radio Hector Ortiz gisant mort à quelques pas de lui, le visage arraché par une explosion. Des bribes radiophoniques, Todd retient l’avancée d’*Apollo 11*, en route vers la lune, astre irrémédiablement associé au carnage dont il sera l’unique survivant.

Le récit s’ouvre sur ces mots :

It was late afternoon, July 16, 1969. In four days, Neil Armstrong would walk on the moon. But now, a world away, in the mountains west of Chu Lai, Second Lieutenant David Todd lay in the grass along a shallow, fast-moving river called the Song Tra Ky, badly wounded, thinking, *Dear God*, listening to people die all around him. (21)

Tandis que Todd lutte contre la mort, l’Amérique prie pour les astronautes et attend impatiemment le lancement de la mission habitée. L’itinéraire de cette dernière est présenté à travers les hallucinations quasi psychédéliques du survivant éprouvé par le silence des trépassés et les gémissements des hommes en train de mourir. La juxtaposition des deux événements accentue l’horreur de la guerre : tandis que l’expédition lunaire tient en haleine les Américains, d’autres compatriotes agonisent ou sont déjà morts. Le narrateur souligne le décalage entre ces deux mondes antithétiques et la rivière figure comme un lieu lointain, à mille lieues de l’excitation qui s’est emparée de la mère patrie, peu soucieuse du sort de ses combattants. L’attaque orchestrée par l’ennemi a foudroyé l’unité de Todd :

Buddy Bond and Kaz Maples had died in the first burst of gunfire. Happy James had been shot in the neck. Doc Paladino had vanished entirely. Minutes ago, during the platoon’s rest break, Doc had been kneeling in the grass a few meters behind David, listening to Ortiz’s radio, grinning and shaking his head—“Fuckin’ moon,” he’d said— and then came a crashing sound followed by a glare, and Doc Paladino had been sucked away into the powdery grass. (21-22)

Pour le survivant, le massacre signifie une rupture absolue avec le temps d’avant : celui précédant l’attaque (« An hour ago, he had allowed his men to march off, for a swim; back then the universe had still been a universe » [23]) mais aussi celui de l’époque pré-guerrière. Aux côtés des corps pâles et rigides, Todd est habité par des images surgies d’un passé plein d’insouciance si bien que l’Amérique hante la scène du carnage. La Mer de la Tranquillité sur laquelle la mission spatiale ira se poser quelques jours plus tard représente un lieu harmonieux : la quiétude dénotée par le toponyme contraste avec la dévastation de la rivière Song Tra Ky. Alors que les astronautes apparaissent comme des rassembleurs (« Ortiz’s transistor radio kept droning about mankind’s destiny, how *Apollo 11* had brought the world together » [23]), l’ennemi invisible que Todd entend – ou croit entendre – rire incarne une puissance destructrice capable de pulvériser les corps.

Tout comme dans *Going After Cacciato*, où la lune sert de repère temporel à Paul Berlin au poste d'observation, le temps de la lutte contre la mort se mesure par la progression du module lunaire⁶⁸. La souffrance physique et les pertes de conscience s'accroissent tandis qu'*Apollo 11* continue son chemin vers un espace résolument opposé au chaos guerrier. Allongé sur la terre vietnamienne, Todd survit dans un lieu ravagé et un temps implacable qui font de lui un nécrologue :

Directly to his left, almost touching him, Private Borden Manning bobbed on his back, his nose gone, the current fishtailing him against a big gray boulder. Several others floated nearby, caught up in roots and rocks. Sergeant Gil Reiss lay dead on the bank. Tap Hammerlee, Van Skederian, and Alvin Campbell lay side by side farther down the bank, as if on display, their scalps stripped away, their feet too, the stumps shiny and reddish purple in the lurid sunshine. [...] The carnage was bewildering. (26)

Le passage du temps est signifié par le nombre croissant des mouches, la puanteur du lieu et des plaies qui s'infectent, les doses de morphine que Todd s'injecte dans la jambe, hanté par les images d'*Eagle* se posant sur la Mer de la Tranquillité.

Dans « July '69 », la rivière Song Tra Ky n'est pas un *site*, selon la définition de Casey citée ci-avant (*Remembering* 195) : elle ne constitue pas un endroit de construction ou d'exploration mais représente l'un de ces *lieux* dont on ne ressort pas. David Todd sait par avance que l'endroit le hantera : « Already, the place had the feel of memory » (24). Après le supplice enduré trois jours durant, « Song Tra Ky » signifiera pour toujours le « 16 juillet 1969 », une date ouvrant à jamais sur le temps de la hantise des disparus. Ce jour-là, Todd est devenu ce à quoi son patronyme semblait le prédestiner, un homme qui porte la mort (*Tod*). Comme pour les vétérans fictionnels, John Wade (*In the Lake of the Woods*), Tim O'Brien ou Norman Bowker (*The Things They Carried*), et pour l'auteur O'Brien, le temps et le lieu de la guerre reviendront le hanter à son retour en Amérique.

2. 3 L'âge d'homme

L'âge d'homme est indissociable du symbolisme catamorphe. William Cowling (*The Nuclear Age*) apparaît comme un témoin majeur d'une époque marquée par la perte des illusions. En mars 1969, il quitte le camp paramilitaire de Sagua la Grande à Cuba pour retourner clandestinement aux États-Unis. Traqués par le FBI, les autres militants anti-guerre avec lesquels il s'était préparé frappent l'Amérique à coups d'attentats que le narrateur

⁶⁸ « Seventy-six hours and counting, all systems go » (27) ; « Then, came the news. *Apollo 11* was thirty-two hours from touchdown » (29) ; « *Apollo 11* was twelve and a half hours from touchdown » (31).

anticipait déjà au camp d'entraînement⁶⁹. La menace du terrorisme pèse sur les années soixante-dix et présage un avenir déstabilisé par les actes des groupuscules extrémistes⁷⁰. Cowling continue de servir la cause anti-guerre en faisant office de messenger secret mais, désormais, la guerre du Vietnam fait partie d'un autre temps et d'un autre monde : « It was someone else's war. Just a silhouette, form without content⁷¹ » (260). Cependant, pour le réfractaire contraint à la clandestinité, le retour en Amérique est rythmé par celui de l'Histoire, laquelle figure dans un récit ponctué d'isotopies de l'ombre et de l'effondrement. Dans la maison du Montana, le repaire où il se cache, il fait l'expérience d'un présent marqué par l'entropie et par un effet domino immaîtrisable : « rapid-fire history. Like a wind tunnel » (261). Géologue en devenir, Cowling enregistre les secousses des événements historiques : la démission de Richard Nixon en 1974 ; le siège des villes du sud Vietnam qui, dès janvier 1975, tombent les unes après les autres aux mains de l'armée nord-vietnamienne ; la prise de Phnom Penh par les Khmers rouges le 17 avril ; la chute de Saïgon le 30 avril :

[T]hat fast—the decades collapsed into a twenty-second dash up the steps of the presidential palace in Saigon, and then, it was finished. Take a break and it's 1976. There were fireworks and tall ships. Amnesia was epidemic. Gerald Ford: My life was like his presidency; it happened, I'm almost certain. (261)

Les années soixante-dix sont à la fois marquantes et fantomatiques, irréelles. Quand, en janvier 1977, Cowling bénéficie du pardon accordé par le président Jimmy Carter aux insoumis de la guerre du Vietnam, il refait surface dans un monde où tout a rétréci (« A time of miniaturisation » [(262)]). Il ne reste que les éboulis des utopies passées. Le schème romantique de la ruine symbolise les vestiges des années soixante. La pastorale américaine a mal tourné. Dans le roman éponyme de Philip Roth, la question récurrente est de savoir comment Merry, l'enfant unique des Levov, a pu devenir une terroriste, elle qui a été enfantée par « [p]retty, petite, unpolitical Dawn » (340). Seymour Levov, le père, s'interroge :

Was it nothing more than a trick played by their genes? [...] If only Merry had fought a war of words, fought the world with words alone like the strident yenta. Then Merry's would be not a story that begins and ends with a bomb but another story entirely. But a bomb. A bomb. A bomb tells the whole fucking story. (340-41)

À l'inverse de Levov, William Cowling ne s'interroge pas sur les origines de l'engagement révolutionnaire, mais sur sa *disparition* : « What happened to them? All of us? I wonder about the consequences of our disillusion, the loss of energy, the slow hardening of a generation's

⁶⁹ « And in the future, no doubt, there would be other such operations, the Washington monument or the Statue of Liberty » (191).

⁷⁰ Sarah Strouch, l'ancienne compagne devenue terroriste, fait la couverture de *Newsweek* en 1971. Quand elle tombe malade, dans les années quatre-vingt-dix, elle répète ce refrain peu de temps avant de mourir : « Terrorism [...] is a state of mind, but nobody gets terrified anymore » (98).

⁷¹ Il réitère ici une impression durable : « For me, at least, the war was over. The rest was a silhouette » (260).

arteries? What happened? Was it entropy? Genetic decay? Even the villains are gone. [...] It's an era of disengagement. We are in retreat, all of us, and there is no going back » (127). Les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix sont celles du repli sur soi. Elles ressemblent au trou creusé par le narrateur pour installer sa famille dans un abri antiatomique : vides de sens et sans issue.

Toutefois, pour certains, ces années sont marquantes car elles coïncident avec le retour au Vietnam. Après la guerre, les anciens combattants regardent les photographies prises au front et évoquent les disparus⁷² ou bien tournent en rond dans leur chambre ou autour d'un lac, comme le fait Norman Bowker le soir du quatre juillet 1976⁷³ (« Speaking of Courage », *Things* 137-154). Mais près de vingt-ans après la fin de leur service, Tim O'Brien (*The Things They Carried*) et l'auteur décident de revenir au Vietnam, voyage également entrepris par le narrateur anonyme de *In the Lake of the Woods*. Si celui qui a enquêté sur la vie du vétéran John Wade prétend être revenu au Vietnam pour les besoins de son investigation, ses révélations tardives sur son passé de soldat laissent supposer que, comme Tim O'Brien et l'auteur réel, il a probablement fait le tour de ses anciennes hantises vietnamiennes. Hormis quelques détails relatifs à la visite de My Lai, il apporte cependant peu d'informations sur son périple, contrairement à O'Brien et au narrateur de *The Things They Carried*. Pour ces deux vétérans, l'expérience du retour n'est pas vécue seule : le premier revient avec son amie, Kate Phillips, le second avec sa fille Kathleen qu'il conduit, entre autres, vers le champ où le soldat Kiowa a trouvé la mort (« Field Trip », *Things* 181-188)⁷⁴.

À la différence du premier récit autobiographique, « The Vietnam in Me » accorde une attention particulière aux autochtones rencontrés, des survivants pour la plupart. Quels que soient les lieux visités par l'écrivain, ils sont appréhendés à travers le prisme du passé. En effet, les paroles des survivants vietnamiens convoquent une époque révolue mais dont la rémanence est sans cesse rappelée :

At the foot of Gator, along Highway 1, the little hamlet of Nuoc Man is going bonkers over our arrival here. As we turn and walk down the hill, maybe 200 people trail along, gawking and chattering, the children reaching out to touch our skin. Through our interpreter, Mrs. Le Hoai Phuong, I'm told that I am the first American soldier to return to this place in the 24 years since Gator was evacuated in 1970. In a strange way, the occasion has the feel of a reunion—happy faces, much bowing. “Me Wendy,” says a middle-aged woman. Another says, “Flower.” Wendy and Flower: G.I. nicknames retrieved from a quarter-century ago.

⁷² Dans « Love » (*Things* 27-30), Tim O'Brien et le lieutenant Jimmy Cross se souviennent du soldat Ted Lavender, abattu d'une balle dans la tête (« zapped while zipping » [20]) tandis que Cross pensait à sa fiancée, Martha. La photographie et les lettres de cette dernière ont été brûlées après la mort de Lavender.

⁷³ L'étendue d'eau dans laquelle le vétéran s'immerge sous les feux d'artifice anticipe les vestiaires du YMCA où il se pendra à la fin des années soixante-dix.

⁷⁴ Ce voyage fait l'objet d'une analyse séparée dans le sixième chapitre.

Contre toute attente, c'est au Vietnam et non en Amérique qu'a finalement lieu la parade dont le combattant, comme ses pairs, a été privé⁷⁵. À Nuoc Man, où se tient un pique-nique commémoratif, les mets locaux heurtent le palais des Américains mais sont néanmoins avalés au rythme des souvenirs de la guerre : « Do not forget: our hosts are among the maimed and widowed and orphaned, the bombed and rebombed, the recipients of white phosphorus, the tenders of graves. Chew, they say, and by God I chew ». Le vétéran s'impose ce calvaire comme s'il fallait expier les exactions passées en ingérant une nourriture préparée pour les invités mais aussi pour célébrer la mémoire des victimes vietnamiennes⁷⁶. Le supplice provoque le retour de deux souvenirs : le premier est lié à l'enfance et aux biscuits à la crème de hareng dégustés avec le père pendant la mi-temps des matches de football américain ; le second transporte O'Brien vingt-cinq ans en arrière dans ce même village alors pauvre et dévasté (« raped ») et jonché de corps entassés.

Les témoignages des survivants rencontrés, en particulier ceux de My Lai, ont quelque chose de spectral. « [J]amais simple, le témoin n'est jamais tout à fait à sa place ; il se remplace. En lui et dans son discours circulent plus d'une voix » (Delvaux 22-23) : cette superposition de voix est éloquente dans les paroles prononcées par les rescapés du hameau attaqué. Les discours semblent pénétrés par les éclats d'outre-tombe qui portent la souffrance des villageois abattus le 16 mars 1968 : « I lay with three other bodies on me, all blood. Did not move at all. Pretended dead. Saw newborn baby near a woman. Woman died. Infant still alive. Soldiers came up. Shot baby ». Les mots expriment l'horreur photographiée par Ron Haerberle lors du massacre. Le fossé et les pistes aux alentours du village conduisent inéluctablement vers des hommes et des femmes vivant dans un lieu qui se conjugue à la fois au présent et au passé⁷⁷.

Le Vietnam des années quatre-vingt-dix est indissociable du Vietnam divisé par le conflit. Il en va de même pour la scène d'écriture. « This will be with us forever. This we'll have » : ce constat par lequel O'Brien conclut la rencontre avec les villageois de My Lai résonne dans la chambre du campus de Harvard où il vit claquemuré. Le premier récit

⁷⁵ Dans *Northern Lights* et *The Things They Carried*, les vétérans Harvey Perry et Norman Bowker déplorent l'indifférence de leurs proches comme de leurs compatriotes.

⁷⁶ « Foul, for sure, but things come around. Nuoc Man swallowed plenty ». Dans *The Short-Timers*, le marine Rafter Man se force à manger la chair du caporal Slavin. L'anthropophagie symbolique vise à garantir l'incorporation et la survivance de l'âme du disparu : « Rafter Man looks up with a new face. His lips are twisted into a cold, sardonic smirk. His labored breathing is broken by grunts. He growls. His lips are wet with saliva. He's looking at Mr. Payback. The object in Rafter man's hand is a piece of flesh, Winslow's flesh, ugly yellow, as big as a John Wayne cookie, wet with blood. We all look at it for along time. Rafter Man puts the piece of flesh into his mouth, onto his tongue, and we think he's going to vomit. Instead, he grits his teeth. Then, closing his eyes, he swallows. I turn off the lights » (Hasford 62-63).

⁷⁷ Hô-Chi-Minh-Ville est pareillement empreinte de cette double temporalité post-guerrière : « Saigon, Ho Chi Minh City. A massive identity crisis. Too loud, too quiet. Too alive, too dead. [...] An hour in the Chinese market district, which is like an hour in combat » (« Vietnam »). Le discours saccadé, les mots choisis par l'auteur (« Kate and I are ready to evacuate ») font ressurgir le spectre de la chute de Saigon en avril 1975.

autobiographique s'achevait dans l'avion ramenant O'Brien vers le Minnesota natal aperçu à travers le hublot. « The Vietnam in Me » raconte ce qu'a signifié le retour en Amérique, non décrit dans le premier opus. L'article ressemble à une éphéméride : la circularité, symbolisée dans « Speaking of Courage » (*The Things They Carried*) par les errances du vétéran Bowker, est reproduite dans un texte où le temps et le lieu présents ne cessent de projeter vers une machine à écrire et une table couverte de boîtes d'antidépresseurs qui semblent être situées à la lisière de la hantise vietnamienne. « I'm on war time » : Cambridge, ici et maintenant, c'est encore, et toujours, le temps de la guerre.

Les repères géographiques et chronotopiques des années de jeunesse, de la période de la guerre et de l'âge d'homme ont en commun des lieux marquants. Certains constituent des paratopies, c'est-à-dire des localisations paradoxales. La paratopie, écrit Maingueneau,

dit l'appartenance et la non-appartenance, l'impossible inclusion dans une "topie". Qu'elle prenne le visage de celui qui *n'est pas à sa place là où il est*, de celui qui *va de place en place sans vouloir se fixer*, de celui qui *ne trouve pas de place*, la paratopie écarte d'un groupe (paratopie d'identité), d'un lieu (paratopie spatiale) ou d'un moment (paratopie temporelle). (*Le Discours littéraire* 86)

Le troisième temps de ce chapitre est consacré à ces localisations parasitaires qui signifient « une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu » (*Le Contexte de l'œuvre* 28)⁷⁸ : autrement dit, confronté de manière synchrone au paradoxe de l'appartenance et de la non-appartenance, le sujet en vient à faire commerce avec l'inhabitable.

3. Les localisations paradoxales

Lieu *et* non-lieu à la fois, la localisation paradoxale exacerbe l'impression d'inhabitabilité et le sentiment de ne pas trouver sa place ou d'être déplacé. Selon la typologie de Maingueneau, cette « localité » peut être spatiale ou géographique. La jungle vietnamienne comme la forêt de l'Arrowhead (*Northern Lights*) et le lac des Bois appartiennent à la seconde catégorie. Elles se distinguent de la première en raison de leur situation dans un

⁷⁸ Dans les premiers travaux de Maingueneau, la paratopie renvoie au lieu de création de l'auteur : « Loin d'énoncer sur un sol institutionnel neutre et stable, l'écrivain nourrit son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société. Il n'est pas une sorte de centaure qui aurait une part de lui plongée dans la pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les étoiles, mais quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable "place". [...] La littérature définit bien un "lieu" dans la société, mais on ne peut lui assigner aucun territoire. Sans "localisation" il n'y a pas d'institutions permettant de légitimer ou de gérer la production et la consommation des œuvres, par conséquent pas de littérature ; mais sans "dé-localisation" il n'y a pas de littérature véritable » (*Le Contexte de l'œuvre* 27- 28).

environnement naturel, « périphérique » ou « éloigné » (*Le Contexte de l'œuvre* 174). Toutefois, les deux types constituent des hantises fréquentées pendant une période plus ou moins longue. Elles sont emblématiques de « l'impossible inclusion » évoquée par le linguiste et qu'il s'agit à présent de définir.

3. 1 Les paratopies spatiales

3. 1. 1 Le camp d'entraînement et le centre de combat

Deux types de camp d'entraînement figurent dans l'œuvre d'O'Brien : le premier est militaire et se trouve à Fort Lewis, dans l'État de Washington ; le second, localisé à Cuba, est paramilitaire et clandestin. Le centre de combat (Combat Center) est situé au Vietnam, à Chu Lai. Ces localités paradoxales sont liées à une période transitoire qui signifie pour les êtres qui les fréquentent le passage d'un état à un autre : au camp d'entraînement, le conscrit devient soldat ; à Sagua la Grande, il se transforme en révolutionnaire ; enfin, au centre de Chu Lai, la formation fait de la nouvelle recrue un combattant.

3. 1. 1. 1 Fort Lewis : *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*

Aux États-Unis, les appelés suivent d'abord un entraînement de base (« basic training », « boot camp »), puis une formation avancée (Advanced Individual Training, AIT). Le camp vise à préparer et à conditionner physiquement et psychologiquement le futur combattant. Ce lieu militaire sépare l'homme de son environnement habituel, sa maison, sa famille et le confronte à un autre mode de vie. À l'instar de certains écrivains, notamment Dos Passos (*Three Soldiers*), March (*Company K*), Mailer (*The Naked and the Dead*), Jones (*From Here to Eternity*) et Hasford (*The Short-Timers*), O'Brien donne à voir le sentiment de désorientation causé par le changement de milieu et la découverte de nouveaux codes. Dans « Britain and America » (1985), l'historien John Keegan parle de « choc culturel » (« culture shock ») pour désigner le système de subordination et d'autocratie auquel les soldats ont été confrontés durant la seconde guerre mondiale [544-549]. Cette notion peut s'appliquer à ce que décrit O'Brien dans *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*. Le camp d'entraînement de Fort Lewis constitue un microcosme paradoxal : lieu d'intégration pour préparer les hommes à la guerre, il est aussi un lieu de rupture et de discrimination dans lequel des Américains s'en prennent à d'autres Américains.

O'Brien quitte Worthington le 4 août 1968 pour aller faire sa formation militaire, à Fort Lewis, dans l'État de Washington. Dans les cinquième et sixième chapitres, « Under the Mountains » et « Escape », il décrit les semaines d'entraînement et de formation avancée. L'auteur débute ainsi sa présentation du camp : « To understand what happens among the mine fields of My Lai, you must know something about what happens in America. You must understand Fort Lewis, Washington. You must understand a thing called basic training » (32). L'adresse au lecteur convie ce dernier à entrer dans un monde à part : le mot « chose » signifie le grief que l'auteur s'apprête à formuler et désigne une initiation menée par des officiers supérieurs qui traitent les nouvelles recrues comme des objets. Dès les premiers paragraphes, O'Brien représente l'endroit comme un lieu hostile, fréquenté par des gradés autoritaires. La description de l'arrivée rend compte de leur souveraineté et du rapport de subordination : les cheveux sont coupés ; obéissantes, les recrues intègrent les codes linguistiques et le jargon militaire qui leur est inculqué. L'assujettissement suscite immédiatement le désir de fuir, du moins pour O'Brien, lequel scrute l'horizon et la montagne Rainier, lointain espace de liberté (32).

Fort Lewis préfigure le Vietnam, en témoigne le lexique utilisé par l'auteur : le lieu est une « jungle de robots » (« jungle of robots »), un lieu de « brutalité » et de solitude inimaginables⁷⁹ (33). L'isotopie de la claustration prédomine et contribue à symboliser l'isolement causé par une « négociation » malaisée, selon le terme de Maingueneau, entre le lieu et le non-lieu (*Le Contexte de l'œuvre* 28). Cette hantise transitoire relève du paradoxe d'ordre spatial noté par le linguiste : O'Brien « *n'est pas à sa place là où il est* » (*Le Contexte de l'œuvre* 86). S'il fait partie des recrues, il s'évertue cependant à se tenir à distance. L'auteur s'appuie sur deux éléments paratopiques qui s'avèrent interdépendants : en tant que localisation *spatiale*, le camp écarte O'Brien du lieu tout en provoquant simultanément son éloignement du groupe. Cette paratopie d'*identité* est voulue et assumée, comme l'illustre ce passage :

I was not looking for friendship at Fort Lewis. The people were boors. Trainees and drill sergeants and officers, no difference in kind. [...] For the other trainees, it came too easy. They did more than adjust well; they thrived on basic training, thinking they were becoming men, joking at the bullyism, getting the drill sergeants to joke along with them. [...] I hated the trainees even more than the captors. But I hated them *all*. Passionate, sad, desperate hate. I learned to march, but I learned alone. I gaped at the neat package of stupidity and arrogance at Fort Lewis. [...] Without sympathy or compassion, I instructed my intellect and eyes: Ignore the horde. I kept vigil against intrusion into my private life. I shunned the herd. (32-33)

O'Brien figure ici une « guerre de sécession » personnelle. Le repli sur soi s'apparente à une retraite défensive symbolisée par la polarité du singulier et du pluriel : « I » n'entre pas dans

⁷⁹ « nobody could understand » (33).

le système et se détourne du « troupeau ». La double paratopie attise les passions négatives : la haine chargée de désespoir est symptomatique de l'ascendance néfaste de la hantise paradoxale, laquelle provoque un clivage entre les individus. Rejetant ces êtres qui s'adaptent, ou qui font mine de s'adapter, aux codes du lieu, O'Brien ne se résout pas à rentrer dans le rang et se considère comme un *outsider* en transit (« a stranger, only a visitor » [34]).

Dans *Obedience to Authority* (1974), le psychologue Stanley Milgram évoque ces situations de conditionnement psychique dans lequel l'individu devient l'« agent d'une autorité externe » (« the agent of external authority » [8]). Cette conversion à l'état agentique (« state of agency » [133-134]) permet au combattant d'exécuter les ordres reçus. Les instructeurs de Fort Lewis sont voués à « convertir » les hommes⁸⁰ : l'apprentissage se fait sous le joug de sous-officiers brutaux dont le sergent Blyton est le représentant le plus caractéristique. Cruel et insensible à toute forme d'antipathie à son égard, il incarne ce que la paratopie a de pire à offrir :

Blyton is only a smudge of a Smokey-the bear hat, a set of gleaming teeth. He teases, threatens, humiliates. It is supposed to be an inspection. But it is much more than that, nearly life and death, and Blyton is the judge. It is supposed to be part of the training. Discipline. Blyton is supposed to play a role, to make himself hated. But for Blyton it is much more. He is evil. He does not personify the tough drill sergeant; rather he is the army; he's the devil. [...] Words will kill him. (41)⁸¹

Les apprentis soldats apprennent vite. Kline, souffre-douleur du sergent-instructeur et des autres hommes, subit des vexations similaires à celles endurées, dans *The Short-Timers*, par le soldat Leonard Pratt⁸² : « “KLINE!” someone hollers. “Kline, you're a goddamn moron! A goddamn, blubbering moron. You know that? Kline, you hear me? You're a moron!” » (40). L'instruction s'adresse à des « chochottes » (« sissies »)⁸³ brutalisées pour être mises en condition avant le départ au Vietnam. Le choc culturel qu'elle provoque est compensé grâce à la rencontre avec l'érudit Hansen : grand amateur de poésie et de philosophie, il forme avec O'Brien une « coalition » contre l'armée et les autres hommes (35). À l'inverse de la

⁸⁰ « “Soldiers! Tell me! What is the spirit of the bayonette?” [...] “Drill sergeant, the spirit of the bayonette is to till! To kill!” » (40).

⁸¹ Ce passage évoque les souvenirs d'Heinemann : « That's what the Marine Corps does. [...] But you are brutalized in a way that's unconscionable. The first night of boot camp everybody is scared shitless. They've got these monsters in Yogi Bear hats who scream at everybody like they've never been screamed at in their lives. Drill sergeants stand over each guy and scream at him until he volunteers. If he doesn't, they take him out back and beat the shit out of him until he does. [...] Compared with the Marine Corps, Army Basic Training was a piece of cake » (in Jacobsen 143).

⁸² Surnommé « Gomer Pyle », il se suicide après avoir abattu le sergent-instructeur Gerheim, un geste qui augure la folie meurtrière des combattants au front. Stanley Kubrick a représenté l'entraînement militaire et les scènes du meurtre et du suicide dans *Full Metal Jacket* (1987), l'adaptation cinématographique du roman semi-autobiographique de Hasford.

⁸³ Blyton découvre O'Brien et son seul ami, Erik Hansen, en pleine discussion : « Out behind them barracks hiding from everyone and making some love, huh? [...] You're a pussy, huh? You afraid to be in the war, a goddamn pussy, a goddamn lezzie? You know what we do to with pussies, huh? We fuck 'em. In the army we just fuck 'em and straighten 'em out. [...] Maybe I'll just stick you two puss in the same bunk tonight, let you get plenty of pussy so tomorrow you can't piss » (47).

paratopie, la littérature, qui tient une place prépondérante dans les discussions, figure comme un lien, un « lieu » de partage et d'affiliation qui unit les deux hommes.

« Mon lieu n'est pas mon lieu, où que je sois je ne suis jamais à ma place » (*Le Discours littéraire* 87), écrit Maingueneau au sujet de la localisation paradoxale. Ce sentiment de non appartenance appelle à l'évasion mentale mais occasionne aussi des rapprochements singuliers, comme c'est le cas dans ce passage :

Mornings are the worst time. It is the most hopeless, most despairing time. The darkness of Fort Lewis is choked off by brazen lights, the shrieks of angry men and frightened, homesick boys. [...] The petty urgencies of the morning physically hurt. The same hopeless feeling that must have overwhelmed inmates of Treblinka: unwilling to escape and yet unwilling to acquiesce, no one to help, no consolation. The reality of the morning kills words. In the mornings at Fort Lewis comes a powerful want for privacy. You pledge yourself to finding an island someday. (39)

Pour signifier son aversion du lieu, O'Brien s'appuie sur un point de repère historique, qui renvoie le lecteur vers le passé. La référence au camp d'extermination communique un sentiment d'horreur même si Fort Lewis est sans commune mesure avec Treblinka. L'auteur suggère un lieu d'anéantissement, d'aube sans espoir, un endroit d'où, littéralement, on ne ressort pas. Fort Lewis déracine, choque mais il n'anéantit pas, si ce n'est le langage, « tué » par l'inhumanité qui se dégage de l'aurore. À la faveur des formes négatives (*no one, no consolation*) et superlatives (*worst, unwilling, most despairing*), ainsi que des marques réitérées de privation (*hopeless*), O'Brien représente un lieu d'exil qui nourrit le désir d'isolement absolu.

La formation avancée (« Under the Mountains » 32-50) est également suivie à Fort Lewis. Le commerce difficile avec la paratopie aiguise le sentiment de non appartenance : « The days are the same. You wear a uniform, you march, you shoot a rifle, but you aren't a soldier. Not really. You don't *belong* here. Some ghastly mistake » (55). Le recours au pronom « you » est éloquent car *je* se désolidarise de cette localisation ; il voudrait être ailleurs, hors de ce lieu hanté par le spectre de la guerre et par la perspective de la mort. « Under the Mountains » traite davantage du dilemme moral qui déchire O'Brien : partir combattre ou fuir au Canada. Ce conflit intérieur, dont les effets sont examinés plus en détail dans le troisième chapitre, est indissociable de l'angoisse suscitée par l'échéance du départ : « But AIT is not basic training. The difference is the certainty of going to war: pending doom that comes in with each day's lights and lingers all day long. The soldier who finds himself in AIT is a marked man, and he knows it and thinks about it. War, a real war » (51). Fort Lewis n'est qu'un simulacre de la guerre, une hantise paradoxale qui incite à fuir, à être là sans être là en attendant de découvrir le théâtre des hostilités. Dernière frontière avant la *vraie* guerre,

le centre de combat de Chu Lai constitue une autre paratopie spatiale, qu'a connue O'Brien mais aussi le personnage principal de *Going After Cacciato*, Paul Berlin.

3. 1. 1. 2 Chu Lai, Vietnam : *Going After Cacciato*

Si dans « Arrival » (*Combat* 69-78), O'Brien ne consacre que quelques paragraphes au centre de combat, où il passe une semaine, avant de décrire son arrivée à LZ Gator⁸⁴, il débute « How They Were Organized », le quatrième chapitre de *Going After Cacciato*, par le récit des six jours que Paul Berlin passe à Chu Lai. Les vociférations et les insultes retentissaient dans Fort Lewis : au Vietnam, le laconisme et le silence fatigué des officiers supérieurs hantent une localisation paradoxale qui exacerbe l'impression de désorientation.

Paul Berlin écrit à son père pour que ce dernier localise la zone sur un atlas : « "Right now," he wrote, "I'm a little lost" » (38). Lieu de simulacre (« A staging area » [36]), le centre de combat est fréquenté par des gradés apathiques qui ne laissent aucun espoir aux nouveaux arrivants⁸⁵, ce qu'illustrent ces propos tenus par un officier au visage cireux et au regard terne : « "Real tough shit, real bad. [...] It's bad. You know what bad is? Bad is evil. [...] I don't wanna scare the bejesus out of you—that's not what I want—but, shit, you guys are gonna die"⁸⁶ » (39). Cintrée de barbelés, la paratopie influe sur Paul Berlin, lequel marque sa non appartenance⁸⁷ à ce « théâtre » des hostilités où, comme à Fort Lewis, la guerre est menée pour de faux. Les soldats marchent sur des mines fantômes sous le regard las des instructeurs :

It was a peculiar drill. There were no physical objects to avoid, no obstacle course, no wires or prongs or covered pits to detect and then evade. Too lazy to rig up the training ordnance each morning, the supervising NCO⁸⁸ simply hollered *Boomo* when the urge struck him. Paul Berlin, feeling hurt at being told he was a dead man, complained that it was unfair. [...] "Look," he said. "Nothing. Just the sand. There's nothing there at all." The NCO, a huge black man, stared hard at the beach. Then at Paul Berlin. He smiled. "Course not, you dumb twerp. You just fucking *exploded* it." (38)

Localisé à et hors de la guerre, Chu Lai est une enclave qui suggère ce souvenir :

His sense of place had never been keen. In Indian guides, with his father, he'd gone to Wisconsin to camp and be pals forever. Big Bear and Little Bear. He remembered it. Yellow and green

⁸⁴ « A sergeant welcomed us, staring at us like he was buying meat » (70-71).

⁸⁵ Au Vietnam, le nouveau soldat était surnommé « cherry » ou « *FNG* » (*fucking new guy*).

⁸⁶ Les paroles font écho à celles du sergent-instructeur de Fort Lewis : « You dudes are Nam-bound. Warsville, understand? Death City. Every last fat swingin' dick » (*Combat* 52). À LZ Gator, l'antienne est reprise : « I'm not saying you're gonna get zapped out there. I made it. But you're gonna come motherfuckin' close, Jesus, you're gonna hear bullets tickling your asshole. And sure as I'm standing here, one or two of you men are gonna get your legs blown off. Or killed. One or two of you, it's gotta happen. [...] I'm not trying to scare shit out of you. But you better be sure as hell be scared, it's gotta happen. [...] your ass is grass » (71-72).

⁸⁷ « He made no friends and learned no names » (39).

⁸⁸ Non-Commissioned Officer.

headbands, orange feathers. Powwows at the campfire. Big Fox telling stories out of the *Guide Story Book*. Big Fox, a gray-haired father from Oshebo, Illinois, owner of a paper mill. He remembered all of it. Canoe races the second day, Big Bear paddling hard but Little Bear having troubles. Poor, poor Little Bear. Better luck in the gunnysack race, Big Bear and Little Bear hopping together under the great Wisconsin sky, but poor Little Bear stumbling. Pals anyhow. [...] Pals forever. Then the third day, into the woods, father first and son second, Little Bear tracking Big Bear, who leaves tracks and paw prints. Yes, he remembered it—Little Bear getting lost. Following Big Bear's tracks down to a winding creek, crossing the creek, checking the opposite according to the *Guide Survival Guide*, finding nothing; so deeper into the wood—Big Bear!—and deeper, then turning back to the creek, but now no creek. Nothing in the *Guide Survival Guide* about panic. Lost, bawling in the big Wisconsin woods. He remembered it clearly. Little Elk finding him, flashlights converging, Little Bear bawling under a giant spruce. So the fourth day, getting sick, and Big Bear and Little Bear breaking camp early. Decamping. Hamburgers and root beer on the long drive home, baseball talk, white man talk, and he remembered it, the sickness going away. Pals forever. (40-41)

Alors que dans le récit autobiographique l'expérience éprouvée à Fort Lewis conviait le nom de Treblinka et un contexte historique spécifique, ici, le narrateur s'appuie sur une péripétie vécue durant l'enfance. La syntaxe syncopée, soutenue par la grammaire paratactique, ainsi que l'alternance de phrases verbales et non verbales, restitue l'effroi de l'enfant. Les détails immortalisés ressurgissent dans une analepse qui isole des instants précis – un feu de camp, des histoires racontées, des courses, l'égarement. Le camp de vacances, comme Chu Lai, est un lieu de simulacre, non pas du combat mais de l'aventure. Le surgissement du souvenir forme un détour mémoriel et narratif qui supplante l'expression du désarroi présent causé par la paratopie. Par ailleurs, l'évocation de la forêt du Wisconsin préfigure également la découverte du front hostile qui sera à l'origine de changements irréversibles⁸⁹. Aussi, la longue évocation de la terreur de Little Bear/Berlin se lit rétrospectivement comme l'anticipation de la confusion spatiale et temporelle ressentie à la fois par le soldat et par le lecteur. En effet, ce dernier n'est pas encore conscient que la poursuite rocambolesque vers Paris n'est pas la suite du prologue mais une construction imaginaire inventée depuis le poste d'observation. L'expérience de la lecture déroutante crée un parallèle entre la paratopie guerrière et le texte : alternant entre des fragments du passé de la guerre, une aventure menant vers les souterrains du Vietnam, et, enfin, des interludes situés à la tour de garde, le récepteur est contraint d'établir une « négociation » quelque peu ardue avec cette hantise fictionnelle qu'il fréquente le temps de la lecture.

Situé en marge des zones de combats, à l'abri des bombardements, des largages de napalm et d'agent Orange, le centre de combat de Chu Lai est une paratopie fréquentée par des officiers écrasés par l'ennui et l'indifférence, qui paraissent être là depuis une éternité, fixés au lieu et en même temps détachés de ce qui s'y passe. Les futurs combattants qui

⁸⁹ O'Brien remarque : « [I]t was a revolution of personality. I'd been an academic and intellectual sort of person, and Vietnam changed all that » (*in Bourne non pag.*)

sautent sur des mines antipersonnel fantômes au son des prophéties de malheur se savent en transit. Le spectre de la guerre ne se tient jamais loin. À l'inverse des soldats, il fait un commerce aisé avec les localisations paradoxales ; il ne connaît d'ailleurs pas les frontières, comme le montre le narrateur de *The Nuclear Age* : à Cuba, le Vietnam investit la paratopie clandestine.

3. 1. 1. 3 Sagua la Grande, Cuba : *The Nuclear Age*

Dans *The Nuclear Age*, l'entrée dans la clandestinité, en septembre 1968, conduit le réfractaire vers une localisation paradoxale tout aussi exotique que celle de Chu Lai. Le discours ambivalent qui précède le départ⁹⁰ est le signe avant-coureur du sentiment de ne pas être à sa place qui est ressenti à Sagua la Grande.

À l'inverse des autres paratopies présentées, celle de Cuba est illégitime. Ironiquement, la formation paramilitaire est dirigée par deux vétérans de la guerre du Vietnam, Nethro et Ebenezer Keezer. Le texte est ponctué de palabres analogues à ceux des sergents-instructeurs de Fort Lewis (*Combat*). Les « abrutis » (« shitheads » [175]) sont formés à la révolution anti-guerre de la même manière que s'ils devaient partir pour le front vietnamien : « A guerilla-type of war [...] No trenches, no battle lines [...] Ghost soldiers. Like in the Nam, we hit here, hit there, then beat sweet feet » (182). William Cowling barre sur son calendrier chaque jour qui passe, reproduisant ainsi les mêmes gestes que les combattants du Vietnam (« You wish it were all over. You begin the countdown » [*Combat* 70])⁹¹. Peu à peu, le lieu se métamorphose en terrain d'hostilités sur lequel s'affrontent les apprentis révolutionnaires et la hantise cubaine figure comme une duplication du Vietnam, qui fait horreur à Cowling :

In the second week I came up hard against the barrier of self-pity. Here, I thought, was everything I'd run from. But you couldn't run far enough or fast enough. You couldn't dodge the global dragnet. The killing zone kept expanding. Reaction or revolution, no matter, it was a hazard to health either way. (180)

Le spectre de la guerre assiège une paratopie qui fait de lui un marginal dans son propre groupe. Le *pathos* du texte, souligné par l'insistance sur l'effet domino et l'auto-apitoiement, complète le rendu grotesque de la formation. Comme dans le récit autobiographique et *Going After Cacciato*, le texte met en lumière une localisation paradoxale hantée par la mort.

⁹⁰ Il confirme au téléphone son engagement à la militante Sarah Strouch : « “On or off?” she said. “On,” I said, “I’m pretty sure.” “Pretty?” “Yes,” I said, “I guess so.” [...] “Louder man. Bad connection.” “It’s go, almost positive » (140-141).

⁹¹ Paul Berlin fait de même à Chu Lai (39). O'Brien rappelle cette pratique du compte à rebours : « You wish it were all over. You begin the countdown » (*Combat* 70). Tout soldat à qui il restait environ moins de huit semaines de service était un *short-timer*. Ce passage évoque le décompte : « Shit you poor sonofabitch, ” How many days you got left in Nam? 358, right? 357? Shit. You poor mother. I got twenty-three days left, twenty-three days, and I’m sorry but I’m gone! Gone! I’m so short I need a stepladder to hand out mail » (*Combat* 73).

L'impossible inclusion dans la « topie » est signifiée par l'affirmation de la non appartenance à ce qui figure non pas comme un espace d'apprentissage mais comme une « chose » attirant à elle les morts-vivants : « « And this boot camp thing—those two zombies. Like a death squad. Can't tell the good guys from the bad guys, they're all gunslingers. Completely scrambled. But it's lethal. I know that much, it'll kill somebody » (183). L'indifférenciation notée par le narrateur souligne le sentiment d'isolement : à l'instar de l'auteur et de Paul Berlin (*Going After Cacciato*), le narrateur symbolise une double paratopie, spatiale et d'identité, qui fait de lui l'inadapté du groupe, celui qui *ne trouve pas de place*, pour reprendre la formule de Maingueneau (*Le Discours littéraire* 86).

Le vétéran Ebenezer se fait peintre expressionniste pour inoculer verbalement les germes du Vietnam à ses troupes et ainsi les rendre plus résistantes :

He talked about the effects of white phosphorus on human flesh. He talked about anatomy. He described the consequences of a foot coming into contact with the firing mechanism of a Bouncing Betty, the reds and whites, the greenish-gray colors of a man's testicles in bright sunlight. He smiled at this, and winked. (176-177)

Le discours est empli du chromatisme de la guerre : le blanc de la destruction massive, le rouge des membres déchiquetés, la teinte glauque de la chair humaine décomposée. Le sourire symbolise le décalage entre les atrocités signifiées et l'insensibilité du locuteur. Cowling, hanté depuis l'enfance par la menace de l'atomisation, se trouve à présent « coincé » dans un lieu qui le confronte à ses terreurs existentielles. La paratopie d'identité provoque le retranchement dans un monde imaginaire. Le texte fait écho au récit autobiographique, en témoignent les isotopies de la fuite, du fantasme et de l'isolement. Si à Fort Lewis O'Brien rêve de s'acheter une île après la guerre, Cowling choisit également une telle destination mais se projette aussi plus loin, vers Mars, lieu hors d'atteinte envisagé comme une utopie emplie de sérénité (« where there would be quiet and civility and poetry recitals late at night. Peace, that's all, just a fantasy » [179]). Les cratères de la planète évoquent les souvenirs de l'enfance, micro-évasions mentales qui sont tout autant d'interludes réconfortants, répétés chaque nuit :

I indulged in fantasy. It was a means of escape, a way of gliding from here-and-now to there-and-then, an instrument by which I could measure the disjunction between what was and what might be. I imagined myself in repose beneath a plywood Ping-Pong table. I imagined my father's arms around me. I imagined also a world in which men would not do to men the things men so often do to men. It was a world without armies, without cannibalism or treachery or greed, a world safe and undivided. Fantasy, nothing else. [...] I imagined embarking on a long pursuit. (179)

Comme dans *Going After Cacciato*, le souvenir du père aimant est omniprésent et tire l'apprenti révolutionnaire hors de ce lieu habité par le spectre d'une guerre que Cowling voulait fuir en entrant dans la clandestinité.

Quelle que soit sa localisation, le camp d'entraînement exacerbe le désir d'exil intérieur. Le texte insiste sur l'obsession de la dispersion. Il faut *décamper* : « If you're sane, if you're in command of the present tense, you dispense with scruples. You recognize the squirrel in your genes. [...] If you're sane, I thought, you come to respect only those scruples which wire to the nervous system » (188). Durant les exercices, l'« écureuil » Cowling avance à reculons, percevant à travers l'absurdité de la situation les futures catastrophes, notamment le terrorisme qui frappera bientôt de l'intérieur le territoire national. Le glissement mental de la paratopie cubaine vers la table de ping-pong, symbole de l'enfance, est symptomatique de l'urgence ressentie :

Again there was that time-space slippage. I was back under my Ping-Pong table, under layers of charcoal and soft-lead pencils, and all around me, inside me, there were those powdery neural flashes lashing out like heat lightning. I watched it happen. The equator shifted. New species evolved and perished in split seconds. Every egg on the planet hatched. And then my father was there, holding me, saying, "Easy now, take it slow, tiger." [...] but it wasn't a dream, and even then, even now, there was still the glowing afterimage, the indelible imprint of things to come. (191)

Temps passés et temps futurs fusionnent dans une paratopie enveloppée d'un présent hanté « à mort », comme le sont Fort Derry et Chu Lai. Dans *The Nuclear Age*, ce sont les visions d'apocalypses qui prédominent. Sagua la Grande réactive les obsessions passées et Cuba 1968 se confond avec Fort Derry 1958. Contaminé par la mauvaise influence de la localisation paradoxale, l'avenir s'annonce mal. « S'annoncer, d'ailleurs, n'est-ce pas être déjà là de quelque façon ? », s'interroge Derrida. « *On ne sait pas* si l'attente prépare la venue de l'avenir ou si elle rappelle la répétition du même, de la chose même comme fantôme » (*Spectres de Marx* 68). La paratopie attire à elle les revenances et exacerbe l'anticipation inquiète, ce qui provoque un sentiment de décalage avec l'époque contemporaine⁹². Cowling, à l'inverse d'O'Brien et de Paul Berlin, se rebelle lors d'un dernier test d'endurance :

I heard myself saying "Sorry," then saying, "Stop it!" Squirrel chatter. I was thinking squirrel thoughts: There is nothing worth dying for. Nothing. Not dignity, not politics. Nothing. There is nothing worth dying for. [...] If you're sane, you resign yourself to the tacky pleasure of not dying when there is nothing worth dying for. (188-190)

Le retour aux États-Unis signifiera l'entrée dans une autre paratopie : la petite habitation perdue dans les montagnes du Montana, où Cowling vivra comme un hors-la-loi, en attendant le pardon accordé aux réfractaires par Jimmy Carter.

⁹² « With effort, I detached myself. It all seemed fanciful, the mix of guns and rhetoric, the Beatles now insisting on revolution » (189).

La demeure située sur la terre natale n'en est pas moins marquée par l'absence de stabilité. À l'inverse des camps d'entraînement et du centre de combat, elle forme une hantise qui est moins transitoire : territoire de jeu ou refuge pendant l'enfance, elle constitue un foyer familial mais néanmoins paradoxal qu'il s'agit à présent d'examiner.

3. 1. 2 La maison, l'inhabitable

La maison est représentée comme une localisation parasitaire : habitée mais aussi inhabitable, elle forme une « topie » marquée par l'impossible inclusion et ce, qu'elle soit habitée ou revisitée, physiquement ou mentalement. Dans un premier temps, l'analyse est centrée sur les habitations de l'enfance représentées dans *The Nuclear Age*, *In the Lake of the Woods*, et *Tomcat in Love*. Puis l'attention se portera sur la demeure du patriarche Pehr Perry (*Northern Lights*), dans laquelle ses fils continuent de résider.

Dans *The Nuclear Age*, la maison d'enfance constitue une localisation paradoxale qui ne peut être habitée avec sérénité car elle est perçue par le jeune Cowling comme un lieu sans protection devant ce que Bachelard nommerait les « drames d'univers » (*Poétique de l'espace* 43). Parmi ces « drames » figure le risque d'atomisation qui hante l'enfant. De fait, le spectre de la bombe atomique ainsi que les visions apocalyptiques qui l'assaillent nuit et jour provoquent des déplacements entre la chambre, lieu d'innombrables insomnies anxiogènes, et la cave où se trouve la table de ping-pong vers laquelle il trouve refuge comme s'il s'agissait d'un abri antiatomique. Le narrateur se souvient de la demeure de l'enfance comme d'un endroit réduit à quelques points de repères : le salon hanté la nuit pour jouer aux dés et au solitaire ; le sous-sol, devenu un asile nocturne ; la table du dîner où les parents aimants tentaient de le raisonner ; enfin, la chambre et son lit « cercueil », dans lequel il tournait en rond ou faisait le mort⁹³. La maison figure comme le lieu d'errance et de « double vie⁹⁴ » d'un enfant allant d'un point à un autre sans pouvoir se fixer (« I'd roam from room to room » [38]).

Entourée de symboles nyctomorphes et catamorphes, la paratopie spatiale laisse augurer de la désagrégation de la famille nucléaire. Dans *In the Lake of the Woods*, celle-ci ne tient plus qu'à un fil, le noyau familial étant menacé par l'instabilité du père de John Wade, Paul. « Envers et contre tout », écrit Bachelard, « la maison nous aide à dire : je serai un habitant du

⁹³ « Lying in bed at night, I'd hold my breath and pretend I was stone dead, no more troubles, a nice thick coffin to keep out the worms » (38). Il passe des heures dans la chambre à simuler des conversations téléphoniques durant lesquelles il confie ses peurs à sa camarade de classe Sarah Strouch: « I'd talk about that alien feeling. How lonely I felt, how disconnected—lost in space » (37).

⁹⁴ « It was a double life. Normal, but also shaky, and there were times when all the pressures took a toll » (37-38).

monde, malgré le monde » (*Poétique de l'espace* 58). Toutefois, l'inclusion évoquée par le philosophe est rendue impossible car la maison représente pour l'enfant un lieu de refoulement. Il ne trouve pas sa place dans cette demeure assiégée par l'humeur dépressive du père qui semble lui signifier qu'il est de trop et n'appartient pas à ce lieu. Le vétéran alcoolique, lorsqu'il est ivre, ridiculise l'embonpoint et la passion de son fils pour la magie. Enfermé dans la cave, John Wade pratique des tours devant un miroir pour échapper à l'atmosphère pesante qui règne à l'étage. Cependant, comme le salon, la cuisine et la chambre, le sous-sol s'avère paratopique pour l'enfant solitaire. La cave évoque un point de chute qui rappelle la formule de Bachelard, lequel parle, au sujet du coin, d'une « pauvre solitude » (*Poétique de l'espace* 130). Pour signifier cet isolement imposé par le rejet paternel, le narrateur revient fréquemment sur les évasions mentales de l'enfant. Celui-ci joue à faire disparaître les objets et rêve d'accomplir des tours admirables (« imagining how someday he would perform much grander magic » [31]). La magie donne l'illusion d'être ailleurs, hors de cette maison dont il est l'habitant indésirable. Les analepses décrivant les aspirations du magicien amateur contiennent un double message dans la mesure où elles anticipent, à l'insu du lecteur, les futures exactions commises par le soldat Wade au Vietnam : là-bas, celui que ses compagnons d'armes surnommeront « Sorcerer », en référence à ses prodigieux exploits, fera « léviter » les corps⁹⁵.

Dans les soubassements de la maison, le sentiment de non appartenance génère un caractère secret dont l'ampleur s'aggrave après le suicide du père dans le garage. L'adolescent de quatorze ans ne négocie pas mieux sa fréquentation de la hantise familiale et, comme dans *The Nuclear Age*, le récit est ponctué de conversations imaginaires avec le disparu. Chaque recoin est mentalement exploré :

John would go back in his memory over all the places his father might be—under the bed or behind the bookcases in the living room—and in this way he would spend many hours looking for his father, opening closets, scanning the carpets and sidewalks and lawns as if in search of a nickel. Maybe in the garage, he'd think. Maybe under the cushions of the sofa. [...]. Just by chance he'd glance down and suddenly spot his father in the grass behind the house. "Bingo," his father would say, and John would feel a hinge swing open. He'd bend down and pick up his father and put him in his pocket and be careful never to lose him again. (15)

L'accumulation de prépositions (*over, under, behind, in*) et l'effet de répétition (*maybe, down*) soulignent à quel point la demeure est devenue non pas un lieu où l'enfant se sent en trop, mais une habitation qui abrite son manque. Emmuré par la hantise du père dont il imagine en boucle le corps pendu, John Wade se projette vers des coins de mémoire qui, à bien des égards, sont à l'image du coin vécu dont parle Bachelard, un espace qui « refuse la

⁹⁵ « A rope was then secured to the dead man's feet, another to his wrists, and just before nightfall Sorcerer and his assistants performed an act of levitation, hoisting the body high into the trees, into the dark, where it floated under a lovely red moon » (40-41).

vie, restreint la vie, cache la vie » (*Poétique de l'espace* 130). Dans le passage précédemment cité, la revenance du spectre de Paul Wade, symbolisée par l'image de la figurine lilliputienne mise dans la poche, évoque l'exil intérieur de l'enfant et une instabilité exacerbée par une localisation parasitaire qui lui signifie que le maître des lieux est encore, toujours, le père.

Dans *Tomcat in Love*, le narrateur Thomas Chippering réinvestit la maison dans laquelle il a passé son enfance à Owago, dans le Minnesota. « Home Sweet Home » (51) : la phrase ironique prononcée par le linguiste souligne son rapport conflictuel à l'habitation familiale. Récemment divorcé et en pleine crise existentielle, le narrateur revient dans le jardin de son ancienne demeure. L'actuelle occupante, Mrs Robert Kooshof (Donna), accueille l'intrus, qui s'installe immédiatement chez elle. Toutefois, Thomas Chippering n'est pas à sa place dans ces lieux chargés de souvenirs. L'inhabitabilité de l'ancienne maison familiale s'expose à travers l'évocation d'excursions nocturnes dans le quartier, qui conduisent le narrateur vers une autre habitation, celle de ces anciens camarades de jeu, Herbie et Lorna Sue Zylstra : « The purpose of these wee-hour pilgrimages eluded me. Reconnaissance, of course—that was how I justified it—but it also involved some sort of obeisance to history, a reknitting of certain long-loosened ties of the heart » (248). L'énonciateur fait allusion à sa passion pour Lorna Sue, à laquelle il a été marié et qui vient de le quitter. Au début des années cinquante, Lorna Sue se fait crucifier dans le jardin par son frère, sur l'avion en contreplaqué construit par Herbie et Thomas Chippering. La crucifixion continue de hanter le narrateur, pourtant absent au moment des faits⁹⁶. La nuit, ne tenant pas en place, il quitte la chambre :

Along the east side of the house, in shadows, I would stop before a small, gnarled apple tree, never really very productive, almost barren, in whose limbs I had once been cradled as a little boy, sometimes with Herbie, sometimes with Lorna Sue, doing whatever children do in the branches of an apple tree. Amazing ourselves. Making believe. [...] for all three of us there had been a sense of safety up there, a kind of coziness; we felt hidden from the world, and above it. The Magic Tree, Lorna Sue had called it, and somehow I believed this. (249)

Éden de l'enfance, l'arbre faisait autrefois office de « contre-espace » pour reprendre le mot de Michel Foucault (*Le Corps utopique* 25). Dans son « hétérotopologie », le philosophe s'appuie sur le sens étymologique du terme « hétérotopie » pour signifier un lieu « hors de tous les lieux [...] absolument autre⁹⁷ » (*Le Corps utopique* 25). Magnifié par les souvenirs, l'ancien « arbre magique », comme le surnommait Lorna Sue, est à présent sans commune

⁹⁶ Une première tentative a lieu chez Thomas Chippering ; elle est interrompue par la mère de ce dernier. Les deux garçons sont allés chercher Lorna Sue, qui jouait à la poupée, chez elle, dans le grenier. Le narrateur écrit : « The world sometimes precedes itself. In the attic that day—September 1952—I am almost certain that both Lorna Sue and I understood deep in our bones that significant events were now in motion. I remember the smell of that attic, so dank and fungal, so dangerous » (5-6).

⁹⁷ Le philosophe donne en exemple le fond du jardin, le grenier, la tente, le lit des parents, des « utopies localisées » où jouent les enfants (24).

mesure avec le « contre-espace » qui abritait les jeux du passé : il n'offre que ses branches mortes, vestiges d'un temps disparu⁹⁸.

« I am forever astonished at the longevity of childhood. How it never ends. How we are what we were » (251). Le narrateur de *Tomcat in Love* symbolise une enfance qui diffère de celle évoquée dans *Northern Lights*. De fait, la maison des frères Paul et Harvey Perry, héritée du père défunt, Pehr, est le territoire de la « négociation » complexe d'une paratopie privée de la présence de la mère, morte en donnant naissance au cadet Harvey⁹⁹. Si celui-ci est attaché à l'abri antiatomique qu'il a construit à l'automne 1962, Paul, lui, hante une demeure où il ne se trouve pas à sa place. Dans l'incipit, le narrateur porte son attention sur l'insomnie qui tire l'aîné hors du lit conjugal. La perspective de revoir son frère qui va rentrer du Vietnam fait ressurgir les images du passé : « Timber wolves and Indians, the chime of the old man's spoon in the spit bucket, the glacial floes, Harvey hammering at the half-finished bomb shelter, ice cracking in great sheets, the deep pond and Grace's whispering, and a sobbing sound¹⁰⁰ » (3). La maison symbolise une localisation paradoxale dans laquelle Paul se sent comme un indiscret (« listening like a stranger to the sounds of his father's home » [3]). Frappé par des souvenirs qui reviennent en boucle, il est mentalement assailli par le « revenant » Harvey, dont le nom répété traduit la hantise de voir revenir le fils préféré.

Privée de la présence maternelle dans l'enfance, la demeure est un patrimoine hérité du père qui reste à l'été 1970 la « maison d'un homme » (« a man's house » [98]) : le pasteur Pehr Perry, bien que disparu depuis huit années, hante l'habitation qu'il a léguée à ses enfants. Mauvais génie des murs, son spectre réveille les souvenirs. Aussi, la paratopie représente le « pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial », comme dirait Bachelard¹⁰¹ (*Poétique de l'espace* 25). Les isotopies contrastées de l'engourdissement, de l'enfermement et de l'instabilité contribuent à mettre en lumière l'attachement pathologique à ce « pays », mais aussi l'inhabitabilité causée par l'impossible commerce avec les murs couverts d'ombres. Dans cette demeure abritant « l'Enfance Immobile », le cadet Harvey tourne en rond dans sa chambre ou se tient raide derrière la fenêtre, les yeux rivés sur l'abri

⁹⁸ « Over the years that twisted old apple tree had kept growing in my memory, magnifying itself as the objects of youth often do. And yet, now, in the graying bleakness of my middle age, the tree struck me as scrawny and forlorn and laughable. It held no magic. It meant nothing. It was a tree » (249).

⁹⁹ « The house was cold and womanless with its dark-stained pine timbers and hardwood floors and yellow-gauzed curtains without origin, no origin except what was locked in the old man's brain, unspoken origins and locked-secrets and thermostats kept to sixty on January morning » (209).

¹⁰⁰ Grace est l'épouse de Paul Perry.

¹⁰¹ Pour le philosophe, toutefois, ce retour est réconfortant ; il a lieu quand, « dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures [...] Nous vivons des fixations, des fixations de bonheur. Nous nous réconfortons en revivant des souvenirs de protection. Quelque chose de fermé doit garder les souvenirs en leur laissant leurs valeurs d'images. Les souvenirs du monde extérieur n'auront jamais la même tonalité que les souvenirs de la maison. En évoquant les souvenirs de la maison, nous additionnons des valeurs de songe ; nous ne sommes jamais de vrais historiens, nous sommes toujours un peu poètes et notre émotion ne traduit peut-être que de la poésie perdue » (*Poétique de l'espace* 25).

antiatomique tandis que l'aîné paraît condamné à payer ses affronts passés : « Once, forever, he thought he'd hated the house. Penance for not loving enough, the old man or the woods » (345). Les deux hommes vivent dans un sanctuaire paradoxal, qui les emprisonne et les exclut. Le roman s'achève sur la vente de la maison en juillet 1971, acte symbolique qui vise à faire table rase du passé. Cependant, s'il tarde à Paul Perry de partir dans l'Iowa en laissant derrière lui les vieilles cartes du pasteur, la perspective de voir le patronyme être effacé du cadastre local angoisse le cadet. Dans l'épilogue, ce dernier propose une dernière partie de pêche pour le lendemain, dans les contrées traversées par le passé en compagnie de leur père. Au terme du récit, la focalisation interne laisse augurer que la vente du bien n'est pas synonyme de dépossession : « Selling and staying, and it was as much negative as positive, selling, selling and denying the crazy stuff of the old man and the histories » (350).

« Par définition », note Maingueneau, « un élément paratopique se trouve placé sur une limite, une frontière. Ce statut limite peut correspondre à un statut maximal ou un statut minimal, celui du roi ou celui du paria » (*Le Contexte de l'œuvre* 175). Les maisons figurant dans *The Nuclear Age*, *In the Lake of the Woods*, *Tomcat in Love* et *Northern Lights* sont étroitement associées à ce « statut limite » qui est à la source d'un sentiment d'inhabitabilité : poursuivi par son père ou par le spectre de ce dernier, le mal aimé, qu'incarnent John Wade et Paul Perry, se sent déplacé dans le foyer familial. Pour autant, Harvey Perry, l'enfant « roi » adoré du pasteur, n'en est pas moins vulnérable et instable. Les narrateurs évoquent des êtres qui se tiennent au bord d'une lisière percée par les revenances du passé ou, comme c'est le cas dans *The Nuclear Age*, par les menaces de l'âge nucléaire. La demeure de l'enfance est liée à des événements spécifiques qui seront exposés plus en détail dans les deuxième et troisième chapitres. À présent, il s'agit de quitter pour un temps les souvenirs de l'« l'Enfance Immobile » et d'examiner les paratopies géographiques, en particulier les espaces naturels du Vietnam – la jungle et les montagnes – et ceux du Midwest.

3. 2 Les paratopies géographiques

Ces lieux, selon la typologie de Maingueneau (*Le Contexte de l'œuvre* 174), se caractérisent par leur emplacement périphérique ou leur éloignement. L'accès difficile à ces localisations paradoxales confronte les protagonistes à un environnement dépourvu de points de repère fixes ou fiables. Ainsi, dans *Going After Cacciato*, le narrateur insiste sur la désorientation causée par l'abondante végétation : « No sense of order or momentum. No front, no rear, no trenches laid out in parallels » (270). Cette absence d'ordre fait de la

paratopie vietnamienne un lieu de perdition qui sera analysé dans un premier temps. L'examen portera ensuite sur la forêt et le lac des Bois.

3. 2. 1 La jungle et les montagnes vietnamiennes

Dans *Battle-Pieces and Aspects of the War* (1866), Herman Melville exprime sa perplexité devant la sauvagerie des batailles de la guerre de Sécession¹⁰². Ses vers sur l'hostilité et l'indifférence de la nature laissent augurer des représentations ultérieures, celles, notamment, des écrivains de la Grande Guerre. Ceux-ci décrivent le sol de glaise verdâtre et visqueuse, contaminé par les corps en décomposition (« the sordid, miserable smell of the enemy » [Dos Passos, *One Man's Initiation* 135]). Sous le sifflement des obus à gaz et les détonations des canons, les hommes vivent dans des tranchées infestées de poux, de rats : c'est un « monde troglodyte », pour reprendre l'un des intertitres de *The Great War and Modern Memory* (1975) de l'historien Paul Fussell (« The Troglodyte World » 36-74). Les hommes n'appartiennent pas à ce lieu percé de cratères et entouré de barbelés : entassés et rongés par la vermine, ils sont abandonnés par le Créateur¹⁰³ et leur masque à gaz les fait ressembler à des « chouettes pompeuses », comme l'écrit le vétéran Boyd dans *Through the Wheat* (« pompous owls » [36]).

Cet environnement contraste avec la nature luxuriante et traîtresse qui commence à apparaître dans les romans évoquant les opérations dans le Pacifique. Elle devient l'un des éléments primordiaux de la fiction sur le Vietnam. Correspondant de guerre pour le *New York Times* entre 1962 et 1963, Halberstam est l'un des témoins privilégiés de l'escalade de la violence en Asie du Sud-Est. Dans son roman *One Very Hot Day* (1967), il différencie la seconde guerre mondiale et le conflit vietnamien :

Sure we walked, but in a straight line. Boom, Normandy beaches, and then you set off for Paris or Berlin. Just like that. [...] All you needed was a compass and good sense. But here you walk in a goddamn circle, and then you go home, and then you go out the next day and wad through a circle, and then you go home and the next day you go out and reverse the circle you did before, erasing it. Everyday the circles get bigger and emptier. Walk them one day, erase them the next. (114)

¹⁰² Dans *The Unwritten War: American Writers And The Civil War* (1973), Daniel Aaron évoque ainsi la poésie de Melville : « the music of regret [...] this acid "truth" » (83-84). Le style de l'écrivain et poète est critiqué : « Mr. Melville's work possesses the negative virtues of originality in such degree that it not only reminds you of no poetry you have read, but of no life you have known. Is it possible—you ask yourself, [...] that there has really been a great war, with battles fought by men and bewailed by women? Or is it only that Mr. Melville's inner consciousness has been perturbed, and filled with the phantasms of enlistments, marches, fights in the air, parenthetic bulletin-boards, and tortured humanity shedding, not words and blood, but words alone? » (Howells non pag.).

¹⁰³ Dans *Company K*, l'un des soldats se souvient : « I stood there spraying the bullets from side to side in accordance with instructions... "Everything I was ever taught to believe about mercy, justice and virtue is a lie," I thought... "But the biggest lie of all are the words 'God is Love.' That is really the most terrible lie that man ever thought of » (March 132). Le thème de la crise religieuse tend à disparaître dans les années quarante, laissant place à celui du conflit moral. La fiction sur la guerre du Vietnam évoquera quand à elle le traumatisme psychique de guerre.

L'isotopie de la circularité revient fréquemment dans les œuvres consacrées au Vietnam et elle se trouve associée à la flore surabondante qui envahit les lieux, comme le montre ce passage de *Meditations in Green* : « Plants have taken the compound. Elephant grass in the motor pool. Plantain in the mess hall. Lotus in the latrine. Shapes are losing outline, character. Wooden frames turning spongy. The attrition of squares and rectangles. The loss of geometry. Form is emptiness, emptiness is form » (Wright 146). Le pacte secret unissant la terre à l'ennemi nord-vietnamien augmente l'angoisse des combattants américains. Dans le roman de Eastlake, *The Bamboo Bed*, le soldat Knightbridge exprime ainsi son ressenti : « The jungle is the friend of the Unfriendly. The jungle is the enemy of those that make it the enemy » (249).

O'Brien souligne l'animosité des lieux en figurant le Vietnam comme le jardin du Mal. En témoigne le soldat Mitchell Sanders, tirant sur son yoyo : « “Well, that’s Nam.” “Garden of Evil. Over here, man, every sin’s real fresh and original” » (*Things* 80). Secondées par les sangsues et les moustiques, la jungle et la montagne sont à l'image du labyrinthe évoqué par l'écrivain et journaliste Halberstam. Le narrateur de *Going After Cacciato* représente des déplacements sans cesse recommencés : « Following the beach, they would trudge up to where the Batangan curved sharply eastward, then they would turn inland, circling, returning to the tower for lunch. If they were lucky, if the day went as most days went, there would be nothing but heat and flies and boredom » (287). Dans ces lieux distants, les pièges jalonnent le terrain. Les soldats qui sont désignés « rats de tunnel » (*tunnel rats*) pour fouiller les souterrains construits par l'ennemi se métamorphosent en vers de terre mais les profondeurs vers lesquelles ils s'enfoncent sont souvent sans issue, comme le prouve le sort réservé à Frenchie Tucker et Bernie Lynn, abattus par l'ennemi invisible dans *Going After Cacciato*. Localisations paradoxales, la jungle et la montagne se chargent de rappeler aux Américains que ce lieu qu'ils investissent de leur artillerie ne leur appartient pas. L'impossible inclusion est générée par la spectralité de l'adversaire, ce *visible invisible* qui oblige à gérer le terrain de manière oblique :

They would sit down or kneel, not facing the hole, listening to the ground beneath them, imagining cobwebs and ghosts, whatever was down there—the tunnel walls squeezing in—how the flashlight seemed impossibly heavy in the hand and how it was tunnel vision in the very strictest sense, compression in all ways, even time, and how you had to wiggle in—ass and elbows—a swallowed-up feeling—and how you found yourself worrying about odd things [...]. (*Things* 10)

En passant soudainement de la troisième personne du pluriel au pronom « you », le narrateur entraîne le lecteur à l'entrée de cet espace de mort. Le retour du soldat figure comme une célébration marquant la fin d'une attente insoutenable : « A few moments later Lee Strunk crawled out of the tunnel. [...] the others clapped Strunk on the back and made jokes about

rising from the dead. Worms, Rat Kiley said. Right out of the grave. Fuckin' zombie. [...] Spook city, said Mitchell Sanders » (*Things* 12). La jungle vietnamienne constitue une paratopie géographique déstabilisante, un lieu qui possède ses propres codes que les combattants ne maîtrisent pas. Dans *Going After Cacciato*, le vieux lieutenant Corson, vétéran de la guerre de Corée, est confondu par ce lieu incomparable¹⁰⁴ :

In Korea, by God, the people liked us. [...] And it was a decent war. Regular battle lines, no backstabbing crap. You won some, you lost some, but what the heck, it was a war. [...] In Nam, you know what the real trouble is? You know? The trouble's this: Nobody likes nobody. [...] In Nam, there's no respect for nothing. No heart. Nobody's got his heart in it, you know? Doves on their helmets. Faking ambushes. That's the real difference. No heart. [...] What happened to heart? (150-151)

Lorsque s'achève à Paris la course poursuite imaginaire, Corson, qui a été « enrôlé » mentalement par Paul Berlin, confie à celui-ci : « It wasn't my war » (305). Le narrateur de *Tomcat in Love* souscrit à cette affirmation, lui qui signifie à maintes reprises que le Vietnam n'était pas « son » lieu. La découverte de la jungle lors de la permanence au poste d'écoute effectuée en compagnie des six bérets verts est présentée comme une expérience déstabilisante ayant confronté William Cowling à un espace géographique pour lequel il n'était pas « taillé¹⁰⁵ ». Le lendemain de son arrivée au cœur de la jungle, il se réveille seul, abandonné par les « muets sauvages » (« these savage mutes » [59]). Le labyrinthe de chlorophylle dans lequel il se perd exacerbe le sentiment de non appartenance à ce lieu aux antipodes de son univers. Le linguiste appuie sur l'expérience d'une négociation plus que difficile avec cette hantise paradoxale : non seulement il ne se trouve pas à sa place mais il s'y perd, errant plusieurs jours, privé de locuteurs et de ses livres :

The greenery was massive. Triple canopy, foliage stacked upon foliage. This was machete country. Snake country, too, and creatures I dared not imagine. Although I had riddled myself of unessential burdens—a Webster's collegiate, a complete Chaucer—I soon passed into a state far beyond exhaustion. I could smell death in my bones. (59)

L'incident, appuyé par une narration emphatique décrivant les mauvaises fréquentations de la jungle, aboutit à un discours empli de *pathos* duquel il ressort la plainte d'un « survivant ». La hantise vietnamienne fréquentée durant quelques jours est responsable, selon

¹⁰⁴ « The war, for which he was much too old, scared him » (43). Corson souffre de dysenterie, de maux de dos chroniques et boit du whisky ou du cognac pour oublier ses peurs. Figure atypique, il remplace le lieutenant Sydney Martin, tué par ses propres soldats : « Widowed, Lieutenant Corson still wore his wedding band; twice busted from captain, once unfairly, he still carried the twin bars in his pocket; a lifer, he still loved the United States Army. [...] Mission, for Lieutenant Corson, was an abstract notion that took meaning in concrete situations, and it was this that most separated him from other officers. Lieutenant Corson did not order his men into the tunnels. He simply ordered the tunnels blown, or blew them himself, and he saw no incompatibility between this and his mission as a soldier. The men loved him » (144).

¹⁰⁵ « Though it is awkward to acknowledge personal inadequacies, I must concede that I was not cut out for the grim business of soldiering. I am a tall, somewhat gawky man. Athletically disinclined. A distinctive stride—pelvis forward, elbows sideward—an intellectual's abstract tilt to the jaw » (58).

le narrateur, d'une rupture identitaire. Aussi, la paratopie paradoxale donne naissance au vengeur maniaque qu'il est devenu :

Needless to say, I am a survivor. I found my way out of that spooky jungle, which is a tale I must set aside for the appropriate moment. Here it is sufficient to underscore three salient consequences of the whole experience: my sensitivity to people leaving me, my terror of betrayal, my lifelong propensity for exacting vengeance. [...] The timid scholar inside me perished forever in those mountains. Stung by treachery, I learned how to respond. (62)

L'expérience des autres soldats, on le verra, est incomparable à celle du narrateur de *Tomcat in Love*. Son style primesautier ainsi que sa personnalité confèrent à son récit une ironie qui est absente des autres romans d'O'Brien. La paratopie géographique située au Vietnam est à la source d'un dépaysement qui sera examiné par la suite dans une topo-analyse également consacrée aux localisations paradoxales du Midwest.

3. 2. 2 Le refuge-piège

La paratopie géographique du Midwest tient un rôle prépondérant dans *Northern Lights* : le narrateur consacre trois chapitres de la seconde partie à la randonnée à ski effectuée par les frères Perry dans la forêt de l'Arrowhead (« Blizzard », « Heat Storm », « Elements » 165-298). L'action de *In the Lake of the Woods* a lieu en partie au lac des Bois situé, comme la région de l'Arrowhead, dans le Minnesota. L'analyse qui suit présente ces deux lieux localisés hors de l'enclos américain.

3. 2. 2. 1 La forêt de l'Arrowhead : *Northern Lights*

Dans *Escape Motif in the American Novel* (1972), Sam Bluefarb note la récurrence du motif forestier dans la fiction américaine :

One major setting, or perhaps a goal, of escape in America has long been the woods, or the great forests. They are not simply a setting for escape but a haunting symbol of the restless American spirit searching for a quest. From the earliest days of our history as recorded in our literature—whether in the journals of the Pilgrims, the diaries of the Puritans, the notebooks of the gentlemen surveyors out of Virginia, or the more polished, self-conscious literature of Cooper, Irving, and Hawthorne—the woods have stood for something obsessive, mysterious, and, in troubled times, a place to escape into. (8)

Pétillon a proposé une analyse similaire : dans le glossaire final de *La Grand-route*, il associe fréquemment l'espace sauvage et la notion de conquête à l'arrachement, la cavale, la perte des repères, le dépouillement, le *no man's land*, la solitude et le « au hors cadastre » (245-250). Dans la seconde partie de *Northern Lights*, les bois de l'Arrowhead traversés par les frères Perry au cœur de l'hiver sont le lieu d'une tentative de « desquamation du moi » (Pétillon 11)

de la part du frère aîné, Paul. En effet, ce dernier plonge dans la blancheur enneigée de la forêt comme pour laisser derrière lui le spectre de son père mais ce délestage se fait dans une localisation paradoxale où lui et son frère finissent par se perdre au cours d'une randonnée qui fait ressurgir les fantômes du passé.

La première image de la forêt est celle d'une muraille cernant Pliney's Pond (« The forest stood like walls around the pond » [8]) et Sawmill Landing¹⁰⁶. Les bois ont conservé la sève du passé dans les larges troncs des arbres dont la présence invasive menace de faire disparaître la ville des cartes : « The forest crept up to the town and into the parks and on to the lawns and kept going on, and if the forest burned, then the town burned, too. There was no distinguishing it » (50). La randonnée, proposée par le cadet à l'issue d'une compétition de ski, exige un dépassement de soi qui ranime les rivalités. Pour Harvey, le périple vers les grands lacs recouverts de neige évoque les années d'apprentissage durant lesquelles leur père, Pehr, l'initiait à la pêche et à la chasse dans les espaces naturels de la région. Pour Paul, il s'agit de s'affirmer enfin comme l'homme des bois qu'il n'a jamais su être, contrairement à son frère. Décrivant l'éclat de la neige et des étendues d'eau, le narrateur symbolise la confrontation à la hantise naturelle : celle-ci apparaît à la fois comme la terre des racines et comme le lieu d'un exil intérieur ramenant l'aîné vers l'ombre paternelle qui le poursuit. Sur le parcours, Paul s'évertue à localiser l'origine de son mal être :

It may have started or it may not have started. It was partly the town. Partly the place. Partly the forest and the old man's Finnish religion, partly being a preacher's kid, partly the old man's northern obsessions, partly a combination of human beings and events, partly a genetic fix, an alchemy of circumstances. (9)

Le voyage à ski fait résonner l'attachement à une maison qui appartient aux frères mais dont ils sont dépossédés par la hantise du patriarche. La polarité de l'appartenance et de la non appartenance est réitérée dans les trois chapitres consacrés aux jours passés dans les bois, cette fois pour signifier un entement symbolique, celui de l'aîné à la terre des ancêtres : « He felt grafted to the forest floor. A vast cold froze it all together. The black forest was fused to the black sky, the black sky to the clouds, the clouds to the snow, the snow to the fire, all to one » (175). Cette greffe de soi sur la blancheur et la noirceur des éléments naturels symbolise un enracinement paradoxal qui ancre le skieur dans le sol tout en suscitant le désir de fuir la région. La neige immaculée et les sons ouatés amplifient les silences du vétéran Harvey tandis que l'opacité des bois reflète les pensées mélancoliques de Paul. Le chromatisme de la forêt oscille entre l'« Outrenoir¹⁰⁷ » et l'« Outreblanc », une noirceur et une blancheur extrêmes

¹⁰⁶ « Beyond the peeling buildings there was nothing but forest » (18).

¹⁰⁷ La définition que le peintre Pierre Soulages donne des « éclats du Noir » dans un entretien avec Pierre Encrevé datant de 1996 suggère une certaine spectralité : « “Outrenoir” pour dire : au-delà du noir une lumière reflétée, transmutée par le noir. [...] la lumière venant de la toile vers le regardeur se trouve dans cet espace ; il y

qui gomment les repères géographiques et piègent les « coureurs des bois¹⁰⁸ ». La multitude de lacs indiqués sur la vieille carte écornée du père est impossible à localiser (« The map was a maze » [235]). La figure du labyrinthe est appuyée par le schème de la désorientation : la boussole tenue par le cadet envoie les deux frères dans la mauvaise direction et cause leur égarement. Le narrateur évoque une cartographie de l'absence composée de contours de lieux devenus littéralement des non-lieux cachés sous le sol blanchi. Les objets censés guider les deux skieurs donnent *lieu* à un déroutement qui invite à l'introspection, comme l'illustre l'appel cryptique de la carte qui « parle » dans une langue que Paul peine à déchiffrer : « The map seemed to stare back at him. Saying: look closer » (244).

La localisation paradoxale est marquée par la polarité de l'effacement et du retour aux sources, qui fait écho au thème de la « recapture de l'origine » que Pétillon situe entre le changement et le mouvement, signifié dans son analyse par les termes anglais « *shift* » et « *drift* » (35). Paradoxalement, la forêt paratopique provoque chez Paul le sentiment d'un détachement de soi : « Perry watched with the sensation of great blocks of time passing by, a long cold suspension in which he was outside looking in, seeing his brother in some distorted and disjointed trick of history, going backward too fast to care » (173). L'errance dans la forêt s'achève lorsque l'aîné trouve enfin une habitation qui lui permet de renouer avec la civilisation et de repartir chercher son frère malade qu'il a laissé derrière lui.

La conquête de l'espace naturel, écrit Pétillon, s'apparente à un retour au « point 0, de l'origine perdue et enfouie, ce “je” à la fois exhibé et encore caché » (21). Il apparaîtra dans la suite de l'analyse qu'en se perdant dans la forêt, isolés dans le froid et privés de nourriture, Paul et Harvey tentent de se dépouiller d'un « je » secret en révélant les peurs cachées de l'enfance qui nichent dans leur mémoire. Mais l'« appel de la forêt », on le verra, ne donne pas lieu à un changement fondamental et le cycle des revenances se poursuit.

Il reste à examiner une seconde paratopie géographique, le lac des Bois, qui constitue avec le Vietnam une localité paradoxale à laquelle le narrateur confère un rôle majeur dans *In the Lake of the Woods*. Le narrateur anonyme qui a enquêté pendant quatre années sur John Wade représente l'Angle nord-ouest du Minnesota comme un point géographique « orphelin »

a une instantanéité de la vision pour chaque point de vue : si on en change il y a dissolution de la première vision, effacement, apparition d'une autre : la toile est présente dans l'instant où elle est vue, elle n'est pas à distance dans le temps, comme le sont les peintures représentatives ou gestuelles qui renvoient au moment du geste ou au moment de ce qui est représenté ; sous une lumière naturelle, la clarté venant du noir évolue avec celle marquant dans l'immobilité l'écoulement du temps » (Soulages 54-55). Le peintre précise que l'« Outrenoir » est un « un champ mental autre que celui du simple noir » (54).

¹⁰⁸ Pétillon désigne par cette expression une figure récurrente dans la fiction américaine : « Le coureur des bois décampe vers l'Ouest pour échapper à l'empiètement des terres essartées, cadastrées, historiées » (11).

(« a geographical orphan, stranded by a mapmaker's error » [286]). Enclavée dans une nature sauvage, c'est une zone frontalière où disparaissent sans laisser de traces Kathy Wade, puis son époux John.

3. 2. 2. 2 Le lac des Bois : *In the Lake of the Woods*

Le lac des Bois est une paratopie géographique qui possède sa propre généalogie : « The history here is hard and simple. First the glaciers, then the water, then much later the Sioux and Ojibway » (287). L'Angle dont les étendues de forêts et les lacs s'étendent à perte de vue contient une essence fantomatique :

Forty miles wide, seventy miles north to south. Gorgeous country, yes, but full of ghosts. A lone hawk circles in hunt. A mouse lies paralyzed in the blooded darkness. And in the deep unbroken solitude, Lake of the Woods gazes back on itself like a great liquid eye. Nothing adds or subtracts. Everything is present, everything is missing. [...] Thickly timbered, almost entirely uninhabited, the Angle tends toward infinity. Growth becomes rot, which becomes growth again, and repetition itself is in the nature of the angle. (286-287)

C'est une paratopie dépeuplée mais hantée par l'absence, un refuge-piège entouré d'eaux sombres et de bois autarciques qui se régénèrent dans un cycle éternellement recommencé. La vieille maison jaune dans laquelle les Wade se réfugient se trouve dans un endroit désert et difficile d'accès, le chemin étroit qui y mène s'arrêtant à distance de leur demeure. L'immense lac froid s'étend jusqu'à la frontière du Canada. Grand miroir sphérique, il reflète un paysage qui se duplique à l'infini tout en donnant l'impression d'être replié sur lui-même :

The wilderness was massive. It was a place, Wade came to understand, where lost was a rule of thumb. The water here was the water there. Nothing in particular, all in general. Forests, folded into forest, sky swallowed sky. The solitude bent back on itself. Everywhere was nowhere. It was perfect unity, perfect oneness, the flat mirroring waters giving off exact copies of other copies, everything in multiples, everything hypnotic and blue and meaningless, always the same. Here, Wade decided, was where the vanished things go. (239)

L'Angle est empreint d'une certaine évanescence et les cartographes n'ont pas relevé tous ses recoins. C'est un lieu composé de non-lieux, de confins spectraux, non répertoriés et non cadastrés, comme le souligne le narrateur dans le prologue : « there were secret channels and portages and bays and tangled forest and islands without names » (1).

Au terme du roman, dans « The Nature of the Angle », le schème de la spécularité est prépondérant et intensifie l'ascendance de cette localisation paradoxale qui « informe la réalité » : « The angle shapes reality. Winter ice becomes the steam of summer as flesh becomes spirit. Partly window, partly mirror, the angle is where memory dissolves » (288). L'eau qui s'écoule dans les lacs et les rivières possède un caractère fatal et irrévocable, mis en évidence dans le chapitre : le narrateur entreprend une topographie avant de procéder à une

mise en abyme rétrospective qui renvoie au prologue et aux prolepses annonçant la disparition à venir de Kathy Wade, disparition qui demeurera irrésolue. Allongée au fond du lac, les yeux grands ouverts, la disparue contemple les poissons qui sautent à la surface de l'eau. Figure de la spectralité, son apparition est signalée par le hululement mélancolique d'une chouette¹⁰⁹ qui résonne dans un espace sauvage où les êtres ne trouvent pas leur place et « où les choses ne vivent ni ne meurent » (« where things neither live nor die » [288]). Le narrateur peint une Ophélie plongée dans un liquide argent, les yeux vert brillant. Aucun son ne sort de sa bouche qui articule des paroles fantômes. Disparue et revenante, morte-vivante, Kathy Wade a rejoint les fantômes des environs : « She belongs to the angle. Not quite present, not quite gone, she swims in the blending twilight of in between » (288). La « nature » exceptionnelle de l'Angle rend le vétéran étranger à la réalité du monde, à sa *présence* (« its basic oneness » [278]) et l'attire vers les temps immémoriaux. Au cœur de cet environnement ténébreux, Wade incarne son patronyme et patauge dans le lac glacé comme son âme, avant de se volatiliser à son tour.

Les localisations paradoxales possèdent donc un caractère singulier et ont la propriété de pouvoir s'interpénétrer. Ainsi, le spectre du Vietnam traverse les frontières pour s'introduire dans les camps d'entraînement en Amérique, à Cuba. Le père hante la demeure familiale, laquelle n'est pas non plus protégée de la menace nucléaire. La maison abrite des obsessions et des peurs qui provoquent l'aliénation et l'instabilité des protagonistes. Le lieu se hante mais il est aussi hanté, ce qui ne le rend jamais tout à fait habitable. L'étude des lieux et des chronotopes majeurs a laissé transparaître une habitabilité contrariée, due à des événements passés ou anticipés qu'il convient à présent de mettre en lumière. Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricœur écrit : « Ainsi les “choses” souvenues sont-elles intrinsèquement associées à des lieux. Et ce n'est pas par mégarde que nous disons de ce qui est advenu qu'il a eu lieu [...] Les lieux “demeurent” comme des inscriptions, des monuments, potentiellement des documents » (49). Le deuxième chapitre porte sur ces « inscriptions » et ces « associations » et a pour objectif d'étudier le pouvoir des hantises spatiales et géographiques et l'origine de ces « choses souvenues » ou appréhendées qui ont été évoquées au cours de ce premier chapitre. En d'autres termes, il s'agit de faire une topo-analyse afin de déterminer la logique de la hantise du lieu, laquelle, comme on va le voir, se fonde sur un avoir-lieu.

¹⁰⁹ Dans *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales* (2011), les auteurs indiquent que la chouette symbolise le « pouvoir stupéfiant de la mort : la terreur mortelle du visiteur furtif dans la nuit » (Ronberg 254). Par ailleurs, ils notent que l'oiseau est associé à des pouvoirs mystérieux, « aux sorcières et au monde de la magie » (254), ce qui fait d'elle le double symbolique de John « Sorcerer » Wade.

Chapitre 2

Pouvoir du lieu, pouvoir de hantise

[M]emories are selective for place: they seek out particular places as their natural habitats. Why this propensity? Partly because places furnish convenient points of attachment for memories; [...] places are *congealed scenes* for remembered contents.

– Casey, *Remembering*, 189.

Ce deuxième chapitre est consacré à la psychologie du lieu et plus précisément au caractère « affectal » de ce dernier, pour reprendre le terme que le psychanalyste Paul-Laurent Assoun, dans *Littérature et psychanalyse. Freud et la création littéraire* (1996), attribue à la puissance de l'œuvre littéraire¹¹⁰ (32). Le lieu est à l'image de cette dernière : il « s'inscrit dans l'esprit » des êtres, il les *saisit*, les *atteint* (32). Les mots empruntés à Assoun convoquent le propos du philosophe Jean-Louis Déotte, lequel rejoint Ricœur lorsqu'il se penche sur l'« inscription d'un événement, [...] son avoir lieu, son devenir trace mémorielle. Il y va donc d'une rétroactivité [...] qui consiste aussi en un positionnement. L'avoir-lieu est donc double : il consiste aussi en une localisation géographique » (102). L'écriture de la hantise est empreinte de cette rémanence mais aussi de l'anticipation de l'à-venir. L'auteur et les narrateurs mettent en évidence des événements dont il est possible de dire, en citant le propos de Claude Romano, qu'ils « bouleversent radicalement leur propre contexte et, loin de se soumettre à un horizon de sens préalable, [...] se comprennent moins à partir du monde qui les précède que de la postériorité à laquelle ils donnent lieu » (*L'Événement et le monde* 54-55). Le terme « postériorité » dont use le philosophe fait écho à l'« inscription » mentionnée par Ricœur et Déotte : la trace laissée par l'avoir-lieu a pour conséquence de conférer à la hantise spatiale et géographique un statut singulier que Didi-Huberman associe à une « expérience », « un événement » *psychique* (*L'Homme qui marchait* 35). L'à-venir, on le verra, relève également de la trace puisqu'il impressionne, au sens premier du terme.

¹¹⁰ Assoun écrit au sujet de l'œuvre que son « action *magique* [...] agit sans que l'on sache comment » (32).

Ce chapitre s'appuie sur la notion de « Génie du non-lieu » que Didi-Huberman définit ainsi :

« Génie du non-lieu » : pouvoir réciproque de la hantise sur le lieu (il le met en mouvement, le voue à une *delocazione*) et du lieu sur la hantise (il la reconfigure en lui donnant un champ d'action physique). La hantise comme lieu (elle devient quelque chose de plus qu'un esprit) instaure le lieu comme hantise (il devient quelque chose de plus qu'un espace). (*Génie du non-lieu* 136)

L'analyse débute par un examen du pouvoir de hantise émanant du nom du lieu. Elle porte ensuite sur la puissance intrigante de l'inconnu et sur l'altérité du lieu. Enfin, dans un troisième temps, les propriétés de l'esprit du lieu seront étudiées.

1. Le nom du lieu : un signe hanté

Connotée négativement, la métonymie « Vietnam » est l'équivalent d'une « tache de la mémoire à l'œuvre » (Didi-Huberman, *Génie du non-lieu* 15), autrement dit un signifiant renvoyant simultanément à un nom de pays et à un conflit guerrier qui se caractérise par une chronologie indéterminée¹¹¹. L'historien Arthur Schlesinger, Jr l'évoque en ces termes : « It was a sad, sad story. A tragedy without villains » (*in* Gibson 5)¹¹². D'aucuns, tel le théoricien Fredric Jameson (44), qualifient l'événement historique de « postmoderne », un adjectif qui désigne sa supposée exceptionnalité¹¹³, associée à ce que Romano nomme l'« avènement

¹¹¹ Aucune déclaration officielle ne marque le début de la guerre. Les premiers contingents américains sont envoyés en 1964 ; l'armée se retire le 29 mars 1973, deux mois après la signature des Accords de Paix de Paris. La chute de Saigon le 30 avril 1975, immortalisée par les photographes, choque les Américains. Commentant sa célèbre photographie d'une colonne de Vietnamiens montant dans un hélicoptère posé sur le toit de l'immeuble Pittman où logeaient les officiers de la CIA, Hubert van Es relève l'ironie de l'histoire : « After shooting about 10 frames, I went back to the darkroom to process the film and get a print ready for the regular 5 p.m. transmission to Tokyo from Saigon's telegraph office. [...] For the caption, I wrote very clearly that the helicopter was taking evacuees off the roof of a downtown Saigon building. Apparently, editors didn't read captions carefully in those days, and they just took it for granted that it was the embassy roof, since that was the main evacuation site. This mistake has been carried on in the form of incorrect captions for decades. My efforts to correct the misunderstanding were futile, and eventually I gave up. Thus one of the best-known images of the Vietnam War shows something other than what almost everyone thinks it does » (non pag.).

¹¹² « Tragedy is also a favorite, as if thirty years of American intervention in Vietnam were a Greek play in which the hero is struck down by the gods. In the face of the incomprehensible, absolution: fate decreed defeat » (Gibson 435).

¹¹³ Les commentaires suivants insistent sur l'« unicité » de la guerre : « What happened in Vietnam is less important than what can be made out of it » (Heberle 143) ; « [T]he last thing America needs to do with the Vietnam experience is to make sense of it [...] we need to articulate the contours of *nonsense* that culminated in the war » (Ringnalda ix) ; « The Vietnam war did not mean what wars had meant before. Previous frameworks of interpretation did not count. Earlier criteria did not register. Former understanding did not fit » (Capps, « The War's Transformation » 20). Les historiens s'insurgent contre l'approche « postmodernisante » : « [I]t has become a widely held assumption that, as a postmodern war, portrayals of the war in Vietnam demand a postmodern style to be meaningful, or indeed to be meaningless in order to reflect the meaninglessness of the war. Writers and critics of literature often give the impression that there is diminishing room in which the historian can usefully work » (Taylor 24). Pour une critique de ces lectures, lire *The Vietnam War and Postmodernity* (1999), de Michael Bibby : « To modify the war as "postmodernist" implies that the war is yet another phenomenon of postmodernity. The war, in this sense, is read as exhibiting the traits of a general historical, cultural condition already identifiable. If we can attach a qualification to the name of the war, it must be because that which qualifies it supersedes it, gives it shape, definition, morphological precision. To term the

d'un nouveau monde » (*L'Événement et le monde* 56). En d'autres termes, le Vietnam serait sans précédent, unique : un « instaurateur-de-monde » (Romano, *L'Événement et le monde* 55) perçu comme étant « irrémédiablement excessif par rapport à tout *factum*, [...] au “tout fait”, à l'accompli, à l'achevé » (*L'Événement et le monde* 60-61). Cependant, historiens, critiques, politiciens et écrivains vétérans ne s'accordent pas tous sur ce point et certains d'entre eux y voient la création d'un « mythe »¹¹⁴. Dans *Fighting and Writing the Vietnam War* (1994), le critique littéraire et vétéran Donald Ringnalda écrit :

The uniqueness of the war is one of the most powerful myths concocted by a national psychosis that seduces citizens into denying history or recalling it sentimentally. According to that myth, Vietnam was the one rotten apple in American history; the toxicity of the barrel itself goes undetected. (viii)

Le poète William D. Ehrhart, qui a lui aussi combattu au Vietnam, souscrit à cette opinion. Lors d'un entretien à la National Public Radio en 2001, il remarquait : « You know, the Vietnam War, we imagine it's this thing that happened to us when, in fact, the Vietnam War is this thing we did to them » (*in* Mendible non pag.)¹¹⁵. Comme le suggèrent les propos cités, le toponyme est source d'antagonismes et engendre une représentation instable de l'événement tant dans la mémoire collective¹¹⁶ que dans la culture populaire¹¹⁷.

O'Brien représente le Vietnam comme un « haut-lieu », c'est-à-dire, et selon la définition donnée par l'essayiste et romancier Philippe Muray, qu'il est un « endroit qu'en général un événement plus ou moins lointain a immortalisé. Ce qui signifie, en clair, que vous avez toutes les chances de trouver du cadavre dessous, un soupçon de charnier » (*in* Crépu et Figuier 79-80). L'analyse ci-après vise à mettre en évidence cette caractéristique en montrant

war “post-modernist,” then, is to colonize the war under the cultural; to subsume it under a critical sign, a name for the various modes of cultural practices we have come to recognize as the postmodern; to restrict the war under this name; to repress its historicity in the name of a unifying signifier » (148).

¹¹⁴ Dans *Approches de la mythologie grecque* (1993), Suzanne Saïd qualifie le mythe de « catégorie poubelle » (7).

¹¹⁵ O'Brien partage ce point de vue : « Every war seems formless to the men fighting it. [...] We like to think our own war is special: especially horrible, especially insane, especially formless. But we need a more historical and compassionate perspective. We shouldn't minimize the suffering and sense of bewilderment of other people in other wars » (*in* LeClair et McCaffery 267).

¹¹⁶ Ce concept halbwachsien se situe à la croisée du psychique, de l'historique et du social. Si « la mémoire collective est essentiellement une reconstruction du passé, si elle adapte l'image des faits anciens aux croyances et aux besoins spirituels du présent, la connaissance de ce qui était à l'origine est secondaire, sinon tout à fait inutile, puisque la réalité du passé n'est plus là, comme un modèle immuable auquel il faudrait se conformer » (Halbwachs, *Topographie* 7). « [F]oyer de traditions », elle est plurielle : « Il y a, en effet, plusieurs mémoires collectives. C'est le second caractère par lequel elles se distinguent de l'histoire. L'histoire est une et l'on peut dire qu'il n'y a qu'une histoire » (Halbwachs, *Mémoire collective* 48).

¹¹⁷ « When such “history” can be purchased on a monthly installment plan from a corporate image factory (Time-Life Books, Inc.), it signals the final colonization of its ideopolitical significance by the society of the spectacle. [...] “the Vietnam experience” thus acquires new shelf life as another over-the-counter nostrum for young Americans anxious to keep their world safe for democracy » (Luke 171). Jameson fait ce commentaire : « If there is any realism left here, it is a “realism” that is meant to derive from the shock of grasping that confinement and of slowly becoming aware of a new and original historical situation in which we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach » (25).

que le nom du « haut-lieu » connote des appréhensions et des souvenirs en lien avec la paratopie géographique.

1. 1 *Vietnam, Vietnam, Vietnam* : le mot-frisson

Le mot « Vietnam », qui se rapporte également à deux syndromes distincts¹¹⁸, est considéré comme un scandale, au sens étymologique du terme, puisqu'il est appréhendé comme un obstacle historique ayant fait trébucher l'Amérique et révélé la faillibilité de cette dernière. Cependant, dans *July, July*, la guerre représente un événement marquant qui n'est pas vécu à l'identique par les protagonistes. À l'été 1969, le campus de Darton Hall College est en proie aux mêmes agitations qui bouleversent le pays : « It was a vicious summer: frantic music, frantic sex, chemicals in the sugar, felons in the White House, predators in public places, B-52s dropping death all over Southeast Asia. Jan Huebner expected the worst, and 1969 delivered » (61). Paradoxalement, pour l'étudiante Jan Huebner, le conflit est à l'origine d'un épanouissement physique et psychique : « What saved her was the war. A miracle, it seemed » (62). En effet, devenue militante anti-guerre, comédienne amateur et modèle pour des photographies érotiques, elle est galvanisée par la puissance psychotonique du mot « Vietnam ». À l'inverse de Sarah Strouch (*The Nuclear Age*), celle que sa mère a toujours trouvée aussi laide que le Dakota du Nord savoure la résonance du toponyme, lequel génère chez elle un plaisir inédit, analogue à l'excitation ressentie parmi les hommes engagés comme elle dans le mouvement anti-guerre : « A morbid irony, Jan realized, but slaughter had given her a life. Napalm had made her happy. She hopped the war would never end » (*July* 63). Le charme du nom du « haut-lieu » se dégage de la cacophonie musicale qui assomme la foule de hippies. Mot voluptueux et électrisant, « Vietnam » devient le sésame d'une

¹¹⁸ Le premier est ainsi défini par le psychiatre Chaim Shatan : « Post-Vietnam Syndrome confronts us with the unconsummated grief of soldiers—impacted grief, in which an encapsulated, never-ending past deprives the present of meaning. The sorrow is unspent, the grief of their wounds is untold, their guilt is unexpiated » (*in* Hagopian 54). Robert Jay Lifton s'inscrit contre une telle catégorisation associant systématiquement les effets de la guerre à une condition clinique (*Home from the War* 420). Lire aussi « Historical Revisionism and Vietnam War Public Opinion » (Harmon 15-32). Par ailleurs, il existe le *Vietnam syndrome*, formule forgée par Henry Kissinger pour désigner les inhibitions et le malaise hérités du conflit. Ernest W. Lefever (1997) parle de culture de la honte, de la culpabilité et de l'auto-flagellation. Évoquant la présidence de Ronald Reagan, Gibson écrit : « For months the news media talked and wrote how the United States had finally gotten over the “Vietnam Syndrome.” Never was the question raised about just what it was we were over. The Vietnam part of the “Vietnam syndrome” was left blank. Perhaps the war was just a normal part of growing up for a young nation, a childhood disease like chicken pox, which leaves behind some small scars but builds character. In this way a strange consensus developed: it was okay to use the war as a point of departure for almost any discussion [...] but only as long as you didn't talk about the war itself » (5-6). Bernard von Bothmer traite de cette question dans *Framing the Sixties: The Use and Abuse of a Decade from Ronald Reagan to George W. Bush* (2010), en particulier dans le chapitre 4, « Reagan and the Memory of the Vietnam War » (70-92). Le 1^{er} mars 1991, alors que l'opération Desert Storm était sur le point de se conclure par une victoire des troupes américaines, le président George Bush terminait ainsi son allocution : « It's a proud day for America. And, by God, we've kicked the Vietnam syndrome once and for all » (Bush non pag.). Myra Mendible rappelle que certains voient, dans la persistance du syndrome, la conséquence d'un processus de féminisation : victime de tensions considérables durant toute la durée du conflit, l'Amérique aurait été transformée en une nation de « froussards et de pacifistes » (« wimps and pacifists » [non pag.]).

émancipation sexuelle qui contraste avec l'indifférence des consciences endormies, ou qui feignent de l'être (« the most hohum, is-there-really-a-war-on noontime crowd » [59]), et avec la violence des combats. Les références au conflit vietnamien sont récurrentes et le narrateur, à l'instar de William Cowling (*The Nuclear Age*¹¹⁹) procède au dénombrement des victimes dans un passage qui souligne le détachement manifeste de la nation américaine :

The war went on. People ate Raisin Bran. There were new orphans and widows and Gold Star mothers. Three thousand and twenty American soldiers died that summer, and more than seven thousand Vietnamese. People took aspirin for their headaches. People requested doggie bags at fancy restaurants. [...] And while people perished on the far side of the planet, other people had their teeth filled, and filed for divorce, and made love in parked cars. (74-75)¹²⁰

Jan Huebner est un exemple singulier. De fait, l'aura érotique qu'elle associe au nom du « haut lieu » s'oppose à la réalité macabre. La presse et les reportages télévisés¹²¹ insistent sur le nombre de victimes américaines et les images choquantes de cadavres confèrent au toponyme un caractère « affectal ». Le mot « Vietnam » engendre une « fantômachie » : il a, pour reprendre la formule de Derrida citée dans l'introduction, l'« art » de faire revenir les fantômes. En outre, il est à l'origine de ce que l'historien de la photographie Clément Chéroux nomme un « syndrome diplopie » (14), c'est-à-dire qu'il suscite mentalement la réitération d'images qui « donnent la sensation de voir toujours la même chose » (Chéroux 35).

Cette impression de circularité iconographique convoque la figure de la spire. Dans *Northern Lights*, au lieu d'attirer la réalité de la guerre à la surface du récit, pour la représenter, le nom du « haut-lieu » tend à être caché derrière des circonvolutions et des silences symptomatiques : ceux du vétéran Harvey Perry et ceux des habitants de la région de l'Arrowhead¹²². À Sawmill Landing, le mot « Vietnam » renvoie vers une autre galaxie (« Vietnam was outside the town's orbit » [21]) : c'est un endroit déconnecté du quotidien, plus lointain que la lune découverte juste avant le départ des conscrits de la ville. La guerre est euphémisée, son nom est gommé :

¹¹⁹ « Fuck it, I'd tell myself, but then I'd remember. Headlines. A new year, January 1967, and eighteen GIs died under heavy mortar fire outside Saigon » (80) ; « Extremism, after all, was her specialty and those were extreme times. There was a nip in the air. The music was militant. In Vietnam, more than 400,000 Americans were at war, and at home, even in Montana, apprehension had come to discontent » (99).

¹²⁰ L'extrait rappelle ce passage de *The Bridges at Toko-ri* (1953) de James Michener : « In his home town at that moment the University of Colorado was playing Denver in their traditional basketball game. The stands were crowded with more than 8,000 people and not one of them gave a damn about Korea. In San Francisco a group of men were finishing dinner and because the Korean War was a vulnerable topic, they laid plans to lambaste it from one end of the country to the other, but none of them really cared about the war or sought to comprehend it. And in New York thousands of Americans were crowding into the night clubs where the food was good and the wine expensive, but hardly anywhere in the city except in a few homes whose men were overseas was there even an echo of Korea » (122-123).

¹²¹ Certains soldats munis d'appareils photographiques et de magnétophones ont enregistré leurs impressions. Par exemple, « The Vietnam Tapes of Lance Corporal Michael A. Baronowski » consiste en une série d'enregistrements datant de 1966, mis en ligne sur NPR.

¹²² Le critique Christopher Tayler voit dans l'absence de représentation du conflit le désir, chez l'auteur, de ne pas rester prisonnier d'un genre littéraire (23).

And no one in Sawmill Landing knew a damn about the war anyway. It wasn't talked about in the drugstore. [...] Because no one knew a damn about it. "A mess," was what people would say if forced to comment, but a mess was still not a war, and it did not become a war until Harvey went to fight in it. Two Indian boys went with him. (20-21)

La condamnation implicite de l'ignorance historique des Américains, déjà soulignée dans le premier opus puis répétée dans *Going After Cacciato*, met en exergue une idiosyncrasie locale : la tendance au repli des habitants. Ce point rappelle l'anecdote rapportée, non sans ironie, par l'historien américain Bruce H. Franklin : « It was early 1966. A woman living in the suburban town of Redwood City, California, answered her doorbell. Asked to sign a petition against the local production of napalm, she responded: "Napalm? No thank you. I'm not interested. I always use Tide" » (71).

Dans les régions reculées du Minnesota, le toponyme du « haut-lieu » est refoulé par l'indifférence et la crainte qu'il suscite. Grand absent du récit, « Vietnam » est un mot-frisson qui connote le spectre d'un Léviathan historique, un monstre de chaos pareil au bus ramenant le vétéran Harvey Perry de la guerre et que le lecteur découvre à travers le prisme des yeux myopes de Paul Perry : « Then he saw it. It was as though it had always been there all along, poised in turn around the corner, waiting to be seen. It was the giant Greyhound. It might have been the same silver monster that took Harvey to war in the first place » (21-22). La défaillance visuelle de l'aîné vient en contrepoint du mutisme des habitants de la ville et de leur « surdité historique », comme dirait Jameson (« historical deafness » [xi]). La myopie du personnage métaphorise l'« escamotage » auquel procède le narrateur. Pour Derrida, « le comble de l'escamotage consiste à faire disparaître en produisant des "apparitions" ce qui n'est contradictoire qu'en apparence, justement, puisqu'on fait disparaître en provoquant des hallucinations ou en donnant des visions » (*Spectres de Marx* 204). L'absence du toponyme et la neutralité du substantif « the war » manifestent la hantise ressentie vis-à-vis de ce *visible invisible* dont personne ne veut entendre parler.

L'Indien parti à la guerre avec Harvey Perry, et qui est mort au combat, ne fait l'objet que d'une brève nécrologie. À l'inverse, lorsqu'Harvey est blessé, un long article lui est consacré. Mais à nouveau, le nom du « haut-lieu » est éludé :

But even then it wasn't really a war. It wasn't a war until Harvey got himself wounded and the paper carried another front-page story, pictures of Harvey in his football uniform, pictures of the old house, pictures of Perry and Grace, a picture of the dead old man in his preacher's robes, a long history of the family, and for a time the war was really a war, though even then it was all jumbled and formless. No sides, no maps to chart progress on, no tides to imagine surging back and forth, no real battles or victories or defeats. (21)

Informe, sans ligne de démarcation, la guerre sans nom se trouve supplantée par les photographies tirées de l'album familial. La mise à l'écart du titan Vietnam rappelle le geste

de l'hôtesse de l'air qu'O'Brien observe dans l'avion qui le ramène vers les États-Unis : « The stewardess comes through the cabin, spraying a mist of invisible sterility into the pressurized, scrubbed, filtered, temperature-controlled air, killing mosquitoes and unknown diseases, protecting herself and America from Asian evils, cleansing us forever » (*Combat* 206). Le toponyme du « haut-lieu » est analogue aux hommes qui quittent le front : un parasite impossible à aseptiser que l'auteur choisit de mettre en lumière par la métaphore de la maladie.

La présence, voire la survivance des anciens combattants, devient aussi problématique que la mention de la métonymie « Vietnam ». Aucune célébration n'est prévue pour le retour de Harvey Perry : « No parade, no drink. Where the devil is everybody? Some awful hero worship » (23). L'hommage est tronqué, le vent emportant les paroles du vieux maire Jud Harmor. Calqué sur la prose journalistique, le discours retranscrit par le narrateur continue de soustraire la réalité du Vietnam mais convoque le spectre paternel : « ... honor and service... a hero in a war without... Sawmill Landing, where he... whose father for fifty-seven years served the town and the church, a man... a hero, badly wounded, yet coming... » (102). Plus loin, le mot-frisson est à nouveau éclipsé, cette fois par le vétéran lui-même : « Came home from... feeling like a bum. War and all. Wasn't so good, you know I told you something about it last night, didn't I? ” “Just a little. You were drunk. I forget”. “Forget, remember, forget, remember” » (146). La syntaxe hachée par les points de suspension, les deux monosyllabes « and all », qui réduisent et rejettent l'horreur vécue, ainsi que la suppression du pronom sujet « it », font du toponyme un *schibboleth* imprononçable et empreint de connotations sulfureuses, comme le montrent les paroles emplies d'inquiétude de Grace Perry : « Harvey's war... experiences... you know, he never talks about them. Yesterday he was talking about his training but he never talked about the war. [...] Don't you ever wonder if he *killed* anyone? » (133).

Le silence du combattant et l'absence du mot-frisson sont les symptômes d'une hantise qui revient en boucle dans l'œuvre. En 1976, l'Amérique fête le bicentenaire de son indépendance, mais sous les feux d'artifices, le vétéran Norman Bowker (*The Things They Carried*) continue de sombrer dans le champ couvert d'excréments qui a englouti le soldat Kiowa. Les habitants de la localité taisent le nom tabou du « haut-lieu » :

Through the windows, as if in a stop-motion photograph, the place looked as if it had been hit by nerve gas, everything still and lifeless, even the people. The town could not talk, and would not listen. “How'd you like to hear about the war?” he might have asked, but the place could only blink and shrug. It had no memory, therefore no guilt. [...] It did not know shit about shit, and did not care to know. (143)

Dans *La Mémoire collective* (1950), Maurice Halbwachs écrit que l'Histoire « ressemble à un cimetière où l'espace est mesuré, et où il faut, à chaque instant, trouver de la place pour de nouvelles tombes » (27). Les citoyens de Sawmill Landing et de la ville natale de Norman Bowker s'appliquent à ne pas trouver cette place : en taisant le nom hanté, en usant d'euphémismes, ils tentent de reléguer les disparus et le conflit dans une crypte, là où personne n'ira les visiter.

En 1995, le narrateur de *The Nuclear Age*, alors en plein creusage de sa propre mémoire, traduit ainsi le devenir de la métonymie : « They knew the risks, they indulged in idealism. There was evil at large. Vietnam: the word itself has become a cliché, an eye-glazer, but back then we recognized evil » (130). *Vietnam, Vietnam, Vietnam* : un événement historique, un « haut-lieu » où « nous » avons tous été, dit Herr, en conclusion de *Dispatches* (260). Le 16 mars 1968, un charnier s'étend à ciel ouvert : sur les chemins ocre et dans les maisons de My Lai, plus de cinq cents cadavres de femmes, d'enfants et de vieillards jonchent le sol. Quand le massacre est révélé au grand public, le toponyme s'échappe des cartes de l'état-major, sort des dossiers secrets de l'armée et s'affiche partout, à jamais entaché : désormais, « My Lai » nommera l'Inappropriable.

1. 2 My Lai/Thuan Yen, l'Inappropriable : *In the Lake of the Woods*

O'Brien, on l'a vu, revisite fréquemment My Lai par le biais de l'écriture. L'auteur présente ainsi le hameau dans son récit autobiographique :

The villages of My Lai are scattered like wild seed in and around Pinkville, a flat stretch of sandy red clay along the northern coast of South Vietnam. "Pinkville" is a silly, county-fairish misnomer for such a sullen piece of the world. From the infantryman's perspective, zigzagging through one of the most heavily mined areas in the war zone, there is little pink or rosy about Pinkville: mud huts more often deserted than not, bombed-out pagodas, the patently hostile faces of Pinkville's inhabitants, acre after acre of slush, paddy after paddy, a dirty maze of elaborate tunnels and bomb shelters and graves. (*Combat* 115)

La « ville rose » tire son nom de la couleur qui désignait sur les cartes de l'état-major américain les zones habitées. Mais une fois que le massacre est révélé par la presse en novembre 1969, la mal nommée Pinkville, qui faisait déjà l'objet de rumeurs¹²³, devient un

¹²³ « Pinkville and the villages of My Lai were well known to Alpha Company. Even before the headlines and before the names Calley and Medina took their place in history, Pinkville was a feared and special place on the earth » (*Combat* 116). O'Brien évoque My Lai dans l'entretien accordé à Herzog : « The land blew us to smithereens. We were afraid of the physical place, the way kids are afraid of closets after dark. The bogey-man feel of that place still haunts me. I still dream about the physical place. I don't dream about events that occurred, but I dream stories that happened in that hell—devastation and ghosts, the ghosts being the ghost of My Lai. But they are not just from My Lai; the ghosts are from what happened prior to my getting there in terms of the bombing of the place, the wreckage of this area, the dislocation of all the villagers [...]. It was a place where evil had occurred, conspicuously had occurred » (*in Tim O'Brien* 17). Romain Huret traite de ce sujet dans « La rumeur de Pinkville. Les commissions d'enquête sur le massacre de My Lai (1969-1970) » (2008). *Four Hours in My Lai* (1992) de Michael Bilton et Kevin Sim abordent également le sujet (214-218).

« haut-lieu » associé aux images de cadavres empilés vues sur les photographies reproduites par la presse fin 1969, quelques mois avant qu'O'Brien quitte le Vietnam. Dans *In the Lake of the Woods*, le narrateur foule le sol de My Lai. Obsédé par le sort de John Wade, il passe quatre années, de 1986 à 1990, à enquêter sur le passé du vétéran. La présence de Wade à My Lai tarde à être révélée, le nom du « haut-lieu » demeurant celé dans un récit marqué par la temporisation. Toutefois, le spectre de My Lai est présent à l'insu du lecteur, lequel ne peut localiser avec précision les scènes de massacre qui font retour dans le texte et qui insistent sur l'ampleur d'un désastre non nommé.

Dans « The My Lai Massacre & the Comfort of Language: Musings During the Night Bush Defeated Kerry » (2004), le vétéran C. John S. Baky remarque :

The concept of "My Lai," for better or worse, continues to help define what Americans think they "really know" about that war—and about themselves. Put simply, the historical event once identified as the My Lai Massacre has become a precise shorthand representing all sorts of atrocity, big and small—but with the unique characteristic of being tied to the previously "untainted" record of the American military in war. It's the phrase "My Lai" that matters now—the word "massacre" has become somehow superfluous. One sees unceasingly in contemporary journalism, fiction, film, historical essays, intellectual discourse, and in the popular media the tendency to employ the simple name "My Lai" as a code for all manner of perceptions about the American military, its once-ruined reputation, and even the country's generalized moral dysfunction in and after the Viet Nam War. Regardless of the suspect accuracy of all these thousands of cultural and literary references coursing just under the surface of America's vast popular culture, My Lai has come to "mean" a lurid selection of received public "knowledge" about how that particular war was waged, how it destroyed American resolve, how Americans came to fight that cruel joke of a war in the beginning, just what kind of nation fielded such troops in the first place, and so on, and on, and on, and still on. My Lai, as much as anything else, has evolved into a figure of speech. It is a trope mutated. (1-2)

Mais dans *In the Lake of the Woods*, avant d'avoir un nom et de devenir un « trope », My Lai est d'abord un son : celui du vrombissement des mouches qui assiègent l'esprit de l'Indien Thinbill, frère d'armes de John Wade : « You know what I remember? I remember the flies. Millions of flies. That's what I mostly remember » (10). Les insectes hantent les chapitres « Evidence » mais le sens de la revenance est obscur car rattaché à un événement non identifié : « the war » (27), « after the newspapers broke things wide open » (55). Partout, et *par tous*, le toponyme du « haut-lieu » est suspendu, converti en pronoms qui dissimulent l'horreur contenue dans les deux syllabes « légendaires¹²⁴ ». Les mouches symbolisent l'Inappropriable dont Thinbill pressent la toxicité dès le lendemain du massacre. S'adressant à Wade, il déclare : « You and me, we could report it and... Wouldn't be so bad, would it? Do

¹²⁴ « The two tiny syllables possess a deceptive gravity and these two slight sounds bear equally grave consequences whether they are whispered behind a palm or shouted in rage. *My Lai*, despite its quick lovely cadence, has been coerced into reducing immense complexities of individual and national character into convenient catchwords. "*My Lai*" has evolved into the sign of a profound mythos of American capability. "*My Lai*" has become one of the modern American legends that now, for better or worse, accurate or wildly inaccurate, define the dark side of American power. In spite of the documented murders of 500 elderly men, unarmed women, and defenseless children, "*My Lai*" continues its irrevocable transformation into legend » (Baky 2).

it like a team. [...] I didn't sign up for the Mafia. Wasn't any code of silence » (213). Mais « Sorcerer » choisit de « signer » le pacte du silence. Les révélations que Thinbill fait à des enquêteurs sont à l'origine du scandale médiatique qui révèle la présence de Wade à My Lai. Interviewé par le narrateur en juillet 1990, l'Indien ne prononce jamais le nom du lieu mais son témoignage atteste un hantement nocif, exprimé dans un commentaire appelant une double lecture : « It stays with me even after all these years. I guess it probably haunted John, too, except he tried to do something about it. Erase it, you know? Literally » (258). Ce discours signale deux tentatives de dissimulation : Wade s'évertue à effacer l'événement de sa mémoire tandis que le narrateur tarde à localiser avec précision le massacre auquel le vétéran a pris part, rendant ainsi obscure la localisation. La philosophe Corinne Enaudeau définit en ces termes le paradoxe de la représentation :

Représenter c'est se substituer à un absent, lui donner présence et en sceller l'absence. Transparence de la représentation, d'une part : elle s'efface devant ce qu'elle montre. Joie de son efficacité : c'est comme si la chose était là. Mais opacité, d'autre part : la représentation ne présente que soi, se présente représentant la chose, l'éclipse et la supplante, en redoublant l'absence. (24)

L'enquêteur « donne présence » au massacre dont la description fait effectivement l'impression que « la chose est là ». Mais le mot « My Lai » reste absent du récit narré à la troisième personne, où il est signifié par un autre toponyme, Thuan Yen. Le lecteur non averti ne peut localiser avec précision cet endroit. L'isotopie du silence spectralise l'Inappropriable et accentue le pressentiment qu'un secret¹²⁵ préservé le plus longtemps possible va être révélé. Le passage suivant est exemplaire de la façon dont le narrateur accroît le mystère entourant le passé du protagoniste :

“Not true!” the woman cried, and for an instant the planes of John's face seemed to slacken. He didn't speak. He didn't turn to acknowledge her. There was a short quiet before he glanced up at the clouds and smiled. The haggard look in his eyes was gone; a kind of rapture burned there. “Not true!” the woman yelled again, and this time John raised his shoulders, a kind of plea, or maybe an apology, a gesture vague enough to be denied yet emphatic enough to carry secret meaning.

In the hotel that night she found the courage to speak about it. The early returns had come in, all dismal [...]. “Is *what* true?”

“The things they're saying. About you.”

“Things?”

“You know”

[...] “Everything's true. Everything's not true.” (56)

Dans cet échange, le non-dit prédomine. « My Lai » demeure un toponyme clandestin, remplacé par des signifiants vagues – « it », « the things », « everything » – qui désignent le déshonneur qui s'abat sur le vétéran (« disgrace » [271]). Ce n'est que dans le quatrième

¹²⁵ « The secret was out and he was pinwheeling freestyle through the void. No pity in the world. [...] A winner, he thought, until he became a loser. That quick. [...] He could see it happening exactly as it happened. Front-page photographs of dead human beings in awkward poses. Names and dates. Eyewitness testimony. Now she knew. She would always know. The horror was partly Thuan Yen, partly secrecy itself, the silence and betrayal » (271-272).

« Evidence », seizième chapitre du roman, que le rapport entre Thuan Yen et My Lai devient enfin explicite. Dès lors, ce qui relevait du fictionnel, le carnage décrit dans le treizième chapitre, « The Nature of the Beast », se double d'une dimension référentielle à la lecture des deux premières citations, tirées de la déposition du lieutenant Calley devant la cour martiale et du rapport de la Commission Peers¹²⁶. La seconde clarifie le rapport entre My Lai et Thuan Yen :

Son My Village is located approximately 9 kilometers northeast of Quang Ngai City and fronts on the South China Sea. In March 1968, the village was composed of four hamlets, Tu Cung, My Lai, My Khe, and Co Luy, each of which contained several subhamlets... The Vietnamese knew many of these subhamlets by names different from those indicated on US topographic maps of the area... For example, the subhamlet identified on the topographic map as My Lai (4) is actually named Thuan Yen.

—The Peers Commission. (135-136)

Les indications géographiques, puis les noms des anciens combattants de la compagnie Charlie qui apparaissent sous les extraits des sources historiographiques, militaires et judiciaires, font l'effet d'un déjà-vu tout en comblant les lacunes textuelles et les prolepses énigmatiques¹²⁷. « The Nature of the Beast » duplique en effet ce qui est énoncé dans des témoignages issus d'un temps postérieur au massacre. Le remplacement de « My Lai » par sa version « étrangère » fait écho à ce que Derrida écrit au sujet du « corrélat tragique » de l'événement : « C'est l'avenir qui détermine l'inappropriabilité de l'événement, ce n'est ni le présent ni le passé » (*Le « Concept » du 11 septembre* 148). L'Inappropriable se découvre *a posteriori*, grâce à une stratégie narrative qui fait écho à ce que le psychanalyste Jacques André écrit, dans *Les Désordres du temps* (2010), au sujet de l'après-coup : une « collision entre un *dehors* et un *dedans* » (65). Le « *dehors* » est représenté par les citations référentielles des chapitres « Evidence » : venues du monde réel, elles s'entrechoquent avec le « *dedans* », ce qui est raconté dans la fiction. La frappe occasionnée fait du lecteur un revenant ; partant à rebours, il relit sous un autre angle les descriptions du massacre. Ce faisant, les quatre heures de la tuerie figurant dans « The Nature of the Beast » sont remises à

¹²⁶ Déclassifié et publié sous le titre *Report of the Department of the Army, Review of the Preliminary Investigations into the My Lai Incident*. Le document comprend quatre volumes : le rapport (volume I), que cite le narrateur, les témoignages (volume II), les pièces à conviction (volume III) et la conclusion de la commission (volume IV). Le massacre de My Lai a donné lieu à deux enquêtes séparées. La première fut menée par la Criminal Investigation Division (CID) : « American investigators were faced with the bizarre situation of proving a massacre of Vietnamese civilians which their own government was saying never happened » (Bilton et Sim 274). En novembre 1969, le lieutenant général William R. Peers fut commissionné pour enquêter sur ce que le gouvernement américain considérait un « incident ». Le rapport, rendu le 17 mars 1970, établit la responsabilité des officiers de la compagnie Charlie et prouva que l'armée avait couvert les exactions des soldats. Au moment d'annoncer ses conclusions, Peers fut contraint de faire un compromis et de remplacer le mot « massacre » par une périphrase : « a tragedy of major proportions » (*in* Bilton et Sim 398). Seul Calley fut condamné, à dix ans prison pour le meurtre de vingt-deux civils, avant d'être libéré sur parole en 1974. Dans la note 67 (146), le narrateur donne le nombre des victimes : entre 175 et 200, selon la commission Peers ; plus de 400, selon la CID ; 504, d'après le mémorial de Son My. Dans le sixième chapitre « Evidence », la liste des objets contenus dans la boîte à magie de Wade (pièce à conviction numéro huit) répertorie, entre autres, un exemplaire du rapport de la commission Peers (262).

¹²⁷ « He graduated in June of 1967. There was a war in progress, which was beyond manipulation, and nine months later he found himself at the bottom of an irrigation ditch » (36).

leur place, dans ce « haut lieu » où le « soupçon » de charnier, selon la litote de Muray, est une évidence :

Meadlo was crying. Conti was watching. The lieutenant shouted something and shot down a dozen women and kids and then reloaded and shot down more and then reloaded and shot down more and then reloaded again. The air was hot and wet. “Jeez, come on,” the lieutenant said, “get with it—*move*—light up these fuckers,” but Sorcerer was already sprinting away. (107)

Les extraits des dépositions prouvent ultérieurement que le récit puise sa puissance évocatrice dans les témoignages des anciens membres de la compagnie Charlie, lesquels deviennent des personnages de fiction, comme le montre le passage. L'évocation de la sidération de Wade, au milieu de la poussière rouge qui donne dans la lumière matinale une étrange couleur violette au village, anticipe les paroles de l'un des « vrais » vétérans, Charles Hall : « There was a lot of blood coming from all over them. They were in piles and scattered; there were very old people, very young people, and mothers. Blood was coming from everywhere. Everything was all blood » (139-140).

O'Brien joue avec l'escamotage : les lecteurs les plus avertis sauront repérer les indices parsemés dans le récit fictif. Les autres les appréhenderont dès le quatrième chapitre « Evidence ». La description de l'Inappropriable rappelle les célèbres photographies prises par Ron Haerberle lors du massacre : elle aussi signifie un « *Ça-a-été* », autrement dit « l'Intraitable », autre nom par lequel Barthes désigne le noème de la Photographie (*La Chambre claire* 120) : « cela que je vois s'est trouvé là, dans ce lieu qui s'étend entre l'infini et le sujet [...] ; il a été là, et cependant tout de suite séparé ; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé » (121). Ce roman hanté par les mouches et les cris des mourants devient un lieu de *concordance*, au sens donné par l'historien de la critique littéraire Hayden White :

Historians are concerned with events which can be assigned to specific time-space locations, events which are (or were) in principle observable or perceivable, whereas imaginative writers—poets, novelists, playwrights—are concerned with both these kinds of events and imagined, hypothetical, or invented ones. What should interest us, is the extent to which the discourse of the historian and that of the imaginative writer overlap, resemble, or correspond with each other. (« The fictions of factual representation », *Tropics of discourse* 121)¹²⁸

Le jeu entre obscurité et clarté, dissimulation et révélation est ordonné à une *différance*¹²⁹ qui temporise et accentue le pouvoir de hantise du nom du « haut-lieu ». Celui-ci fait songer à un

¹²⁸ Plus loin, White ajoute : « We are no longer compelled, therefore, to believe [...] that fiction is the antithesis of fact (in the way that superstition or magic is the antithesis of science) » (126).

¹²⁹ « La différence, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est 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 [...]. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même » (Derrida, *Marges de la philosophie* 13).

« écrin à hantises », pour reprendre la formule de Didi-Huberman (*Génie du non-lieu* 147), qui fait partie du *visible invisible* enclavé dans les interstices du texte.

Dans *Going After Cacciato*, le toponyme hanté est prononcé mais sa mention aboutit à un non-dit qui revient hanter le soldat Paul Berlin sur son poste d'observation.

1. 3 Lake Country, Nom dit, non-dit : *Going After Cacciato*

Lake Country n'existe pas. Du moins, son nom n'apparaît pas sur les cartes de l'état-major américain. Comme dit Ishmael, dans *Moby-Dick* : « It is not down in any map; true places never are » (Melville 150). Dans *Going After Cacciato*, « Lake Country » désigne l'horreur d'une bataille signifiée dans le texte par un euphémisme (« the bad time in Lake Country » [125]). Pour le soldat Paul Berlin, le nom évoque les cadavres carbonisés des Vietnamiens entassés les uns sur les autres ainsi qu'un réseau de tunnels¹³⁰. Il donne à réentendre le silence causé par l'effroi, à ressentir la puanteur des flancs montagneux couverts de corps boursoufflés. « Lake Country » ravive également un souvenir honteux :

[A]nd he'd gone to the battle where, as he knew beforehand, he would not fight well. And he did not. Twitching in his hidden little depression, hiding out during the one big battle of the war, he could only lie there, twitching, holding his breath in messy gobs, fingers twitching, legs pulled around his stomach like a shell, but his legs twitching too as the bombers came to bomb the mountains. (177)

Le nom du lieu contraint Paul Berlin à se revoir en « coquille », lâche et secoué de contractions. Couvert de bunkers, percé de galeries, « Lake Country » se comprend aussi comme la transgression de l'interdit de tuer. C'est là que l'implacable lieutenant Sydney Martin a été victime de l'assassinat par grenade à fragmentation (*fragging*¹³¹) dont se sont rendus coupables ses hommes. L'homicide impose l'euphémisation et les sous-entendus : « Disobedience was sometimes organized and sometimes not. When First Lieutenant Sidney Martin persisted in making them search tunnels before blowing them, and after Frenchie Tucker and Bernie Lynn died in tunnels, the disobedience became fully organized » (43). La mort de Martin, décidée par le sergent Oscar Johnson¹³², ne figure pas dans le récit. Pourtant,

¹³⁰ « “Casualties in Lake Country,” they had said when Bernie Lynn and Frenchie Tucker died in the tunnels—tunnels that led to tunnels, a whole complex through mountain rock » (234).

¹³¹ Le *fragging* est l'un des tabous de la guerre : « The boy scouts, the wannabe heroes, the John Waynes, the guys who buy the bullshit, the control freaks who really think they're in charge, the guys who want their purple hearts and their little medals, I mean they really want it—the clowns who simply will not leave you alone—these were the guys who got fragged. Shithead lifers, the NCOs who were just assholes. Racist black sergeants, racist white officers » (Heinemann, in Jacobsen 149-150).

¹³² « It was there, high in Lake Country, that Oscar Johnson began talking seriously about solutions » (178) ; « “Sydney Martin seeks trouble, an' I believe he finally found it” » (234).

cette béance narrative, sans cesse marquée par les atténuations (« the sad thing that happened to Sydney Martin » [174]), hante Paul Berlin jusque dans sa tour de garde et dans sa poursuite imaginaire. L'anarchie chronologique confère à l'inversion de la causalité un rôle fondamental, la disparition de l'officier étant annoncée avant la mention du complot. Celui-ci est décrit dans une scène qui contraste l'obsession vengeresse d'Oscar Johnson (« Preservation [...] Survival of the species, which is us » [234]) avec l'éthique de l'ancien missionnaire Jim Pederson, opposé au projet d'assassinat¹³³. La grenade que le groupe se transmet de main en main dans un geste de communion quasi religieuse, semble elle-même déjà porteuse des revenances traumatiques que suscitera ultérieurement le souvenir du délit. À la fois patrimoine coupable de la guerre et signifiant de la violation d'un interdit immémorial, « Lake Country » nomme un événement spectralisé : pareil à la colline où le déserteur Cacciato se cache avant de partir pour Paris, il renvoie à un avoir-lieu qui s'insinue dans la poursuite imaginaire et empêche Paul Berlin de s'évader pleinement.

« To tell a few war stories—Billie Boy and Pederson, the bad time in Lake Country, the tunnels. And how one day Cacciato walked away, and how they followed him, kept going, chased him all the way to Paris » (125) : Sydney Martin, comme Cacciato, est un spectre qui surgit par effraction dans la rêverie nocturne. La fiction imaginée durant la nuit est empreinte du sentiment de culpabilité qui assaille le « créateur », ce que prouvent ces mots prononcés par le lieutenant Corson lorsqu'il refuse de poursuivre le chemin vers Kaboul : « “You need me? The way you needed Sydney Martin?” Paul Berlin felt a dullness behind his eyes. He remembered Lake Country—the deep craters and tunnels, the rain » (174). Le non-dit qui plane sur la réalité guerrière assiège le double imaginaire. « Lake Country » est à Paul Berlin ce que Thuan Yen/My Lai est à John Wade et à Thinbill, un Inappropriable celé mais qui s'impose par sa rémanence. Le lieu vécu est un « abri¹³⁴ » dont le nom peut être hanté et l'Inappropriable, comme le non-dit, possède une puissance évocatrice analogue à celle des vieux « meubles d'une demeure au crépuscule », desquels, écrit Didi-Huberman, il émane « *la puissance des hantises* qui, en même temps, efface les choses et fait lever les fantômes : revenances de l'Autrefois » (*Génie du non-lieu* 95).

¹³³ Non catholique, mais portant un crucifix, Pederson distribue aux villageois des chapelets et des cartes postales à l'effigie de Jésus-Christ : « Jim Pederson, Doc often said, had a Moral Stance. Once he stopped the Third Squad from burning down a village in Pinkville. Once he gave first aid to a dying VC woman. Once, when Billy Boy died of fright, he wrote to Billy's parents to tell them Billy Boy had been a fine man and a good companion and had often witnessed to his belief in Jesus Christ » (143).

¹³⁴ « place's inherently sheltering role—its capacity to have and hold memories, to hold them *together* » (Casey, *Remembering* 203).

Il convient à présent de procéder à une topo-analyse qui vise à définir l'influence psychologique de la paratopie vietnamienne. Celle-ci est représentée comme un pays inconnu dont l'inhabitabilité est soulignée par l'effet de défamiliarisation qu'il procure chez les hommes et par son ascendance sur la langue de la guerre.

2. La hantise de l'inconnu

Au Vietnam, l'inconnu prédomine. L'étrange pays sans saison, sans ennemi visible et sans allié fiable génère un profond sentiment de dépaysement, qui est étudié dans le premier temps de l'analyse. Puis la question de l'altérité est abordée à la lumière de l'étrangeté de la paratopie géographique.

2.1 Le dépaysement

Les soldats partis combattre au Vietnam sont pénétrés des récits des vétérans de la seconde guerre mondiale mais l'expérience sur le terrain altère les préconceptions et provoque un désapprentissage déroutant, pareil à un rite de passage à rebours, comme le rappelle Herr dans *Dispatches* : « A lot of things had to be unlearned before you could learn anything at all, and even after you knew better you couldn't avoid the ways in which things got mixed, the war itself with those parts of the war that were just like the movies, just like *The Quiet American* or *Catch-22* » (210). O'Brien représente un lieu guerrier intrigant, source d'un dépouillement pareil à celui que le reporter décrit : « Maps, charts, figures, projections, fly fantasies, names of places, of operations, of commanders, of weapons; memories, guesses, second guesses, experiences (new, old, real imagined, stolen); histories, attitudes—you could let it go, let it all go » (*Dispatches* 42). L'analyse ci-après rend compte de la façon dont l'auteur symbolise une paratopie géographique qui évoque ce que le photographe et réalisateur Chris Marker nomme le « dépaysement¹³⁵ » : un lieu qui « dépasse au point de n'être plus lui-même que dans ce dépaysement » (Marker non pag.).

Toutefois, dans *Going After Cacciato*, la focalisation interne représente un effet inverse :

He had seen it in the movies. He had read about poverty in magazines and newspapers, seen pictures of it on television. So when he saw the villages of Quang Ngai, he had seen it all before. He had seen, before seeing, hideous skin diseases, hunger, rotting animals, huts without furniture or plumbing or light. He had seen the shit-fields where villagers squatted. [...] Misery and want,

¹³⁵ Dans *Le Dépaysement* (1982), Marker désigne par ce mot un « pays imaginaire » (non pag.).

bloated bellies, scabs and pus-wounds, even death. All of it, he'd seen it before. So when he saw it—when he first entered a village south of Chu Lai—he felt a kind of mild surprise, fleeting compassion, but not amazement. He knew what he would see and he saw it. He was not stricken by it; he was not outraged or made to grieve. He felt no great horror. He felt some guilt, but that passed quickly, because he had seen it all before seeing it. (253-254)

L'anaphore, figure « revenante » chère à O'Brien, renforce la prégnance des images télévisées et cinématographiques qui supplantent la réalité. Les villages traversés sont vus à travers le prisme de ces films que le soldat a gardés en mémoire et sa première impression rappelle la remarque que fait Herr au sujet de l'influence de la culture visuelle :

We had seen too many movies, stayed too long in Television City, years of media glut had made certain connections difficult. The first few times that I got fired at or saw combat deaths, nothing really happened, all the responses got locked in my head. It was the same familiar violence, only moved over to another medium; some kind of jungle play with giant helicopters and fantastic special effects, actors lying out there in canvas body bags waiting for the scene to end so they could get up again and walk it off. But that was some scene (you found out), there was no cutting it. (209-210)

Paradoxalement, la rencontre avec le « vrai » Vietnam figure comme un non-événement qui n'impressionne pas et ne cause pas de perte de repères. L'impassibilité à l'entrée des hameaux contraste avec les craintes ressenties à l'arrivée à Chu Lai. Alors que le centre de combat se situe à l'écart du front, c'est à cet endroit que Paul Berlin, désorienté, éprouve de la crainte face à cette paratopie à laquelle il n'appartient pas. Les villages offrent un paysage familier, *déjà vu*. À l'opposé, la zone d'atterrissage de Gator représente un territoire d'errance dont le seul foyer réconfortant se trouve être les latrines du camp. Au milieu des mouches et de la puanteur (« the first truly familiar smell of the war » [41]), le soldat se sent comme chez lui. Tandis qu'il se soulage, seule scène du roman où il est montré maître de son organisme, il enregistre les éléments qui ponctueront sa fiction :

Yes, at peace, warm and wet inside, and he watched the flies and the clean sky [...]
At peace, he read what was written on the shitter's walls. *So short*, it was written, *I just fell through the fucking hole*. Below that, *Better off where you're at*. Others, he read—*On Gator, the wind don't blow, it sucks*, and in a different hand, *So does PFC Prawn, when he gets the urge*. Another, *Where I am?* [...] Names, dates, residue. [...] *I'm so short, I'm gone, this is my answering service... Cacciato... Brilliant, ain't he?*
Paul Berlin took out a pencil.
Very carefully, he wrote: *I'm so short, I can't even see the forest for the trees*. (41-42)

La scène abonde d'indices relatifs à la fiction inventée durant le tour de garde : les graffiti préfigurent la récurrence du symbolisme catamorphe, de l'isotopie du trou et de la disparition. L'ailleurs vers lequel le soldat va mentalement se diriger durant la nuit est déjà tracé dans ces quelques lignes. L'insolite enclave aux murs couverts des rêves et des peurs d'autres soldats abrite aussi le nom de celui qui deviendra le spectre majeur du roman : Cacciato. « *Brilliant* », souligne ironiquement une inscription : rétrospectivement, le mot désigne l'éclat, au sens chromatique et acoustique du terme, du déserteur. Ce dernier irradie en effet de sa visibilité

invisible un autre petit « coin », le poste d'observation occupé par Paul Berlin. En se penchant après coup sur les graffiti, le lecteur est tenté d'attribuer un double sens à cette phrase : « *I'm so short, I'm gone, this is my answering service... Cacciato...* ». Sur les murs, à cet endroit, ne serait-ce pas la signature du futur disparu annonçant, à l'insu de tous, son idée « lumineuse » : l'envol vers Paris ?

Les « noms, dates et restes » inscrits sur le mur anticipent l'objet du récit : retracer les derniers mois de la guerre, nommer les morts, les faire revivre en racontant les événements. Peu à peu, les images vues en boucle au cinéma et à la télévision laissent place à un sentiment de défamiliarisation qui croît avec le temps. Le soldat découvre une *terra incognita* qui paraît le fixer et épier ses gestes¹³⁶. Ce lieu qu'il voit et qui le regarde forme un leitmotiv déjà présent dès le premier récit autobiographique :

Arriving in Vietnam as a foot soldier is much like arriving at boot camp as a recruit. Things are new, and you ascribe evil to the simplest physical objects: you see red in the sand, swarms of angles and avatars in the sky, pity in the eyes of the chaplain, concealed anger in the eyes of the girls who sell you Coke. You are not sure how to conduct yourself—whether to show fear, to live secretly with it, to show resignation or disgust. [...] You take the inky, mildew smell of Vietnam into your lungs. (*Combat* 70)

Le dépaysement exacerbe un désarroi¹³⁷ symptomatique d'une déconnexion entre le soldat et le « dépay ». Casey écrit : « The phenomenon of displacement derives in large measure from a failure to link up with places » (*Getting Back into Place* xiv). Cet échec est symbolisé par le pouvoir des éléments naturels. Ainsi, les odeurs persistantes de la végétation perturbent les sens des combattants : du sol émanent des effluves de lait tourné ; de l'air, des bouffées de moisissures. Le dépaysement intensifie les phantasmes et les appréhensions archaïques dont l'intensité est pareille à celle de la « peur inhérente à tout acte de pousser une porte, à tout acte d'arpenter un lieu dont le plan n'est pas donné¹³⁸ » (Didi-Huberman, *La Demeure* 19). Chaque coin de la jungle devient chargé de catastrophes potentielles, note O'Brien :

First there is some mist. Then, when the plane begins its descent, there are pale gray mountains. The plane slides down, and the mountains darken and take on a sinister cragginess. You see the outlines of crevices, and you consider whether, of all the places opening up below, you might finally walk to *that* spot and die. Or that spot, or that spot. [...] Two hundred men draw their breath. You feel dread. But it is senseless to let it go too far, so you joke [...]. (*Combat* 69)

¹³⁶ L'hostilité de la paratopie est incomparable à l'« empathie du lieu » évoquée par Didi-Huberman et qui « signifie que *le lieu nous regarde* dans le déplacement même » (*Génie du non-lieu* 141).

¹³⁷ La remarque de Pétilion peut être appliquée au texte d'O'Brien : « Je n'ai pas d'expérience si je ne sors pas de mon enclos [*settlement*] pour me risquer dans l'espace sauvage [*wilderness*] de la jungle ; l'expérience commence avec la disparition des repères familiers que James nomme "désarroi" [*bewilderment*, où le sauvage me désoriente] » (77).

¹³⁸ « He was scared, yes, and confused and lost, and he had no sense of what was expected of him or of what to expect from himself » (*Cacciato* 39).

Pour survivre à la hantise, il faut apprendre à rire des cadavres carbonisés, à manipuler la langue vernaculaire – *grunt lingo* – qui unit les soldats et leur permet de verbaliser par un verbe brutalisé et brutalisant la violence de la guerre. Ce sont ce verbe et cet humour guerriers qui vont être présentés ci-après. Incongrus, ils s'avèrent aussi déplacés que les hommes mais font partie intégrante de l'expérience du *dépays-hantement*.

2. 2 Le langage guerrier

Après 1945, la langue des combattants a commencé à être reproduite dans l'écriture de la guerre américaine¹³⁹. Ses idiosyncrasies témoignent de l'influence de la nomenclature militaire assénée par les instructeurs (Gilman, Jr *in* Searle 62-73) ainsi que de la brutalité des officiers. L'agressivité du sergent Blyton, soulignée par O'Brien dans son récit autobiographique, correspond à ce que l'historien Fussell nomme « *chickenshit* » :

Chickenshit refers to behavior that makes military life worse than it need be: petty harassment of the weak by the strong; open scrimmage for power and authority and prestige; sadism thinly disguised as necessary discipline; a constant "paying off of old scores"; and insistence on the letter rather than the spirit of ordinances. (*Wartime* 80)

La fiction sur la guerre du Vietnam accorde une place conséquente à une langue surchargée de termes racistes, xénophobes, sexistes et machistes. Le parler des soldats s'inspire de l'argot mais aussi des sociolectes des minorités ethniques et des drogués. Le recours fréquent aux épigrammes, aux euphémismes, aux litotes, aux antiphrases inventives et aux métonymies¹⁴⁰ est complété par la transgression des règles grammaticales et syntaxiques. À cela s'ajoute un jargon stratégique inhabituel, composé d'abréviations, de sigles et d'acronymes qui tendent à rendre malaisée la compréhension de certains passages : c'est le cas, par exemple, dans les romans de Del Vecchio (*The 13th Valley*¹⁴¹), d'Heinemann (*Close Quarters*), de Webb (*Fields of Fire*), et, plus récemment, de Marlantes (*Matterhorn*).

¹³⁹ La censure règne. Mailer, par exemple, doit réviser *The Naked and the Dead* pour remplacer le mot « fuck » par « fug ». Fussell note l'évolution des expressions « imagées », dont celles désignant la nourriture : « In the U.S. Marines Corps mustard becomes *babyshit*. The two most common kinds of sandwiches [...] are designated respectively *horse-cock* (sometimes *bull-* or *dunkey-dick*) and *choke-ass*. Indeed, without *ass* military discourse would be virtually dumb. [...] *Shit* likewise is indispensable » (*Wartime* 91).

¹⁴⁰ « Charlie » désigne le Vietcong ou la compagnie Charlie ; « John Wayne » est un ouvre-boîte ou un soldat machiste et inutilement brave ; le « Kit Carson scout » est un soldat nord-vietnamien qui travaille pour les Américains. Dans « Hearts and Mind » (*Combat* 187-189), O'Brien évoque la désertion de l'éclaireur The Chieu Hoi, après le refus du capitaine de lui accorder un congé pour rendre visite à son enfant malade : « Why not just go down to Charlie Company and saddle up for the field. Have a beer or two, your kid will make it » (189). La suite du récit porte sur le mutisme et l'hostilité de la population locale.

¹⁴¹ Ces rapports d'activité militaire illustrent les effets déconcertants que le jargon militaire peut avoir sur le lecteur : « AN UNDETERMINED SIZED ENEMY FORCE ATTACKED 2D PLT, CO B, 7/402 AT THEIR NDP VICINITY YD 165325 AT 0217 HOURS. [...] DURING THE PERIOD OF CO A'S CONTACT, COS B, C, D AND THE RECON PLT OF E ALL ENCOUNTERED SPORADIC ACTION » (Del Vecchio 637 et 640).

O'Brien commente la fonction des figures de style mentionnées ci-avant et présente ces dernières comme un contre-pouvoir à la réalité de la guerre :

It is about "dinks" and "slopes," and the idea is simply to kill them or avoid them. Except that in Alpha you don't kill a man, you "waste" him. You don't get mangled by a mine, you get "fucked up." You don't call a man by his first name—he's the Kid or the water buffalo, Buddy Wolf or Buddy Barker or Buddy Barney, or if the fellow is bland and disliked, he's just Smith or Jones or Rodriguez. (*Combat* 80)¹⁴²

Une fois acquise, cette langue devient un lien et un signe d'intégration. C'est une marque d'appartenance à la *communitas*¹⁴³ de soldats. Ces derniers sont des « passagers » liminaux (Turner, *The Ritual Process* 94), un groupe que Tim O'Brien, dans *The Things They Carried* décrit en ces termes : « You make close friends. You become part of a tribe and you share the same blood—you give it together, you take it together » (192). Les narrateurs rappellent le caractère exclusif de cette « tribu » en retranscrivant une langue et un jargon militaire qui désorientent le lecteur mais aussi certains protagonistes. Ainsi, dans *Going After Cacciato*, la perte de repères est symbolisée par l'inclusion d'éléments linguistiques générant une incompréhension analogue à celle ressentie par Paul Berlin. Les sigles sont en effet sources de confusion, comme dans ce passage de *Going After Cacciato* : « The squads were led by two PFCs and a buck sergeant, Oscar Johnson. There were no firearms, no SOPs for tactical maneuvers or covering fire. There was no FO¹⁴⁴ » (42).

Dans *The Things They Carried*, Tim O'Brien se souvient du lexique, véritable *pharmakon* :

They used a hard vocabulary to contain the terrible softness. Greased, they'd say. Offed, lit up, zapped while zipping. It wasn't cruelty, just stage presence. They were actors. When someone died, it wasn't quite dying, because in a curious way it seemed scripted, and because they had their lines mostly memorized, irony mixed with tragedy, and because they called it by other names, as if to encyst and destroy the reality of death itself. They kicked corpses, they cut off thumbs. They talked grunt lingo. (20)

¹⁴² Fussell traite de la question du nom donné à l'ennemi : « Like the *Huns* of the Great War, *Japs* [...] was a brisk monosyllable handy for slogans like "Rap the Jap" or "Let's Blast the Jap Clean Off the Map," the last a virtual prophecy of Hiroshima. It is a truism of military propaganda that monosyllabic enemies are easier to despise than others. A *kraut* or *wop* is instantly disposable in a way a German or Italian isn't quite, just as in the Great War a *boche* or a *hun* betrayed by their very name their vileness and worthlessness. Like the later *gook* » (*Wartime* 90). Dans *East of Eden* (1952), John Steinbeck évoque la xénophobie des milices locales durant la Grande Guerre : « Nobody had given his accent a thought until the war came along, but suddenly we knew [...] We used every cruelty we could think of on Mr. Fenchel. He was our German [...] No Kaiser-loving son of a bitch was going to get away with it with us » (517-518).

¹⁴³ Selon l'anthropologue Victor Turner, le caractère transitionnel de la liminalité favorise la création de groupes de personnes rassemblées dans des « anti-structures » du type de la *communitas* : « For me *communitas* emerges where social structure is not » (*The Ritual Process* 126). Dans le propos introductif de l'essai « Betwixt and Between: The Liminal Period in *Rites de Passage* », il écrit : « If our basic model of society is that of a "structure of position," we must regard the period of margin or "liminality" as an interstructural situation » (*The Forest of Symbols* 93). Lire aussi *The Ritual Process* (94-113; 125-130 et 166).

¹⁴⁴ Les sigles mentionnés par le narrateur signifient : Private First Class, Standard Operating Procedure et Forward Observer.

La panacée verbale a la propriété de dénaturiser, voire de déréaliser la violence¹⁴⁵ à force de figures jouant de l'écart et du rapprochement, de métaphores et de comparaisons¹⁴⁶. L'écrivain vétérinaire insiste également sur la puissance stupéfiante des mots :

I learned that words make a difference. It's easier to cope with a kicked bucket than a corpse; if it isn't human, it doesn't matter much if it's dead. And so a VC nurse, fried by napalm, was a crispy critter. A Vietnamese baby, which lay nearby, was a roasted peanut. "Just a crunchie munchie," Rat Kiley said as he stepped over the body. (238-239)¹⁴⁷

Le verbe, « dur et mélancolique » (« hard and wistful » [238]) compose avec le corps devenu déchet : « one small bit of waste in the midst of a much wider wastage » (238). Entre remède et poison, la polysémie de la langue-décharge ne masque toutefois pas la hantise de la grande inconnue, la Mort, « cette aventure à l'état pur » (Lefebvre 255) qui frappe d'effroi et qu'aucune antienne ne parvient à atténuer :

There it is, they'd say. Over and over—there it is, my friend, there it is—as if the repetition itself were an act of poise, a balance between crazy and almost crazy, knowing without going, there it is, which meant be cool, let it ride, because Oh yeah, man, you can't change what can't be changed, there it is, there it absolutely and positively fucking well is. (*Things* 21)¹⁴⁸

L'expérience de la liminalité guerrière est empreinte d'étrangeté : tout est *déplacé*, les hommes, leur parole déréalisante et leur gestuelle. Serrer la main des morts n'est qu'une façon comme une autre, pour les « gens du seuil » (« threshold people » [Turner, *The Ritual Process* 95]), de faire de l'humour noir aux pieds des cadavres. Les anthropologues définissent ainsi le phénomène de déplacement :

Liminality refers to in-between situations and conditions that are characterized by the dislocation of established structures, the reversal of hierarchies, and uncertainty regarding the continuity of tradition and future outcomes. The central idea is that such liminal conditions of uncertainty, fluidity, and malleability are situations to be studied in their own right where lived experience transforms human beings cognitively, emotionally, and morally, and therefore significantly contributes to the transmission of ideas and to the formation of structures. (Horvath, Thomassen et Wydra 3)

Cependant, le pouvoir de hantise du « dépayés » donne lieu à d'étranges « transmissions ». Des rites exorcisent les peurs intimes. Dans « *The Lives of The Dead* »,

¹⁴⁵ « And when [...] Tom and Arnold were killed two months later, the tragedy was somehow lessened and depersonalized by telling ourselves that ol' Ready Whip and Quick got themselves wasted by the slopes » (*Combat* 81).

¹⁴⁶ « "Oh, man, you fuckin' trashed the fucker," Azar said. "You scrambled his sorry self, look at that, you *did*, you laid him out like Shredded fuckin' Wheat" » (*Things* 125).

¹⁴⁷ Le vétérinaire William Broyles, Jr témoigne : « My platoon and I went through Vietnam burning hooches (note how language liberated US—we didn't burn houses and shoot people: we burned hooches and shot gooks), killing dogs and pigs and chickens, destroying, because, as my friend Hiers put it, "We thought it was fun at the time" » (*in* Capps, *Vietnam Reader* 76).

¹⁴⁸ Citant ce passage, Kaplan explique : « Soldiers used this phrase to make the unspeakable and indescribable, the uncertain, very real and present for a fleeting moment. "There it is" would be uttered, for example, to affirm a ludicrous statement made about the horror of the war after someone had been killed » (*Understanding Tim O'Brien* 174).

ultime chapitre de *The Things They Carried*, le narrateur évoque son étonnement face aux mœurs incongrues dont il a été témoin à son arrivée (« I was brand-new to the war. It was my fourth day; I hadn't yet developed a sense of humor » [226]). Dans l'un des passages reflétant le décalage entre l'horreur guerrière et l'humour des soldats, le vétéran se remémore un cadavre vietnamien, repositionné de façon à avoir la contenance d'un vivant sur le point de déguster les quartiers d'orange déposés sur son entre-jambe par Mitchell Sanders : « “Vitamin C,” he said gently. “A guy's health, that's the most important thing” » (227). En réponse à la mort qui la hante et qui laisse entrevoir ses abîmes inconnus, la *communitas* organise des cérémonies baroques symptomatiques de la singulière possession de la localisation paradoxale : « They proposed toasts. They lifted their canteens and drank to the old man's family and ancestors, his many grandchildren, his newfound life after death. It was more than mockery. There was a formality to it, like a funeral without the sadness » (227).

La paratopie géographique est le territoire de la liminalité guerrière et de la frappe de l'inconnu : les préconceptions s'effondrent, une nouvelle langue doit être apprise. Le pouvoir de hantise du lieu affecte les êtres, leur idiome et les confronte à une altérité qui fait percevoir les habitants et leur environnement comme une entité inconnaissable.

2. 3 L'altérité du lieu

Dans *Acheminement vers la parole* (1976), Martin Heidegger définit l'expérience du point de vue phénoménologique :

Faire une expérience avec quoi que ce soit, une chose, un être humain, un dieu, cela veut dire : le laisser venir sur nous, qu'il nous atteigne, qu'il nous tombe dessus, nous renverse, nous rende autre. Dans cette expression, « faire » ne signifie justement pas que nous sommes les opérateurs de l'expérience : faire veut dire ici, comme dans la locution « faire une maladie », passer à travers, souffrir de bout en bout, endurer, accueillir ce qui nous atteint en nous soumettant à lui. (*Acheminement* 173)

Le propos du philosophe s'applique au caractère « affectal » de la paratopie vietnamienne. L'expérience qu'en font les soldats est bien de l'ordre de l'« atteinte », du « renversement ». Cependant, la défamiliarisation et la rencontre avec l'autre donnent lieu à une forme de « soumission », pour reprendre l'idée de Heidegger. L'examen ci-après porte sur le rapport entre l'ignorance culturelle des soldats et la perception d'un pays qui, à leurs yeux, relève de l'inconnaissable. Puis, seront étudiées l'anthropomorphisation des éléments naturels et enfin, l'essence gothique du Vietnam.

2. 3. 1 L'inconnaissable

Au Vietnam, « pays de Tarzan¹⁴⁹ », la nescience des soldats est parfois flagrante, comme le démontre le narrateur de *Going After Cacciato* dans « The Things They Didn't Know ». O'Brien a qualifié ce chapitre d'« ode obsédante à l'ignorance¹⁵⁰ » (« a haunting ode to ignorance » [Baughman 211]. Il s'ouvre sur une opération militaire dans un village de Quang Ngai. Le soldat Stink Harris, armé d'un dictionnaire, lance des ordres aux habitants sans pouvoir reproduire la subtilité tonale des diacritiques : « “*Nam xuong the fuck down! [...] Man len, mama-san! Now, goddamn it! [...] Man len, pronto, you sons of bitches! Haul ass! [...] Dong fuckin lat thit!*” Stink would be screaming, his eyes dusty like a snake's. “*Nam xuong dat! Do it, you ignorant bastards!*” » (261). Impronomable et aussi immaîtrisable que la jungle paratopique, la langue vietnamienne fait obstacle à la tentative de communication et le regard reptilien de l'Américain anticipe la rage qui le submerge ensuite. Contrairement à l'ennemi dont la spectralité est sans cesse soulignée¹⁵¹, l'allié est visible mais demeure insondable en raison de son mutisme ou de son parler déconcertant (« chattering among themselves like squirrels » [260]). Si le verbe américain ne fait pas autorité¹⁵², le discours plurilingue pénétré de monosyllabes étrangères et de grossièretés accroît davantage la confusion des locaux. Comparé à des cris d'animaux (« Dinkese [...], monkey chatter, bird talk » [261]), l'idiome vietnamien instaure une distance qui nourrit les superstitions et les craintes fantasmagoriques :

¹⁴⁹ « Tarzan country, Eddie Lazzutti called it. Grinning, thumping his bare chest, Eddie would howl and yodel » (*Cacciato* 16).

¹⁵⁰ Au sens étymologique, *ignorantia*, l'« état d'ignorance » désigne la faute commise par manque de connaissance.

¹⁵¹ « We walked to other villages, and the phantom Forty-eighth Viet Cong Battalion walked with us » (*Combat* 119). La rare représentation des Vietnamiens a valu à O'Brien et à ses pairs d'être accusés d'ethnocentrisme : « Vietnamese exist as a threatening background noise and local color, barely separable from village dogs and water buffalo » (Neilson 212). L'écrivain s'explique dans un entretien de 1991 accordé à Ronald Baughman : « People often ask why not treat the enemy with the same detail and richness as you treat your protagonists, the American soldiers. And the answer is, of course, that you often simply cannot. You don't know the enemy. You are pretty much stuck with your own point of view. Beyond that, of course, you'd end up doing stereotypical sorts of things. The enemy is almost always rendered in predictable ways. In my own fiction I've tried to handle this problem by offering quick little glimpses of the Vietnamese—snapshots, images, and so on » (206-207). S'adressant aux Américains, Le Ly Hayslip (*When Heaven and Earth Changed Places* [1989]) remarque : « For you, it was a simple thing: democracy against communism. For us, that was not our fight at all. [...] For most of us it was a fight for independence—like the American Revolution. [...] Behind the religious war came the battle between city people and country people—the rich against the poor—[...] Beneath all that, too, we had vendettas: between native Vietnamese and immigrants (mostly Chinese and Khmer) who had fought for centuries over the land. Many of these wars go on today. How could you hope to end them by fighting a battle so different from our own? » (xv). *A Good Scent from a Strange Mountain* (1992) de Hormis Robert Olen Butler et *Buffalo Afternoon* (1989) de Susan Fromberg Schaeffer évoquent le point de vue des Vietnamiens. Butler, qui a servi au Vietnam de 1969 à 1971 dans les services du contrespionnage, puis comme traducteur, est l'un des rares auteurs américains à connaître la langue et la culture du pays ; son roman porte, entre autres, sur la communauté de réfugiés vietnamiens aux États-Unis. Sur les différences culturelles entre les États-Unis et le Vietnam, lire Frances FitzGerald, notamment le chapitre 1 (« States of Mind » 3-31).

¹⁵² Dans le chapitre vingt-huit de *The 13th Valley*, le lieutenant Rufus Brooks écrit un essai sur la langue et les pensées qui structurent les conflits : « And whose language? English. The white man's language » (Del Vecchio 556).

Not knowing the language, they did not know the people. They did not know what the people loved or respected or feared or hated. They did not recognize hostility unless it was patent, unless it came in a form other than language; the complexities of tone and tongue were beyond them. Not knowing the language, the men did not know whom to trust. Trust was lethal. (261).

L'anaphore intensifie l'assimilation de l'allié à l'ennemi. La méconnaissance linguistique influe sur la perception des soldats : entourés d'êtres qu'ils jugent pernecieux, ils deviennent suspicieux et leur méfiance fait écho à celle évoquée dans le récit autobiographique. Dans ce dernier, la hantise de l'inconnu est symbolisée par l'hostilité de l'environnement naturel, qui ralentit la progression des troupes, et par l'impénétrabilité de la population locale :

There was no reliable criterion by which to distinguish a pretty Vietnamese girl from a deadly enemy; often they were one and the same person. [...] Frustration and anger built with each explosion and betrayal, one oriental face began to look like any other, hostile and black, and Alpha Company was boiling with hate when it was pulled out of Pinkville. (*Combat* 116)¹⁵³

Dominée par l'angoisse, la perception déforme la réalité. À l'instar des rumeurs de la jungle et des montagnes, les villageois, de par leur inaccessibilité, leur silence et leurs cris d'« écureuil », attirent à eux la vigilance des Américains. Paradoxalement, malgré la crainte que leur agressivité suscite, les GI's croient reconnaître dans leurs yeux le « pouvoir du regardé sur le regardant » (Didi-Huberman, *Ce que nous voyons* 179). De fait, les ordres non obéis, parce que non compris, sont assimilés à une insubordination.

Dans *Going After Cacciato*, lorsque l'ennemi apparaît (« "Victor Charles," [...] "There he is, the famous Charlie" » [95]), c'est sous la forme d'un phantasme. Le major nord-vietnamien Li Van Hgoc, inventé depuis le poste d'observation, est condamné par le gouvernement à rester cloîtré dans les tunnels jusqu'à la fin de la guerre après avoir tenté de désert¹⁵⁴. Le personnage contraste avec les villageois décrits dans « The Things They Didn't Know ». L'anglais châtié dont use le prisonnier s'oppose à la cacographie citée ci-avant mais l'homme énonce des angoisses analogues à celles ressenties par les combattants. La question posée par l'un des poursuivants met en lumière la prégnance d'une claustrophobie qui fait écho à celle éprouvée à l'extérieur : « Which way out? » (96). Les couloirs interminables explorés dans le sous-sol dupliquent les méandres parcourus par les troupes dans les dédales de la jungle et font de la fiction une échappatoire entravée par les retours du réel. Que ce soit dans l'imagination du « fictionneur » ou sur le théâtre des hostilités, le pouvoir du lieu a la faculté paradoxale d'égarer et d'enfermer. Il ressort des aveux du détenu que les tunnels sont

¹⁵³ Le leitmotiv de la méfiance est également présent dans l'article autobiographique : « With so few military targets, with an enemy that was both of and among the population, Alpha Company began to regard Quang Ngai itself as the true enemy—the physical place, the soil and paddies. What had started for us as a weird, vicious little war soon evolved into something far beyond vicious, a hopped-up killer strain of nihilism, waste without want, aimlessness of deed mixed with aimlessness of spirit » (« Vietnam »).

¹⁵⁴ « I decided to resist. I... well, I ran. Imagine it! Confused, angry, frustrated. How do I describe the emotions? But, yes, I ran » (96).

une reproduction identique de la paratopie géographique¹⁵⁵, ce lieu « profond » dans lequel l'armée américaine se perd (« Depth that he'd never known before » [251]). L'espace naturel, comparé à l'enfer, est invincible et où qu'ils soient, « dehors » ou sous terre, les hommes sont encerclés par l'écran de verre fumé enveloppant Quang Ngai : « forever hiding whatever it was that was not meant to be seen. Like curtains, or like walls. Like camouflage. [...] It was only a feeling. A feeling of marching through a great maze; a sense of entrapment mixed with mystery » (252). Ligoté et inoffensif¹⁵⁶, le major imaginaire est non seulement l'antithèse du Vietcong qui travaille sourdement les soldats mais il incarne aussi la mauvaise conscience de son « créateur ». Polysémique, le discours de Stink Harris adressé à Li Van Hgoc blâme indirectement le désir coupable de Paul Berlin : « A deserter. A fucking sissy » (96). L'isotopie du labyrinthe, doublée de celle de la dissimulation, souligne la position vulnérable des étrangers. Dans « How the Land Was » (250-254), le narrateur met l'accent sur la pesanteur des lieux ; la végétation, plutôt que de tendre vers le soleil épandu sur la jungle, se propage horizontalement, créant un obstacle rhizomatique pour les indésirables.

« L'acte d'imagination [...] est un acte magique », écrit Jean-Paul Sartre. « C'est une incantation destinée à faire apparaître l'objet auquel on pense, la chose qu'on désire, de façon qu'on puisse en prendre possession. (*L'Imaginaire* 239). Or, la poursuite imaginaire est à l'image de la paratopie géographique : un mur de verre fumé cachant ce qui n'est pas censé être vu et qui devient immaîtrisable au fil du temps. Les fantômes de la guerre font retour : les continents traversés sont pareillement inconnaisables, des officiers implacables condamnent à la pendaison les poursuivants, qui figurent comme des fuyards. L'arrivée à la Ville Lumière est précédée de la traversée de villes dont les noms – Château-Thierry et Meaux (290) – évoquent respectivement la seconde et la première bataille de la Marne (1918, 1914). Au terme de la poursuite, le désordre temporel règne, comme il règne sur la paratopie vietnamienne et dans le récit.

Déroutés, au sens géographique et psychologique du terme, par l'altérité de la localisation paradoxale, les soldats s'improvisent ethnologues. Dans « Style » (*The Things They Carried*), Tim O'Brien se souvient d'une jeune vietnamienne dansant pieds nus devant sa maison, détruite par la compagnie Alpha. Tandis que les cadavres de sa famille sont évacués, elle se meut gracieusement sur la pointe des pieds, esquissant un sourire, les mains pressées contre les tempes. Le comportement intrigue : « “Why's she dancing?” [...] “Why's she dancing?” [...] “Well, I don't get it” [...] A while later, when we moved out of the

¹⁵⁵ « The land cannot be beaten. Here at least, I have some small comforts. A few livable chambers in hell. [...] Out there... out there it is a stinking hell [...] I won't step into that beastly hell » (96-98).

¹⁵⁶ Tapotant son arme, le lieutenant Corson rappelle à Li Van Hgoc sa position désavantageuse : « Outmanned, outgunned, and outtechnologized » (93).

hamlet, she was still dancing. “Probably some weird ritual,” Azar said, but Henry Dobbins looked back and said no, the girl just liked to dance » (135-136). La scène démontre que l’ascendance du lieu opère différemment selon les individus : à l’incompréhension d’Azar et de Stink Harris, face à la chorégraphie mortuaire et aux éclats d’ « écureuils », les frères d’armes répondent par des arguments décalées ou des rires. La méconnaissance des us et coutumes locaux travaille diversement les esprits et certains combattants traduisent dans leur propre langage corporel ce dont ils ont été témoins :

That night, after we’d marched away from the smoking village, Azar mocked the girl’s dancing. He did funny jumps and spins. He put the palms of his hands against his ears and danced sideways for a while, and then backwards, and then did an erotic thing with his hips. But Henry Dobbins, who moved gracefully for such a big man, took Azar from behind and lifted him up high and carried him over to a deep well and asked if he wanted to be dumped in. Azar said no. “All right, then,” Henry Dobbins said, “dance right.” (136)

Le marqueur temporel « that night » souligne le hantement de la scène. La reproduction du ballet incompréhensible met également en évidence le racisme exacerbé par l’étrangeté de l’environnement. La gestuelle cryptique, comme l’exotisme de la langue, inspire des interprétations approximatives, telles celles énoncées par Eddie Lazzutti (*Going After Cacciato*), « spécialiste » par ailleurs des Arabes¹⁵⁷. L’instance narratrice focalise sur la perplexité générée par l’écart culturel :

They did know false smiles from true smiles, or if in Quang Ngai a smile had the same meaning it had in the States. “Maybe the dinks got things mixed up,” [...] Maybe... well, maybe the gooks cry when they’re happy and smile when they’re sad. Who the hell knows? Maybe when you smile over here it means you’re ready to cut the other’s guy’s throat. I mean, hey, this here’s a different culture. (261)

La succession d’hypothèses, soutenue par l’anaphore et la répétition de « maybe », est neutralisée par les points de suspension et les interjections signifiant les doutes du locuteur. Il ressort de l’interrogative et des termes dépréciatifs « dinks » et « gooks » le portrait d’êtres inconcevables et inclassables, qui semblent issus d’une ethnie atypique. Ironiquement, le discours aboutit à un renversement qui marque le pouvoir « affectal » du lieu : à travers le prisme du choc culturel, l’habitant devient un résident hors du commun éprouvé par des affects mystérieux, indescriptibles. Sa culture, perçue comme fondamentalement autre¹⁵⁸, fait de lui l’ « étranger » indéfinissable.

¹⁵⁷ Devant le cadavre de Buff, Eddie Lazzutti démontre l’étendue de sa culture : « “Cacciato found him like that, all hunched up on his knees, ass stickin’ up in the air, and his face... you had to see it. Hunched up like the way Arabs pray, all tight, facedown in his fucking helmet. You had to see it.” [...] “Shot,” Eddie said. “You had to see it. Found him down in the ditch. Hunched up like a praying Arab in Mecca.” “Eddie’s our Arab expert,” Doc said. “And I wish to hell he’d shut up.” [...] “But I seen how Arabs pray, just like that. Like in *Lawrence of Arabia*” » (280-282).

¹⁵⁸ « He did not know if love or its analogue even existed in the vocabulary of Quang Ngai, or if friendship could be translated. He simply did not know » (263).

L'inconcevabilité, qui n'est pas sans rapport avec l'ignorance politique¹⁵⁹ et culturelle¹⁶⁰, transparaît dans le schème récurrent de l'assimilation : les locaux sont ancrés dans une terre qui leur insuffle son caractère inabordable. Le villageois vietnamien présente à autrui sa silhouette fluette et l'énigme de son visage clos : cette carte illisible reflète les arcanes d'un pays usé depuis les temps immémoriaux par des invasions répétées¹⁶¹. Il constitue une entrave qui enferme le soldat dans un hantement infini. C'est le cas dans *Going After Cacciato* : « But for Paul Berlin it was always a nagging question: Who were these skinny, blank-eyed people? What did they want? [...] Paul couldn't help wondering. It was a ridiculous, impossible puzzle, but even so, he wondered » (262). La métaphore du puzzle est une mise en abyme de la structure fragmentée du récit, lequel progresse par l'addition successive de « pièces » qui restituent peu à peu les événements passés. Le mode interrogatif couplé à l'itératif met en exergue une altérité mystérieuse à laquelle les « ethnologues » américains s'achoppent. Singulièrement, le règne de l'incommunicabilité les pousse à tirer en mode automatique sur la flore et la faune. Au regard de la polarité de la résistance et du fléchissement, et pour revenir à la phrase de Heidegger citée précédemment, il est évident que le manque de contrôle des soldats trahit leur refus de se « soumettre » à l'expérience de l'inconnaissable. Certains demeurent confondus devant ces villageois comparés à des animaux¹⁶². L'ébranlement causé par l'incommunicabilité et le désarroi personnel projette mentalement Paul Berlin à la barre d'un tribunal imaginaire mais privé d'audience, devant lequel il répète les mêmes gestes et les mêmes paroles. Les soliloques empreints de *pathos* soulignent la position ambivalente du combattant dont la présence au Vietnam relève, selon ses dires, de circonstances fâcheuses : « It was all a sad accident, he would have told them [...] He was no tyrant, no pig, no Yankee killer. He was innocent. Yes, he was. He was innocent » (263). L'affirmation réitérée de l'innocence individuelle laisse néanmoins transparaître la figure du « tueur ». Le long discours prononcé par le soldat, qui tient le double rôle de l'avocat et du suspect, a pour effet de mettre en évidence les exactions qu'il se défend d'avoir commises :

¹⁵⁹ « [H]e didn't know if it mattered; he saw sense in both sides of the debate, but he didn't know where truth lay [...] And who did? Who really did? Oh, he had read the newspapers and magazines. He wasn't stupid. He wasn't uninformed. He just didn't know if the war was right or wrong or somewhere in the murky middle. And who did, who really *knew*? [...] What would *anyone* have done, not knowing? » (*Cacciato* 264). Le narrateur insiste sur le fait que l'ignorance frappe l'ensemble de l'unité : « They did not know strategies. They did not know the terms of the war, its architecture, the rules of fair play » (270).

¹⁶⁰ Dans « The Vietnam in Me », O'Brien écrit : « Kate's in the shower, I'm in history. I sit with a book propped up against the air-conditioner, underlining sentences, sweating out my own ignorance. Twenty-five years ago, like most other grunts in Alpha Company, I knew next to nothing about this place—Vietnam in general, Quang Ngai in particular. Now I'm learning ».

¹⁶¹ Dans *The 13th Valley*, Del Vecchio inclut une chronologie datée de 2879 ans avant Jésus-Christ à 1975. De la création du premier royaume vietnamien à la chute de Saigon, le pays a toujours été envahi par les conquérants étrangers.

¹⁶² « fuckin beasties, [...] No shit, I seen hamsters with more feelings » (*Cacciato* 262).

He would have told them he wanted to harm no one. Not even the enemy. He *had* no enemies. He had wronged no one. If he'd known the language, he would have told them how he hated to see the villages burned. Hated to see the paddies trampled. How it made him angry and sad when... a million things, when women were frisked with free hands, when old men were made to drop their pants to be searched, when, in a ville called Thin Mau, Oscar and Rudy Chassler shot down ten dogs for the sport of it. Sad and stupid. Crazy. Mean-spirited and self-defeating and wrong. Wrong! He would have told them this, the kids especially. But not me, he would have told them. The others, maybe, but not me. Guilty perhaps of hanging on, of letting myself be dragged along, of falling victim to gravity and obligation and events, but not—not!—guilty of wrong intentions. (263)

Le caractère irréel de la rhétorique défensive est souligné par le recours au conditionnel ; la négation appuie un anathème mettant en exergue les choses qu'il sait. Les actes coupables de l'unité s'enchaînent dans la syntaxe averbale. La scansion résultant des autocatégorèmes (« Guilty [...] of hanging on, of letting myself [...], of falling victim »), du polyptote (« wronged ; « wrong), et des palilogies appuyées par les exclamatives (« wrong. Wrong! » ; « not—not! ») est renforcée par une typographie symptomatique du tourment intérieur. La syntaxe nerveuse, marquée par les italiques, les points de suspension et l'incise, reproduit l'engrenage énoncé par le soldat. L'escalade de la violence combinée à la grammaire syncopée donne l'impression que la langue, explosive, ne peut contenir le trop-plein d'atrocités commises. La première exclamative constitue un point de rupture qui dramatise la brutale désolidarisation. La sécession notée par l'opposition entre « me » et « the others » relève d'une tentative de « déshantement » et de disculpation qui a pour effet de mettre en lumière les fautes et les manquements du protagoniste alors même que ce dernier tente de signifier qu'il est pareil à l'autre inconnaissable.

« The land is your true enemy. [...] *Xa*, it has many implications. But at heart it means that a man's spirit is in the land, where his ancestors rest and the rice grows. The land is your enemy¹⁶³ » (*Cacciato* 86) : le major fictif rappelle que l'épaisse végétation et sa faune offensive sont dotées d'un pouvoir de hantise surnaturel qui traverse, tel un passe-muraille, les frontières des récits. Ainsi, cette sangsue collée à la langue de Stink Harris (*Cacciato* 1) qui réapparaît à la fin de « How to Tell a True War Story » (*Things* 85) au même endroit, générant la terreur chez le soldat¹⁶⁴. La jungle et les montagnes sont personnifiées et appréhendées comme si elles étaient animées de mauvaises intentions ; elles sont dénaturalisées et métamorphosées en créatures malfaisantes.

¹⁶³ « *Xa* [...] It means community, and soil, and home » (86).

¹⁶⁴ « Stink Harris woke up screaming one night with a leech on his tongue » (*Cacciato* 1) ; « and one night a guy named Stink Harris woke up screaming with a leech on his tongue. You can tell a true war story if you just keep on telling it » (*Things* 85).

2. 3. 2 Le Vietnam anthropomorphisé

Wilderness de l'Est asiatique, la paratopie vietnamienne convoque fréquemment l'imagerie de l'Ouest américain, comme l'illustre ce passage de *The Bamboo Bed* : « No [...] I must have *my wars* confused. That was another time, another place. *Other Indians* » (Eastlake 23). La comparaison permet de rattacher l'expérience guerrière à des événements issus du patrimoine historique et réinventés dans des westerns. Toutefois, John Hellmann note dans *American Myth and the Legacy of Vietnam* (1986) que la référence à la conquête de l'Ouest a ses propres limites :

American mythic landscape is a place fixed between savagery and civilization, a middle landscape where the hero sheds the unnecessary refinements of the latter without entering into the darkness of the former. Ever-receding, this frontier gains its validation as a setting for the mythic hero because his killing makes way for the progress of the civilization advancing behind him. In the memoirs of the Vietnam War, however, the American hero has somehow entered a nightmarish wilderness where he is allowed no linear direction nor clear spreading of civilization, where neither his inner restraints nor the external ones of his civilization are operating. (135)

Le Vietnam, comme le souligne Hellmann, est associé à la notion de désorientation et de défamiliarisation. O'Brien use de l'isotopie de la claustration et du symbolisme catamorphe pour redoubler le pouvoir déroutant des éléments naturels, lesquels réveillent des angoisses archaïques. La représentation de la nature dépasse le cadre du végétal et tend vers un animisme qui assimile les ombres à « l'«âme des choses»¹⁶⁵ » (Didi-Huberman, *Génie du non-lieu* 105). Cette anthropomorphisation s'avère paradoxale dans la mesure où elle expose l'inhumanité des lieux. Le pouvoir de la jungle se traduit par la métaphore de l'égoût géant (*cloaca maxima*) et le leitmotiv du *vagina dentata*¹⁶⁶, qui font de la paratopie une entité cannibale avalant et régurgitant le corps des hommes dans des festins macabres ainsi énoncés par le médecin Rat Kiley : « “This whole war,” he said. “You know what it is? Just one big banquet. Meat, man. You and me. Everybody. Meat for the bugs” » (*Things* 223). Les cadavres putrides sont engloutis dans d'immenses fosses septiques à ciel ouvert (*The Things They Carried*) ou dans des excavations inondées (*Going After Cacciato*). Les récits, à l'image de la jungle et des montagnes, font disparaître et réapparaître les hommes, lesquels sont alternativement vivants ou morts dans les narrations entrecoupées de flashbacks. L'effet de revenance, caractéristique dans *Going After Cacciato* et *The Things They Carried*, transforme le texte en une *cloaca maxima* dysfonctionnelle qui ne parvient pas à évacuer définitivement les disparus. La rémanence de l'avoir-lieu est stylistiquement signifiée par la duplication des scènes de l'instant fatal. Lorsque les morts ne reviennent pas physiquement dans les

¹⁶⁵ L'auteur, qui cite l'artiste Claudio Parmiggiani, parle d' « anthropomorphisme de la disparition » (105).

¹⁶⁶ Le mythe du « vagin denté » renvoie à la figure de la femme castratrice (« “the toothed vagina”—the vagina that castrates » [Campbell, *Masks* 73]).

analepses, c'est la puanteur de leurs cadavres et la poisse des lieux où ils sont tombés qui marquent leur hantise, comme dans ce passage de *The Things They Carried* dans lequel le narrateur insiste sur la névrose de guerre du vétéran Norman Bowker : « If it had been possible, which it wasn't, he would have explained how his friend Kiowa slipped away that night beneath the dark swampy field. He was folded in with the war; he was part of the waste » (15).

La jungle respire, comme la forêt américaine¹⁶⁷ ; elle libère le pouvoir psychique de ses ombres. L'animisme symbolise l'expérience « affectale » d'un environnement naturel doté d'une essence malfaisante. Dans *Tomcat in Love*, Thomas Chippering est livré à l'altérité de la végétation :

I spent the second night wrapped in my poncho along the trail, listening to the hosts out in the fog, then in the morning I saddled up and headed eastward. The fog became rain. The sun vanished. At times my little trail turned to ooze; other times it gave out entirely, blocked by the face of an implacable rain forest. Unreal, I kept thinking. It could not be happening. Not to me? I was civilized; I *believed* in civilization. (144)

Pour l'Américain, l'est représente la culture, les livres et le trésor abandonné en chemin. À l'opposé, l'ouest symbolise une nature impitoyable où tout paraît évanescant. L'iconographie des westerns, relevée par des mots fortement connotés – *poncho*, *trail*, *saddled up* – contribue à esquisser le portrait d'un cowboy esseulé dans une zone inhumaine. Toutefois, le souvenir de Thomas Chippering ne suscite pas la compassion et s'avère incomparable à l'effroi ressenti par les soldats qui font l'expérience de ce que Didi-Huberman nomme un « pur *sentir panique du lieu* » survenu « hors de toute perception, hors de tout savoir sur l'espace devenu étouffement et brûlure en acte » (*Génie du non-lieu* 25). L'inquiétante opulence de la végétation génère une sensation d'asphyxie et accroît la hantise de demeurer captif de la jungle. La claustrophobie s'exprime stylistiquement à travers un phrasé saccadé alternant avec des circonvolutions. Ainsi, dans *Going After Cacciato*, le troisième chapitre, « The Road to Paris » marque, à l'insu du lecteur, l'entrée de Paul Berlin dans un monde parallèle à la réalité. Le récit en focalisation interne est imprégné d'une syntaxe qui mimétise l'impression de claustration engendrée par la flore surabondante :

Yes, they were in the jungle now. Thick dripping jungle. Club moss fuzzing on bent branches, hard green bananas dangling from trees that canopied in lush sweeps of green, vaulted forest light in yellow-green and blue-green and olive-green and silver-green. It was jungle. Growth and decay and the smell of chlorophyll and jungle sounds and jungle depth. Soft, humming jungle. Everywhere, greenery deep in greenery. Itching jungle, lost jungle. A botanist's madhouse, Doc said. (30)

¹⁶⁷ Paul Perry, par exemple, perçoit la respiration des bois : « He sat quietly, letting the night restlessness drain, listening as the forest swelled and expelled like a giant lung: oxygenation, respiration, metabolism and decay, photosynthesis and reproduction, simple asexual chemistry, conversion and reconversion » (*Lights* 10-11).

Le style haché se trouve entrecoupé d'une longue phrase énumérant la flore rhizomatique et ses déclinaisons chromatiques. L'omniprésence de la verdure fait écho à l'essoufflement des poursuivants. À l'instar de Didi-Huberman, Casey évoque le « *sentir panique du lieu* » (« place-panic »), qui, selon lui, renvoie à ce qu'il y a de pire, à savoir la confrontation à l'*atopie*, à « la possibilité imminente » qu'il n'y ait nul autre endroit où aller se réfugier¹⁶⁸. La jungle labyrinthique influe sur l'écriture ; verbes et connecteurs tendent à s'effacer, comme si, malgré le passage du temps, le souvenir des lieux affectait les facultés linguistiques du narrateur. En témoigne cette série de phrases averbales, signe d'une réalité brutale que la syntaxe classique ne saurait appréhender :

No left or right, no direction to things, just the dense green jungle kaleidoscoping into the deeper jungle, and for the entire day I followed a narrow dirt trail that wound through the mountains without pattern or purpose. This was wilderness. High, green, shaggy country. Quiet country. Lush country. Landfall of botany, mountains growing out of mountains. Greenhouse country. Huge palms and banana trees, wildflowers, waist-high grasses, vines and wet thickets and humidity. Enemy country too. Hostile in the most fundamental sense » (*Tomcat* 61)

À travers le kaléidoscope, le linguiste ressemble à la fois à une particule infime et à un être réduit à une animalité inconcevable :

I was no longer aiming at anything. Not even survival. Except for an occasional whimper, I had lost my capacity for language, the underlying grammar of human reason; I had lost the *me* of me—my name, its meaning—those particularities of spirit and personality that separate one from all, each from other. I was a grubworm among grubworm. Or one more fly in God's inky ointment. (147).

*Soi-même comme un Autre*¹⁶⁹ : la peur panique abolit le langage et réduit l'homme à l'état d'animal microscopique, errant hors de l'enclos civilisé¹⁷⁰. La personnalité atypique du narrateur joue contre lui dans la mesure où le lecteur lit le texte au second degré et reste insensible au *pathos* et à la nostalgie de la civilisation, symbolisée dans le texte par la récurrence du mot « house », lieu antithétique de la paratopie géographique (« I was an indoor person, caught now in an outdoor world, and my disorientation far exceeded the physical » [145]).

¹⁶⁸ « the imminent possibility of there being no place to be or to go. We feel not so much displaced as *without place*. The Greek word *atopos* (literally, “no place”) means “bizarre” or “strange.” No wonder we feel estranged when we are out of place » (Casey, *Getting Back into Place* ix-x).

¹⁶⁹ En référence à l'ouvrage éponyme de Ricœur (1990).

¹⁷⁰ L'esprit vengeur du narrateur a été forgé par cette épreuve : « my thoughts were wired to an internal transformer of despair and rage. I yelled at the jungle. I envisioned scenarios of revenge, how someday I would acquire the means to retaliate against my six so-called comrades. Napalm strikes. Grenades rolling into foxholes. I smiled at these thoughts, then found myself trembling. [...] Voices in the fog, other voices inside me. Lost, I thought. Lost as lost gets » (61). Chippering tire cependant les enseignements de son aventure : « I had been wandering mostly in circles, recrossing my own path several times [...] and in at least one unimportant sense, it could be said that I had never been lost at all. (A curious bit of relativism. *Lost* can be viewed as both a state of mind and a state of being, and the two conditions are not always in harmony. One can *feel* lost without being lost. One can be lost without *feeling* lost. Very tricky.) » (155).

Bien que *Tomcat in Love* soit une comédie noire, la hantise de se perdre dans les profondeurs de la jungle fait écho à la peur panique d'autres personnages : ainsi Paul Berlin dans la forêt du Wisconsin (*Going After Cacciato*). Si le « pur *sentir panique du lieu* » ressenti par l'enfant est aiguisé par la solitude forcée, celui du « soldat » Chippering provient d'une jungle qui se meut la nuit et laisse ses touffes de rhizomes se déployer à l'infini. Ces déplacements sont récurrents dans l'œuvre. La flore flotte dans l'obscurité, l'air ambiant se fend mystérieusement et les montagnes ventriloquent¹⁷¹ les hantises des soldats :

All these different voices. Not human voices, though. Because it's the mountains. Follow me? The rock—it's *talking*. And the fog, too, and the grass and the goddamn mongooses. Everything talks. The trees talk politics, the monkeys talk religion. The whole country. Vietnam. The place talks. It talks. Understand? Nam—it truly *talks*. (*Things* 74)¹⁷²

L'anthropomorphisation souligne la « personnalité » de la paratopie géographique : l'étrange volubilité du monde végétal, animal et minéral est représentée par le parler antinaturel des profondeurs aussi inhospitalières que des oubliettes. Dans « L'inquiétante étrangeté » (1919), Sigmund Freud rappelle que le pluriel « *Heimlichkeiten* » signifie soit les secrets, soit les oubliettes, soit, enfin, les arts magiques (*L'Inquiétante étrangeté, et autres essais* 220). La localisation paradoxale est ce lieu de la sorcellerie et de l'énigme : « Fairy-tale land » (*Combat* 30), « ghost country », « fantasyland¹⁷³ » (*Things* 202, 204), « spook country » (*Lake* 103). Les forces malignes hantent la « géographie du mal » (« The geography of evil: tunnels and bamboo thickets and mud huts and graves » [*Lake* 103]) et le lieu a la propriété de pratiquer sa propre « fantômachie » en accueillant les fantômes.

Cette « fantômachie », dupliquée dans *Going After Cacciato*, *The Things They Carried* et *In the Lake of the Woods*, se découvre à travers des histoires qui se passent dans un Vietnam gothisé. Narrateurs et protagonistes puisent en effet dans les *topoi* du genre gothique : leur présence excessive manifeste le sentiment de défamiliarisation éprouvé par les soldats. L'*étrangisation*, comme on va le voir, donne corps et âme à la paratopie vietnamienne en accentuant le caractère surnaturel de ses pouvoirs.

¹⁷¹ Amfreville traite des singularités de ce phénomène d'imitation dans « De la ventriloquie au trauma » (2013).

¹⁷² Le passage fait écho au premier opus et anticipe la suite du récit, comme le montrent ces extraits : « Dark came. The mountains to the west dissolved—bright red, then pink, then gold, then gray, then gone—and Quang Ngai, the land, seemed to fold into itself. There were creases in the dusk: reflections, mysteries, ghosts. The land moved. Hedges and boulders and chunks of earth—they *moved*. Thing shimmied and fluttered. Distortions? Or a special sort of insight, nighttime clarity? » (*Combat* 28) ; « Like the night had its own voice—that hum in your ears—and in the hours after midnight you'd swear you were walking through some kind of soft black protoplasm, Vietnam, the blood and the flesh » (*Things* 221). O'Brien reprend le motif dans *In the Lake of the Woods* : « On ambush sometimes, in the paddies outside a sleeping village, Sorcerer would crouch low and watch the moon and listen to the many voices of the dark, the ghosts and gremlins, his father, all the late-night visitors. The trees talked. The bamboo, and the rocks » (268).

¹⁷³ « "What's real?" he said. "Eight months in fantasyland, it tends to blur the line. Honest to God, I sometimes can't remember what real *is*" » (204).

2. 3. 3 Le Vietnam gothique

En 1917, deux ans avant la parution de « L'inquiétante étrangeté » (« Das Unheimliche ») de Freud, le formaliste russe Victor Chklovski traite de l'*ostranenie* (en français : *ostranénie*) dans son article « L'art comme procédé ». Le terme désigne le phénomène d'*étrangisation* ou de *singularisation* par lequel la prose littéraire peut se distinguer du langage courant. Il écrit :

Le but de l'art, c'est de donner une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance ; le procédé de l'art est le procédé de singularisation des objets et le procédé qui consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception. L'acte de perception en art est une fin en soi et doit être prolongé ; l'art est le moyen d'éprouver le devenir de l'objet, ce qui est déjà « devenu » n'importe pas pour l'art. (83)

En s'appuyant sur les effets de défamiliarisation, l'art affirme son pouvoir, comme le souligne Nicholas Royle dans l'introduction de *The Uncanny* (2003). L'auteur évoque la théorie de Chklovski au cours de sa présentation de l'histoire et de la signification du mot « uncanny », traduction anglaise de l'allemand « unheimlich ». Le propre de la littérature, rappelle Royle en s'appuyant sur le texte du théoricien russe¹⁷⁴, est de rendre les choses inhabituelles et d'ébranler les automatismes de la perception par des effets de rupture, une perspective qui singularise les choses représentées (« the power of literature [...] to make strange, to defamiliarize, to make unfamiliar all sorts of familiar perceptions and beliefs » [Royle 5]). Par conséquent, l'étrangisation n'est pas sans rapport avec l'inquiétante étrangeté. Dans les premières lignes de son ouvrage, Royle propose la définition suivante :

The uncanny is ghostly. It is concerned with the strange, weird and mysterious, with a flickering sense (but not conviction) of something supernatural. The uncanny involves feelings of uncertainty, in particular regarding the reality of who one is and what is being experienced. [...] The uncanny is a crisis of the proper: it entails a critical disturbance of what is proper (from the Latin *proprius*, "own") [...] More specifically, it is a peculiar commingling of the familiar and the unfamiliar. It can take the form of something familiar unexpectedly arising in a strange and unfamiliar context, or of something strange and unfamiliar unexpectedly arising in a familiar context. (1)

Pour Royle, dès lors, l'inquiétante étrangeté, comme le procédé d'étrangisation, relève à la fois de l'écart et du rapprochement. Ce qui s'appréhende comme non-familier se conçoit par rapport à ce qui est connu. Ce paradoxe souligne la mise en tension d'impossibles ainsi que la prégnance de l'incertitude et du sentiment d'intrusion.

Dans « L'inquiétante étrangeté », Freud revient sur la coïncidence entre le « petit mot *heimlich* » et son contraire « *unheimlich* » (*L'Inquiétante étrangeté, et autres essais* 221) en s'appuyant sur les définitions d'un dictionnaire allemand :

¹⁷⁴ « Art removes objects from the automatism of perception » (Chklovski, *Theory of Prose* 97-98).

Est aussi *heimlich* le lieu dépourvu de fantomatique [...] à partir du natal (*heimatlich*), du domestique (*häuslichen*) se développe par dérivation le concept de ce qui est soustrait à des yeux étrangers, dissimulé, secret [...] impénétrable [...] la signification du caché, du dangereux [...] continue à évoluer de sorte que *heimlich* finit par prendre le sens habituellement réservé à *unheimlich* [...]. (*L'Inquiétante étrangeté, et autres essais* 222-223)

Dans son sens premier, « *heimlich* », insiste Freud, signifie ce qui fait partie de l'intimité du foyer et suscite « une satisfaction tranquille », une « protection sûre » (218). L'« *unheimlich* », selon le psychanalyste, dépasse « l'équation étrangement inquiétant = nouveauté ». Il ajoute :

[...] ce qui a un caractère nouveau peut facilement devenir effrayant et étrangement inquiétant ; parmi les choses revêtant un caractère de nouveauté, quelques unes sont effrayantes mais certainement pas toutes. Au nouveau, au non-familier doit d'abord s'ajouter quelque chose, pour qu'il devienne étrangement inquiétant. (216)

Freud note que la nuance de l'effrayant désignée par le mot allemand tend à disparaître des traductions qu'il cite : *uncomfortable, uneasy, gloomy, dismal, uncanny, ghastly*, en anglais ; *inquiétant, sinistre, lugubre, mal à son aise*, en français (217). En arabe et en hébreu, précise-il, le terme « coïncide avec le démonique, ce qui donne des frissons » (217)¹⁷⁵.

En prenant pour point de départ les conceptions de Chklovski, de Royle et de Freud précédemment citées, l'examen du procédé d'étrangisation et du phénomène d'inquiétante étrangeté montre qu'O'Brien signifie l'ascendance du lieu et la spectralité ambiante à travers la « gothisation » de la paratopie géographique.

L'angoisse de l'attente¹⁷⁶ et les superstitions réveillent les simulacres : les lutins¹⁷⁷ et les diabolotins parcourent les villages, les rizières. Ils observent les hommes depuis les arbres et les rochers et font travailler l'imagination, ainsi que le note O'Brien :

What we could not see, we imagined. Then—only then—we would see the enemy. We would see Charlie in our heads: oiled up, ghostly, blending with the countryside, part of the land. What was that sound coming from just beyond the range of vision? A hum? Chanting? We would blink and rub our eyes and wonder about the magic of this place. Levitation, rumblings in the night, shadows, hidden graves. (*Combat* 28)

¹⁷⁵ Dans « “Exercices d'exorcismes” : les sorts et glossolalies artaldiens ou la pragmatique de l'altérité » (2009), Benjamin Andréo note que la racine du verbe « hanter » est la même « que celle du couple allemand *heimlich-unheimlich*. *Heimlich* peut signifier à la fois “familier, plaisant, confortable” mais aussi “secret, obscur » (237).

¹⁷⁶ « They would sit down or kneel, not facing the hole, listening to the ground beneath them, imagining cobwebs and ghosts, whatever was down there—the tunnel walls squeezing in—how the flashlight seemed impossibly heavy in the hand and how it was tunnel vision in the very strictest sense, compression in all ways, even time, and how you had to wiggle in—ass and elbows—a swallowed-up feeling—and how you found yourself worrying about odd things [...] In some respects, though not many, the waiting was worse than the tunnel itself. Imagination was a killer » (*Things* 10-11).

¹⁷⁷ Lire, pour comparaison, ces deux extraits : « Now night came. Old rituals, old fears. Spooks and goblins. Sometimes at night there was the awful certainty that men would die at their foxholes or in their sleep, silently » (*Combat* 9) ; « On ambush sometimes, in the paddies outside a sleeping village, Sorcerer would crouch low and watch the moon and listen to the many voices of the dark, the ghosts and gremlins, his father, all the late-night visitors » (*Lake* 268).

L'écrivain met en lumière la « fantomalité » d'un hôte indésirable – l'ennemi Charlie – qui s'insinue dans les esprits tout en étant fondu dans la nature. Ce *visible invisible* a également le pouvoir d'investir à distance la paratopie cubaine (*The Nuclear Age*), lorsque le vétéran Ebenezer présente la rhétorique de la guérilla et compare celle-ci aux techniques de combat du Vietnam : « Ghosts, I'd think. Tombstones and cemeteries, all the consequences of ghosthoods » (182). La remarque de William Cowling évoque un Vietnam hanté dont les particularités sont pareillement relevées dans d'autres récits. Les narrateurs et les protagonistes mettent l'accent sur des décors et sur une psychologie des lieux qui convoquent les *topoi* du roman gothique anglais : le cimetière, les souterrains et les cryptes, le symbolisme nyctomorphe et la claustration, entre autres¹⁷⁸.

Ainsi, dans *Going After Cacciato*, l'instance narratrice expose l'étrange configuration du sous-sol visité par les poursuivants imaginaires après avoir chuté dans un trou :

Chamber to chamber they went, exploring the war's underground. Bats nested in beams like pigeons in a hayloft; the walls were lined with tapestries and mosaics of tile and stone; among winding roots and tubers were the makings of an army: kegs of powder and coils of fuse and crates of ammo. (87)

La succession de franchissements de seuils convoque le propos d'Anne Williams : dans *Art of Darkness: A Poetics of the Gothic* (1995), l'auteure rappelle que ce genre littéraire est pénétré des isotopies de l'angoisse et de la « transgression » des frontières¹⁷⁹. Le dédale habité par la faune effrayante et la traversée des galeries réfléchissent le sentiment de culpabilité qui pèse sur Paul Berlin au poste et qui découle de son désir de désertir le front. Par ailleurs, l'esprit gothique des méandres parcourus génère une appréhension analogue à celle ressentie par les « rats de tunnels ». Aussi, ce château hanté imaginaire symbolise une revenance de la réalité guerrière. Ainsi gothisé, l'antre révèle ce qui ne parvient pas à être réprimé par l'imagination. Royle, évoquant la singularité de l'inquiétante étrangeté, note qu'elle est en rapport avec « le sentiment d'une rencontre secrète » (« the sense of a secret encounter ») définie en ces termes : « it is perhaps inseparable from an apprehension, however fleeting, of something that should have remained secret and hidden but has come to light » (2). Dans un premier temps, cette appréhension s'avère latente chez l'inventeur de la fiction puis elle croît au fil des heures. À l'inverse, le lecteur ressent le décalage entre le décor gothisé et le monde guerrier qui réapparaît entre les séquences narratives focalisées sur l'échappée vers Paris. Cependant, la lecture du passage cité ci-avant donne aussi l'impression de se trouver face à un endroit familier, et ce, en raison de la présence des barils de poudre et des munitions qui provoquent

¹⁷⁸ Maurice Lévy fait une étude approfondie du genre dans *Le Roman gothique anglais, 1764-1824* (1995).

¹⁷⁹ « Gothic is [...] pervasively organized around anxieties about boundaries (and boundary transgressions) » (16).

un effet de déjà-vu. En d'autres termes, ce qui est caché sous terre ressemble mais ne correspond pas à ce qui se situe à l'extérieur.

L'ambivalence du souterrain – il figure un bunker militaire et un château médiéval – relève d'un procédé d'étrangisation qui trouble non seulement les automatismes perceptifs mais aussi le genre du texte. Ce qui se présentait initialement comme un roman de guerre devient parasité par la récurrence d'images empruntées à l'imaginaire gothique. Ce point convoque la remarque faite par Royle au sujet de l'inquiétante étrangeté : « It makes "genre" blink » (19)¹⁸⁰. Avant que soit repéré le caractère fictif de l'aventure, l'in vraisemblable chute dans le trou (« A Hole in the Road to Paris »), deux chapitres plus tôt, fait l'effet d'un récit *détraqué*. La deuxième (« Tunneling Toward Paris ») confirme le genre atypique du roman :

“Lost forever. Accept it!” [...] “Accept it!” a voice called after them. But already they were lost in the immense dark. They had fallen out.

Down and down. Or up and up, it was impossible to know. [...] Bats fluttered in the dark. Rodents, snakes, cobwebs stretching like curtains. The stench of death. Strange creatures underfoot, the blindness of graves. They walked hand in hand. When the passages narrowed, they crawled. Like sappers, Paul Berlin thought—on hands and knees, on their bellies. At times the heat was unbearable. A molten, hissing heat that scorched his lungs. Then the cold would come. [...] Hours? Days? They slept in shifts, someone awake at all times to shoo off the rats. A maze, Paul Berlin kept thinking. Lost, condemned. He wondered what had gone wrong. (99)

La chute figurée par un blanc typographique est ensuite énoncée dans le récit fait en focalisation interne : polysémique, celle-ci convoque le souvenir des rats de tunnels, de la chaleur extrême du jour et le froid des nuits vietnamiennes. Les séquences narratives relatives à la poursuite paraissent déplacées, hors de leur contexte générique originel. De fait, et pour reprendre le terme de Royle, le « mélange » (« commingling ») du familier et du non-familier bouleverse les attentes : le Vietnam fantasmé est partiellement « dé-vietnamisé » et son essence anachronique « désorientée¹⁸¹ » initialement le lecteur. Cette désorientation est à mettre en parallèle avec celle ressentie par les troupes traversant les villages. Les habitants semblent avoir la propriété de se soustraire aux yeux des Américains, lesquels les perçoivent comme étant *fermés*, *impénétrables*, comme dit Freud au sujet de l'ambigu *heimlich*. Didi-Huberman note pour sa part que l'*unheimlich* « est d'abord un mot du regard (c'est le *suspectus* latin) et un mot du lieu (c'est le *xénos*, l'étranger, en grec) » (*Ce que nous voyons*

¹⁸⁰ Agnieszka Soltysik Monnet note : « It was in the wake of the Civil Rights and the Vietnam War that the linkage of the terms “American” and “Gothic” permanently took on new hybrid meanings [...] in the 1980s, “American Gothic” had become a hybrid term signifying a vision of American culture and history that was profoundly dystopian » (6-8).

¹⁸¹ Le mot est suggéré par cette remarque de Freud : « À proprement parler l'étrangement inquiétant serait toujours quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté » (*L'Inquiétante étrangeté, et autres essais* 215-216). Sur le sujet, lire aussi Ernst Jentsch, « On the Psychology of the Uncanny » (1906).

179). Le recours ostentatoire aux lieux communs appuie sur la spectralité par l'accumulation et la répétition de signifiants connotant un univers surnaturel, baroque. Tim O'Brien le dépeint en ces termes :

'Bad night,' we'd say, 'the ghosts are out.' To get spooked meant not only to get scared but also to get killed. The countryside itself seemed spooky—shadows and tunnels and incense burning in the dark. The land was haunted. We were fighting forces that did not obey the laws of twentieth century science. Late at night on guard it seemed that all of Vietnam was alive and shimmering—odd shapes swaying in the paddies, boogie men in sandals, spirits dancing in old pagodas. [...] Charlie Cong was the main ghost—the way he came out at night, the way you never really saw him, almost magical. He could blend with the land, changing form, becoming trees and grass. He could levitate. He could fly. He could pass through barbed wire and melt away like ice and creep up on you without sound or footsteps. He was scary. In the daylight, maybe, you didn't believe in this stuff. You laughed it off. You made jokes. But at night you became a believer. (202)

Le style répétitif, les références à la magie ainsi que la polarité de la clarté et des ténèbres sont également prégnants dans les rumeurs que les soldats font circuler en les exagérant. Des échos insolites s'entendent dans la nuit, tels ceux du cocktail (« gook cocktail party » [74]) raconté dans un récit enchâssé marqué par l'hypotypose¹⁸² : « Music and chitchat and stuff. It's crazy, I know, but they hear the champagne corks. They hear the actual martini glasses. Real hoity-toity, all very civilized, except this isn't civilization. This is Nam » (*Things* 74). La monosyllabe « Nam » suffit à signifier le hantement surnaturel des montagnes et évoque des décors moyenâgeux surchargés de pierres tombales. L'accent mis sur l'atmosphère fantomale relie l'écriture o'brienesque à la fiction américaine, au sujet de laquelle le critique littéraire Leslie Fiedler écrit : « it is bewilderingly and embarrassingly, a gothic fiction, non-realistic and negative, sadist and melodramatic—a literature of darkness and the grotesque in a land of light and affirmation¹⁸³ » (xxiv). Usant sans retenue de *topoi* qui relèvent du roman gothique anglais, les instances narratrices métaphorisent les émotions mentionnées par Freud dans « L'inquiétante étrangeté » : la peur, l'horreur, l'effroi. Les histoires racontées par les combattants transforment la paratopie géographique en oubliettes couvertes de toiles d'araignées et emplies de chauves-souris, créant ainsi une atmosphère fantasmagorique et gothisée à l'extrême.

Toutefois, la récurrence et la présence excessive de ces *topoi* ne relèvent pas uniquement de l'application systématique de « recettes¹⁸⁴ » thématiques et figuratives visant à

¹⁸² L'hypotypose « électrise et enflamme l'âme au point de lui faire voir comme présente ou comme réelle des choses très éloignées, ou même purement fictives » (Fontanier 392).

¹⁸³ Allan Lloyd-Smith définit certains aspects de l'expérience américaine comme étant intrinsèquement gothiques (« religious intensities, frontier immensities, isolation and violence » [(25)]).

¹⁸⁴ Pour reprendre le mot dont use Amfreville, dans « Alienation in American Gothic Fiction » (2004), au sujet de l'écrivain précurseur Charles Brockden Brown (39). À l'opposé de Jameson (« that boring and exhausted paradigm, the gothic » [289]), Amfreville note les singularités du gothique américain. Brown a ouvert une brèche littéraire en accordant une place prépondérante à la figuration de l'aliénation et des revenances liées à l'histoire familiale. À l'écart du rationalisme européen, ce nouveau genre a symbolisé l'angoisse et exploré la psyché avant même que celle-ci devienne le centre d'intérêt de la psychanalyse et de la métapsychologie : « While early English Gothic fiction chose *other* times and places to shock its readers out of their contemporary, its American

susciter ou à représenter l'angoisse. Le Vietnam gothique apparaît dans des thanatographies hantologiques qui maîtrisent la « fantômachie ». Le retour des morts est appuyé par des effets de déjà-vu, tel celui ressenti par le protagoniste de *Going After Cacciato* lorsqu'à travers un vieux périscope rouillé, il aperçoit devant un tunnel la silhouette floue d'hommes silencieux (« one man was on his hands and knees, leaning part way down the hole » [87]). La scène regardée comme s'il s'agissait d'un vieux film Super 8 est liée à la mort de Frenchie Tucker et Bernie Lynn, décrite en amont du texte puis à nouveau évoquée dans le chapitre qui suit et qui présente en détails ce qui est indistinct dans l'œil du périscope¹⁸⁵.

Les histoires partagées par les combattants sont d'étranges moyens de communaliser les angoisses et le trouble : les anecdotes, les légendes de la guerre convoquent les fantômes ; les hommes sont contaminés et se muent eux-mêmes en spectres¹⁸⁶. Les métadiégèses singularisent ce lieu qui désoriente les soldats et contribuent à soutenir l'effet de fragmentation narrative, effet que Dani Cavallaro définit ainsi dans *The Gothic Vision: Three Centuries of Terror, Horror and Fear* (2002) : « Gothic figures of fragmentation, disorder and excess are frequently mirrored by textual bodies that reject organic unity in favour of a multiplicity of viewpoints and styles, pastiche, collage, and quilting. These provide a representational correlative for the polymorphousness of fear itself » (211). Les récits soulignent le caractère « inapparent » de la hantise, pour citer le mot de Derrida, lequel rappelle que « le sujet qui hante n'est pas identifiable, on ne peut voir, localiser, arrêter aucune forme, on ne peut décider entre l'hallucination et la perception » (*Spectres de Marx* 216). Ces phénomènes d'« inapparence » et d'« hallucination » sont retranscrits dans des histoires hantologiques auxquelles les soldats semblent désireux de croire (« “God's truth” » [*Things* 71]). C'est le cas, par exemple du soldat Mitchell Sanders lorsqu'il relate les événements survenus au cœur des montagnes : « They hear violins and cello. They hear this terrific mama-san soprano. Then after a while they hear gook opera and a glee club and the Haiphog boys Choir and a barbershop quartet and all kinds of chanting and Buddha-Buddha stuff. And the whole time, in the background, there is still that cocktail party going on » (74). L'invraisemblable concert n'est que discordance ; ce qui serait plaisant en d'autres temps et d'autres lieux devient une occurrence troublante. Même l'atmosphère gothique semble

counterpart selected to hunt the other within the same » (« Alienation » 40). Sur la genèse du gothique américain, lire *Charles Brockden Brown. La Part du doute* (2000) d'Amfreville.

¹⁸⁵ Le vieux périscope abimé contribue à rappeler le poste d'observation depuis lequel l'animation extraordinaire du paysage nocturne est contemplée : « He put his eye to the scope's peephole and flicked on the battery switch. A bright green shimmering dazzle, and it was all moving. The countryside moved. The beach, the sea, everything. But he did not look away. He pressed his eye against the peephole and watched the moving night, turning the big plastic dial to full focus, high resolution, and he watched Quang Ngai move » (206).

¹⁸⁶ « We moved like sleepwalkers through the empty villages, shadowed by an enemy we could never find, calling in medevac choppers and loading up casualties and then moving out again toward the next deadly little ville » (*Lake* 298).

irrédelle, *dénaturalisée* par le style du « conteur ». Les sons paraissent sortir d'un asile d'aliénés et réveillent des peurs ancestrales liées au retour irréversible à l'état primitif¹⁸⁷ :

And man, I'll tell you—it's spooky. This is mountains. You don't know spooky till you been there. Jungle, sort of, except it's way up in the clouds and there's always this fog—like rain, except it's not raining—everything's all wet and swirly and tangled up and you can't see jack, you can't find your own pecker to piss with. Like you don't even have a body. Serious spooky. You just go with the vapors—the fog sort of takes you in... And the sounds, man. The sounds carry forever. You hear stuff nobody should ever hear." [...] Weird echoes and stuff. Like a radio or something, but it's not a radio, it's this strange gook music that comes right out of the rocks. Faraway, sort of, but right up close, too. [...] I mean, this is wilderness—no way, it can't be real—but there it is, like the mountains are tuned in to Radio fucking Hanoi. (*Things* 72)

« I'll tell you », « You don't know », « sort of », « like [...] except it's not », « or something », « no way », « it can't be » « but there it is » : le verbe peine à traduire l'inédit et l'inouï¹⁸⁸ symbolisés par le ventriloquisme des rochers et du brouillard, qui mène, pour reprendre la formule de Jacques Lacan, à « la porte ouverte sur l'angoisse » (*L'Angoisse* 92). Les éléments naturels – le brouillard, les nuages, les vapeurs d'eau, l'épaisseur de la végétation – brouillent la vision et parasitent l'ouïe. Absorbant les propriétés éthérées de son environnement immédiat, le corps devient également impalpable. La gamme acoustique, ample et fantastique, met en évidence les effets de l'overdose végétale – « a chlorophyll freakout », comme dirait le narrateur de *Meditations in Green* (Wright 278), autre fiction de la guerre du Vietnam à évoquer la fantomalité du lieu. Les prosopopées qui résonnent dans la jungle et les montagnes s'opposent au silence de ceux qui en font l'expérience :

But the guys don't say zip. They just look at him for a while, sort of funny like, sort of amazed, and the whole war is right there in that stare. It says everything you can't ever say. It says, man, you got wax in your ears. It says, poor bastard, you'll never know—wrong frequency—you don't even want to hear this. Then they salute the fucker and walk away, because certain stories you don't ever tell." (*Things* 75)

Paradoxalement, le mutisme des uns nourrit le folklore hanté des autres. Les mythes de la jungle se propagent : gonflés de faits imaginaires, ils tirent vers l'obsession.

¹⁸⁷ Dans *Meditations in Green*, l'interprète Claypool, unique survivant de son unité, s'enferme dans le mutisme puis se cache pendant des jours, épiant ses camarades. Découvert recroquevillé et souillé par ses excréments, il s'enfuit nu. Wright décrit la réaction d'un officier : « any day now he had been expecting one of them [...] to unwrap, to go natural; you could feel the adhesive coming loose in the humidity, the edges beginning to curl [...] running from, running toward, the exhilarating fear of how easy it would be simply to keep on, past the regs, across the laws, over the code, boundaries bursting like ribbon, on into a jungle of hair and teeth, raking the darkness with extended claws » (238).

¹⁸⁸ Dans « The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic » (1998), Eric Savoy parle de la défaillance du langage (« the fragmentation of linguistic accountability » [11]) et revient sur la singularité du gothique américain : « The historical dimension of American Gothic is entirely congruent with the notion of the Real—of the myriad things and amorphous physicality that haunt our subjectivity and demand our attention, that compel us to explanatory language but resist the strategies of that language » (169).

La « gothisation » du Vietnam est le reflet symptomatique de l'expérience de l'intranquillité, qu'elle soit relative au sentiment de culpabilité ou à la peur de la mort. Le procédé d'étrangissement donne un sens singulier à l'expression « théâtre des hostilités » : habité par des ombres menaçantes, il est le reflet d'angoisses individuelles et collectives. Cette singularisation est reproduite par O'Brien dans les romans dont l'action se passe en partie ou entièrement dans le Minnesota. L'espace naturel et domestique est marqué par la revenance d'événements passés ou par l'anticipation de faits à venir. Cette revenance, liée à l'histoire nationale, familiale ou individuelle, fait de l'endroit fréquenté un « porte-empreinte de l'absence », selon la formule de Didi-Huberman (*Génie du non-lieu* 147). Autrement dit, ce qui est révolu a laissé des traces et influe sur l'esprit du lieu, de même que l'avenir est déjà présent dans l'air ambiant.

3. L'esprit du lieu

La prairie, les forêts, les lacs, les demeures et le campus universitaire sont porteurs de la « restance de la trace » (Derrida, *Trace, archive, image et art* 18) : cette restance est le signe de la rémanence de l'avoir-lieu passé ou des illusions perdues. Toutefois, l'atmosphère peut être aussi chargée de ce que le temps réserve aux êtres. Le génie du lieu convoque le patrimoine historique, celui hérité de la conquête du territoire américain. Il met également en lumière les utopies révolues de la génération du Vietnam ainsi que l'ascendance de la religiosité familiale. Enfin, il a la propriété de faire pressentir que le présent est habité par des fantômes en devenir.

3. 1 Le legs des ascendants : *Northern Lights*

Northern Lights est la chronique d'un déclin. Sawmill Landing forme un microcosme frappé par la sénilité et l'amnésie¹⁸⁹. De fait, la communauté en déclin ressemble à l'hôtel dans lequel les frères Perry séjournent durant la compétition de ski de Grand Marais : « a fine old monstrosity that grew on itself like a cancer, gabled and tired and decadent from the days of the timber barons » (135). Un jour, viendra la fin des temps : Pehr Peri¹⁹⁰, le grand-père

¹⁸⁹ Le vieux maire Jud Harmor perd la tête : « Tell Harvey I got him his parade. You hear? Tell him I got his parade for him. Tell you Pa, too. You hear? We're all heroes, you hear? Hee, hee. So long, now. We're all of us heroes, you hear, even you, down to the last man, hee, hee » (92).

¹⁹⁰ « The timber companies also brought a second wave of Finns into Sawmill Landing. They were gaunt families, blank-eyed and harsh and disciplined by tundra spirits, wide foreheads and black eyes and strong arms. Among the new Finns was Perry's own grandfather » (68-69).

prédicateur exalté par le folklore nordique et les prophéties noires inspirées du *Nouveau Testament*, puis son fils, le pasteur Pehr Perry, ont passé leur vie à le répéter. L'esprit du lieu a préservé leur influence implacable ainsi que leur attachement démesuré aux bois de l'Arrowhead, attachement que Paul Perry refuse de recevoir en héritage :

Once he'd asked his father why they didn't just move on to Duluth, and the old man went crazy, charging into one of his fiery sermons about the virtues of hardships and how Perry's grandfather had built the house out of the forest's own timber and how a town was like tempered steel and how a transplanted tree never grows as tall or as fine as one rooted on native soil. The lesson of the sermon, if not the logic, always stuck with Perry. The old man died and Perry stayed on. (19-20)

Le mot « épreuve » est gravé dans le patrimoine génétique de la famille : « Perry learned about the hardships. Hardship was something the old man stressed » (66). L'austérité des deux patriarches est mise en parallèle avec l'« âge de glace » qui obsède l'aîné et dont l'inéluçabilité est portée par l'esprit du lieu. Chaque élément, naturel puis humain, est condamné à l'effacement :

It was a melancholia, seeded in the elements, but he had no idea where it started. It might have started with the Ice Age. Four glaciers advancing and receding over the course of a million years, freezing, stinging with crystalline cold, digging out boulders, ice a mile deep, a permanent stillness. Then the Stone Age. Indians. First the Sioux, later the Chippewa. [...] Then the French, taking what they could. Then the Swedes. The Swedes built houses. [...] The Swedes hacked at the forest, broke their backs and ploughs trying to turn the Arrowhead into corn-bearing land. (65)

Cependant, les restes du temps passé qui sont enfouis dans la neige circulent à l'air libre une fois que le sol et l'eau des lacs sont dégelés. La genèse des lieux figure sur la carte héritée du père que les frères Perry utilisent lors de leur randonnée à skis : « the Glacial Age, the Stone Age, the French and British and the coming Swedes and Finns and Norwegians and Yankees, opening it up. [...] The whole history was there, printed on the map, all the moraines and blazed boulders, the sweep of the giant glaciers » (235). Le terrain de jeu de l'enfance est le porte-empreinte des guerres indiennes que les deux frères reproduisent :

As kids they hadn't even played war games. Indians were better, better targets for games with their leather jackets, sour faces, bad teeth and greasy hair, Chippewa mostly. They'd stalked the Indians, crawled on bellies in the weeds behind the house, yelped and bellowed. But never war games. Nothing serious. Trapping games and capture-the flag and forts in the forest, not far from Pliney's Pond, snow forts in winter and tree forest in summer, great camouflage in the fall, but never war games. (20)

Les Indiens qui inspiraient aux enfants leurs amusements ont disparu des environs. À l'instar de l'ennemi vietnamien, ils représentent le *visible invisible* et leur spectralité est paradoxalement soulignée par le nom des lieux qui rappellent la culture amérindienne¹⁹¹. Le

¹⁹¹ Dans son récit autobiographique, O'Brien évoque la prégnance des toponymes d'origine amérindienne : « It had been Indian land. Ninety miles from Sioux City, sixty miles from Sioux Falls, eighty mile from Cherokee, forty miles from Spirit Lake and the site of a celebrated massacre. To the north was Pipestone and the annual Hiawatha pageant. To the west was Luverne and Indian burial mounds. Norwegians and Swedes and Germans

génie du lieu est marqué par l'atmosphère des cimetières indiens et des monuments aux morts qui se trouvent autour de Sawmill Landing. Ces lieux instaurés à la mémoire des disparus entretiennent la hantise du passé. Ils fonctionnent comme des « *reminders* », pour citer Ricœur, « des indices de rappel, offrant tour à tour un appui à la mémoire défaillante, une lutte dans la lutte contre l'oubli, voire une suppléance muette de la mémoire morte » (*La Mémoire* 48). Par ses propres commémorations, chaque communauté renvoie à l'autre la souffrance qu'elle lui a fait subir. En ce sens, *Northern Lights* anticipe *The Nuclear Age*, dans lequel le narrateur évoque la postérité des guerres indiennes en revenant sur un souvenir d'enfance persistant, celui du scalp de son père déguisé en Custer lors des célébrations de la bataille de Little Big Horn :

I remember the carnival rides. And the rodeo. And my father, I remember him, too. Every summer he played the role of George Armstrong Custer. Every summer he died. It happened at night, out at the fairgrounds—Custer's Last Stand—a dazzling historical pageant, blood and drama, the culmination of Custer Days. [...] I was curious. I'd shiver and look away and then quickly look back again. It was the implacable scripting of history; my father didn't stand a chance. [...] he was always the last to die and he always died with dignity. (10-11)

Les fêtes reproduisent l'histoire et se situent « dans la paire mémoire-habitude/mémoire-souvenir » que Ricœur définit ainsi :

[P]as d'effectuation rituelle sans le rappel d'un mythe qui oriente le souvenir vers ce qui est digne d'être commémoré. Les commémorations sont ainsi des sortes de rappels, au sens de réactualisation, des événements fondateurs étayés par l'« appel » à se souvenir qui solennise la cérémonie. (*La Mémoire* 52)¹⁹²

Le mythe est signifié par la reconstitution historique de l'une des plus grandes défaites de l'armée américaine. La commémoration engendre un plaisir coupable : « I wanted to warn him, rescue him, but I also wanted slaughter. How do you explain it? Terror mixed with fascination: I craved bloodshed, yet I craved the miracle of a happy ending » (10-11). L'« appel à se souvenir » se mue en une revenance pathologique à l'âge adulte : la perruque arrachée par « Crazy Horse » s'entremêle avec les glaces et la barbe à papa dégustées tandis que le père agonise. Comme la prairie du Minnesota, les plaines du Montana sont frayées par une restance hantologique : la tête de Custer et la méditation sur l'évolution de l'Arrowhead depuis l'âge de glace sont le reflet d'une « songerie sur l'origine » (Pétillon 10) tendue vers un spectre de l'histoire marqué par le péché originel, l'accaparement des terres anciennement

had taken the plains from the Sioux. The settlers must have seen endless plains and eased their bones and said, "Here as well as anywhere, it's all the same" » (*Combat* 12-13). Dans l'une des histoires de *The Things They Carried*, « Speaking of Courage », la genèse du lac de la ville est présentée à rebours : « But there had always been the lake, which was the town's first cause of existence, a place for immigrant settlers to put down their loads. Before the settlers were the Sioux, and before the Sioux were the vast open prairies, and before the prairies there was only ice » (138).

¹⁹² Le philosophe reflète ici l'influence de la pensée de Casey : « commémorer note Casey, c'est solenniser en prenant le passé sérieusement et en le célébrant en des cérémonies appropriées » (52). Lire *Remembering* (223).

habitées par les Indiens. Le péri-texte de *Northern Lights* présente une flèche indienne autour de laquelle sont inscrits, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre, le titre des neuf chapitres¹⁹³. Privée de tige, la pointe est dirigée vers le bas, en direction de « Blizzard », qui ouvre la seconde partie du roman. L'objet brisé symbolise ce qui reste des premiers habitants et signifie, en amont du texte, la persistance de l'esprit de conquête qui a animé les ancêtres.

Sawmill Landing survit comme une ville fantôme marquée par l'histoire des pionniers. La terre des alentours n'est pas défrichable mais malgré tout, les hommes s'évertuent à vaincre sa résistance. L'appropriation est vouée à l'échec, comme le remarque Paul Perry :

The town did not particularly depress him, but at the same time he often wondered why anyone still lived there. [...] The farmers were there, trying to grow corn in the forest to sell to the grocer, and Perry was there to keep the farms going, to tell them when to use the fertilizer, to fill out subsidy applications and loan applications, to watch the Swedes try to grow corn on land meant for pine and Indians. He didn't know. It didn't make sense. (19-20)

L'endurance du sol marque l'opposition de ce dernier à un héritage coupable : incultivable, il signifie aux descendants des pionniers qui tentent de le domestiquer qu'ils ne sont pas à leur place. L'air hivernal contribue à renforcer le caractère insoumis des environs : « There was stillness and winter sun, and the sunlight charged the cold with complex tensions: ice cracking, the frozen air, hard oxygen » (217). Le manque d'oxygène reflète l'atmosphère irrespirable de Sawmill Landing, laquelle n'en finit pas de mourir. L'été, la sécheresse menace les habitations et le risque d'incendie fait vivre les locaux dans la crainte de voir la ville disparaître dans les flammes. Le jour du retour de Harvey Perry, l'engourdissement dominical semble suspendre le temps : « The town was dead. He could hear the muffled sound of the organ inside the church » (19). Figures de l'ennui, les habitants sont à la fois las et sur le qui-vive, attendant la mort annoncée de la ville, sans cesse promise, mais jamais survenue, comme l'indique le narrateur : « They called it a dying town. People were always saying it: Sawmill Landing won't last another decade. But for all the talk, Perry never saw the death, only the shabby circumstances of the movements around him » (65). Dans l'épicerie du coin, les habitués paraissent pétrifiés, observant pendant des heures leur reflet fantomal dans le miroir : « listening to Wolff's cash register, watching Mainstreet, asking folks who came in: "What's new? What's up?" » (15). Presqu'inanimés, désintéressés des nouvelles du monde qu'ils s'évertuent cependant à attendre, les habitants fréquentent une ville qui repose sur des archives et des reliques confinées sous terre, dans le musée de la bibliothèque municipale (« broadheads, pottery, clay pipes, hides and drawings » [65]). Dans le premier chapitre, « Elements », le narrateur présente le sous-sol et les cartons qui contiennent l'histoire de la

¹⁹³ « Blood Moon », « Shelter », « Elements », « Heat Storm », « Blizzard », « Black Sun », « Shelter », « Elements », « Heat Storm ».

région. Les documents portent sur la mise à l'écart des Chippewa qui ont été parqués dans des réserves. Ils retracent la fin de la suprématie des Suédois, de la domination des Allemands¹⁹⁴, des Néerlandais et des Finlandais venus en Amérique pour faire table rase du passé. Les archives démontrent que le lieu d'exil a été marqué par des rivalités issues de l'ancien monde. Le narrateur rappelle, non sans ironie, que durant la guerre de Sécession, les habitants se sont disputés en 1863 le droit d'envoyer le plus de combattants possible pour défendre l'Union :

No one understood the war, but everyone wanted to fight it. They hadn't heard how many were dying. [...] The Germans, citing their new predominance, insisted on supplying ten of the fourteen. The Swedes wanted the war party split equally, arguing that they'd been the first to settle the forest, that they had eight more corpses in the cemetery, and that their farming sustained the small community. In short, Perry's father had explained with relish, in short they were arguing about the right to die. (67)

Les conflits entre les communautés contrastent avec l'indifférence des citoyens contemporains : cent ans plus tard, l'esprit guerrier fait défaut à Sawmill Landing. La ville envoie au Vietnam trois conscrits : deux Indiens et Harvey Perry, le fils et le petit-fils de pasteurs luthériens d'origine finlandaise, Pehr Perry et Pehr Peri.

« Il y a des empreintes, il y a des hantises. Il y a, partout, quelque chose comme “le silence et le sang” », écrit Didi-Huberman au sujet de l'esprit du lieu (*Génie du non-lieu* 12). L'arrachement au continent européen a été suivi d'un acharnement à s'enraciner dans la terre de l'exil. Cette obstination se reflète dans une chronique des épreuves passées qui retrace une « régénération par la violence », pour reprendre le titre éponyme de l'ouvrage de Richard Slotkin (1973). Examinant les mythologies de la Frontière, l'historien écrit : « but the means to that regeneration ultimately became the means of violence, and the myth of regeneration through violence became the structuring metaphor of the American experience » (*Regeneration Through Violence* 5). La conquête du territoire déracine ou détruit le « Peau-Rouge » : pendu, affamé, capturé ou abattu, l'Indien disparaît peu à peu des lieux non sans avoir au préalable massacré les nouveaux arrivants. « Stratégie de la terre dévastée : on abat les forêts, on épuise les sols, on déporte et extermine les Peaux-Rouges », écrit Pétilion (182-183). Les belligérances décrites convoquent les paroles de l'*Ancien Testament* : « Ton œil sera sans pitié. Vie pour vie, œil pour œil, dent pour dent, main pour main, pied pour pied » (*La Bible de Jérusalem*, Deut. 19-21). Les isotopies de l'appropriation et de l'expropriation sont prédominantes mais paradoxalement, elles signifient que le sol conquis par la violence possède les habitants. Dans les champs stériles, les hommes paient au prix fort ce patrimoine. *Northern Lights* symbolise « l'emprise du legs par où le mort mena[ce] de saisir et de scléroser le vif » (Pétilion 10). Les contemporains qui travaillent un terroir indomptable sont à

¹⁹⁴ « The Germans came later. The Germans came late enough to see that their future was not in the land. Instead they opened taverns and a hardware store and an implement shop, taking the Swedes' money » (66).

l'image de leurs ascendants. Si ces derniers sont parvenus à exterminer les Indiens, ils se sont néanmoins trouvés aux prises avec une terre hostile. De l'Europe à l'Amérique, les privations et les infortunes se reproduisent dans un cycle sans fin : « He learned that they left Sweden in famine and, in perfect irony, came to Minnesota just in time for more of the same: locusts and drought, fierce winter and boulders; they left bad soil for worse soil, rock for rock, pine for pine. In some miserable genetic cycle, they did not leave at all and they did not arrive » (66). Le schème de la circularité est mis en regard avec ceux de la stagnation et de la répétition : l'esprit du lieu est le porte-empreinte d'une région emplie d'êtres figés. Condamnés à revivre ce que les ancêtres ont déjà vécu, ils évoluent dans un environnement infécond et vengeur.

L'esprit de conquête a disparu. De l'espace naturel à la ville, chaque endroit reflète un passé coupable qui sclérose Sawmill Landing et ses habitants. Les frères Perry sont l'antithèse de Pehr Peri et de son fils. Le déclin qui est signifié dans *Northern Light* prend une autre dimension dans *July, July*. Le campus de Darton Hall College, fréquenté dans les années soixante et revisité à l'occasion de la réunion des anciens étudiants, fait résonner les échos d'un temps où la génération de la guerre du Vietnam était animée par des utopies et des espoirs qui apparaissent désormais comme des chimères.

3. 2 Le campus, antre de la nostalgie : *July, July*

Les deux campus figurant dans l'œuvre sont des lieux indissociables de l'époque de la guerre du Vietnam. Dans *The Nuclear Age*, le conflit hante l'architecture monolithique de Peveon State College¹⁹⁵. Les bâtiments « bunkérisés » ne résistent pas à la hantise du « borbier ». Des heures durant, William Cowling tient un panneau portant l'inscription « THE BOMBS ARE REAL » (74) et fait une expérience vicariante de la guerre qui l'opresse de jour comme de nuit :

In February I watched thirteen marines die along a paddy dike near Chu Lai.
I recall an encounter with napalm.
Voices, too—people shouting. In the hours before dawn I was awakened by Phantom jets. I saw burning villages. I saw the dead and maimed. I saw it. I was not out of my mind. I was in my mind; I was a mind's eyewitness to atrocity by airmail. (71)

¹⁹⁵ « To educate us, or at least to contain us, Montana's state legislature had appropriated several million dollars for the construction of a large, fully modern facility along the banks of the Little Bighorn, ten miles from the famous battlefield, forty miles from SAC's northern missile fields. It was a danger zone, to put it mildly, and this circumstance was clearly reflected in the campus architecture, a kind of Neo-Pillbox, forty acres of solid concrete. Dorms and parking lots and fences, all cement: Ready-Mix University » (67). Le narrateur précise : « The place wasn't ugly, exactly. It wasn't anything, exactly. Just bland and boring, like an East German housing development. A zoo, some people called it, but that wasn't the case. It was jungle » (67).

Au regard de l'escalade de la violence, l'engagement idéologique dans le mouvement anti-guerre semble voué à l'échec. Les murs de l'université crient que « *c'est là [...] que c'est perdu* » (Didi-Huberman, *Ce que nous voyons* 84). Ce qui s'annonce comme perdu à l'avance, c'est non seulement la guerre menée par les Américains mais aussi les rêves d'une génération. Dans *July, July*, la trentième réunion de la promotion 1969 de Darton Hall College réunit des *baby boomers* désabusés qui fréquentent un campus hanté par les souvenirs.

« Que nous est-il arrivé ? » (« What happened to us? » [7]), s'interroge Jan Huebner. L'instance narratrice place le prologue sous le sceau des regrets et des échecs personnels :

It was July 7, 2000, a humid Friday evening. The war was over, passions were moot, and the band played a slow, hollowed-out version of an old Buffalo Springfield tune. For everyone, there was a sense of nostalgia made fluid by present possibility. [...] The golden generation. Such big dreams—kick ass, never die—but somehow it went poof; hard things to swallow, but biology doesn't have politics. (6-7)

La chaleur humide étouffe les cinquantenaires : plombés par la déchéance physique, les illusions perdues et les obsessions secrètes, ils ne sont pas animés par l'énergie narcissique et vengeresse de Thomas Chippering (*Tomcat in Love*), même si, pour ce dernier, la fin des années quatre-vingt-dix est le temps du discrédit, des conflits domestiques et de l'ego meurtri.

Le campus est le porte-empreinte d'une époque marquante qui contraste avec la léthargie et la morbidité ambiantes :

Thirty-one years ago, in the brutal spring of 1969, Amy Robinson and many others had lived beyond themselves, elevated by the times. There was good and evil. There was moral heat. But this was the year 2000, a new millennium, congeniality in public places, hope gone stale, morons become millionaires, and the gossip was about Ellie's Abbott's depression, Dorothy Stier's breast cancer, Spook Spinelli's successful double marriage and the fact that she seemed to be going for a triple that evening with either Marv Bertel or Billy McMann. (8)

Le campus représente une impasse peuplée d'êtres prisonniers de leurs fêlures. La persistance des souvenirs de l'été 1969 accompagne les revenances des tragédies individuelles : les murs rappellent au vétéran David Todd sa carrière d'athlète interrompue par la blessure reçue au bord de la rivière Song Tra Ky. L'ambiance lugubre de la salle des fêtes invite à faire des confidences dépressives. Obsédée par un autre lieu, Loon Point, où son amant s'est noyé, Ellie Abbott partage avec les autres le hantement qu'elle subit : « It's like this heaviness inside me. The secrecy. It weighs a ton. I wake up with it, lug it round all day. Can't ever relax. I'll be watching TV, having dinner, and then boom, it's not dinner anymore, it's Harmon, and he's drowning. How do you hide this big, white, dead body? » (181)¹⁹⁶.

¹⁹⁶ La prégnance de ce hantement est répétée plusieurs fois, notamment au terme du roman : « In a downtown hotel room, Ellie Abbott lay alone in the sticky July dark. Her TV set was tuned to CNN, but she was watching something else: a dead dentist, a flock of loons. It was 12:12 A.M. » (291).

Génération perdue d'un autre temps, les êtres fantomatiques s'accrochent aux souvenirs : après l'obtention du diplôme, le temps semble s'être arrêté, comme le souligne le récit fragmenté qui n'a de cesse de revenir à l'été 1969 et aux années qui ont suivi.

L'esprit du lieu libère les souvenirs honteux ou nostalgiques et les utopies abandonnées. Billy McMann, qui, trente ans plus tôt, s'est enfui au Canada, reste un exilé aigri qui brûle mentalement son ordre d'incorporation¹⁹⁷. Jan Huebner, qui avait tant espéré que la guerre s'éterniserait parce que le combat pour la paix lui donnait une raison de vivre, se sent déprimée par ce campus qui lui rappelle la période de militantisme. Le cadavre de Karen Burns, assassinée sur une route, hante les conversations¹⁹⁸. La salle de fête se mue en un lieu nostalgique. Le « mal du retour » se reflète sur les murs, miroirs de la psyché dépressive : « The school had a forlorn, haunted feel to it, many memories, many ghosts, which seemed appropriate. [...] the drink was already in his hand, cool as a coffin » (4-5). L'image du cercueil est soulignée par les vieilles photographies du diaporama. Véritable « fantômachie », la projection transporte les uns et les autres trente ans en arrière ; chacun superpose ses propres fantômes aux images qui défilent :

The twin slide projectors pinned history to the wall. RFK bled from a hole in his head. Ellie Abbott swam laps with Harmon Osterberg in the Darton Hall pool, and Amy Robinson hoisted a candle for Martin Luther King, and a helicopter rose from a steaming rice paddy west of Chu Lai, and David Todd bent down to field a sharp grounder, and Spook Spinelli grinned her sexy young grin, and Billy McMann dropped a fiery draft card from the third-floor balcony of the student union, and the Chicago police hammered in the head of a young man in whiskers. *Apollo 11* lifted off for the moon. The president of the United States told heroic lies in the glaring light of the day.
(16)

Les disparus se mêlent aux hantises individuelles : Nixon, Robert Kennedy, Martin Luther King et les astronautes côtoient Harmon Osterberg, l'amant noyé, aux combattants du Vietnam, au réfractaire Billy McMann. Cette génération vit dans un temps présent enrayé par l'esprit du campus qui met en lumière les ruines des engagements passés et l'égoïsme présent : « years ago, in these same urban woods, they had built bonfires and plotted peace, but time had now annulled all that. Their dreams were middle-aged dreams, their politics personal » (131). La mélancolie du nouveau millénaire s'oppose à l'insouciance passée¹⁹⁹ : la

¹⁹⁷ McMann franchit la frontière canadienne le 18 août 1969, le dernier jour du festival de Woodstock. La veille, l'activiste anarchiste Abbie Hoffman est monté sur scène pour interrompre le concert des Who et protester contre l'emprisonnement de John Sinclair, le leader du White Panther Party. McMann quitte une Amérique en pleine effervescence. Les premiers mois de sa fuite sont marqués par un sentiment d'irréalité : « Impossible colors, vulgar shapes and vulgar sounds, a horrifying new weight to the world. [...] There were times when he'd lie in bed beside his wife, full of guilt, full of anger, wondering how things might have turned out if he had gone to the war and died politely [...] all he could do was pretend » (115-117).

¹⁹⁸ « the murder last year of Karen Burns » (3) ; « Karen Burns was murdered » (9, 15).

¹⁹⁹ « Elsewhere, in imagination or in fact, the nation's youth began converging on forty acres of farmland outside Woodstock, New York. Sharon Tate had been dead less than a week » (74).

salle des fêtes de l'université de Darton Hall, comme la chambre du campus de Harvard dans « The Vietnam in Me », est peuplée de fantômes.

Ancré dans les mémoires, juillet 1969 marque l'entrée dans l'ère de la hantise des « petits souvenirs » :

But for Jan Huebner, as for most others, the summer of 1969 would later call to mind not headlines, nor global politics, nor even a war, but small, modest memories of small, modest things: rumpled beds and ringing telephones and birthday cakes and dirty pictures and catchy tunes about everyday people. Small, simple things, yes, but as in some great nationwide darkroom, the most ordinary human snapshots would be fixed in memory by the acidic wash of war—the music, the lingo, the evening news. (74-75)

Ces « petites choses » contrastent avec le tumulte de la fin des années soixante. Comme le remarque Dorothy Stier, ses pairs fantasment sur cette époque révolue :

What gets to me [...] is that they're still spouting that same wasn't-it-beautiful, wasn't-it-so-pure-and-perfect garbage about the stupid sixties. All of them [...] they're back in the dark ages [...] but it's like they all feel guilty about it, they refuse to be happy, they won't grow up. Honestly, what's so terrible about right *now*? (134)

La question fait écho à celle posée par Jan Huebner au début du roman (« What happened to us? »). Ces enfants qui refusent de grandir sont présentés par le narrateur comme des êtres en décalage avec l'époque contemporaine. Il émane de la réunion une nostalgie mortifère qui parasite la fête. C'est sur ce « mal du retour » que se conclut le roman : « And then for some time they fantasized, taking turns at inventing a happy ending for themselves. [...] a new age, a new century [...] It was 3:11 A.M., Sunday morning, July 9, 2000, but over the bleak, flaming grasslands it was July now, July always » (302-306).

Dans *Tomcat in Love*, le temps semble aussi s'être immobilisé dans la demeure de la famille Zylstra. La maison abrite une hantise malsaine véhiculée par un esprit des lieux porteur d'une religiosité nuisible.

3. 3 L' « haleine » du foyer hanté : *Tomcat in Love*

La maison, écrit Bachelard, « est plus qu'un corps de logis, elle est un corps de songes » (*Poétique de l'espace* 33). Toutefois, celle de la famille Zylstra représente une crypte recelant des secrets (« A scary house » [2]). Il se dégage de l'atmosphère ambiante ce que Didi-Huberman nomme « une haleine particulière » (142), laquelle configure la hantise du lieu. Le narrateur se souvient de la façade jaunâtre de la demeure, rempart aux arcanes que celle-ci dissimule :

That house: big and spooky and broken down, three stories plus an attic, and even as a kid I knew things were not happy inside. [...] Its sickly yellowness. [...] In the hallways and the living areas I detected the smell of mildew, a corrupt, musty stink, like the tombs of some abandoned old necropolis. (12)

Comparée à un « vieux monastère²⁰⁰ », la maison est représentée à travers le prisme des fantômes des enfants : coupée du monde, elle paraît avoir abrité d'étranges cérémonies suggérant l'univers de la magie noire (« he said things about his mother, about black bones and fires in the attic » [2]).

La description de la visite des lieux, donnée après l'installation du narrateur dans sa maison d'enfance, montre les parents Zylstra au centre du salon, entourés de cousins, d'oncles, de grand-mères, de nonnes et de prêtres. Les photographies de famille rappellent d'anciennes peintures chrétiennes : « In most cases, they stood side by side, brother and sister, but in poses that suggested something vaguely beatific, almost saintly, like a pair of child martyrs: fingers interlocked, gazes elevated » (12). Les poses renvoient à la religiosité de la famille. Barthes dit de l'image photographique qu'elle « ne sait *dire* ce qu'elle donne à voir » (*La Chambre claire* 156). Ailleurs, il écrit qu'elle a « quelque chose à voir avec la résurrection » (*La Chambre claire* 129). Mais les images des enfants évoquent une « résurrection » d'un genre particulier, lié à la crucifixion de Lorna Sue par son frère Herbie, au début des années cinquante dans le jardin familial²⁰¹. Les stigmates de la paume gauche et les actes d'automutilation récurrents sont associés à la revenance de sons : les sirènes de pompiers, l'éclat des voix et un cri inouï peut-être surgi de l'imagination du narrateur (« And maybe a scream. But maybe not » [8]).

L'habitation, comme le corps de la « martyre », est stigmatisée. Elle porte les marques d'une singularité délétère qui fait d'elle un lieu à part : « This house—this mausoleum—was *their* place, foreign to me, and sinister. I hated it. I hated its *theirness* » (12). La famille Zylstra paraît cloîtrée, épiant derrière les fenêtres un monde extérieur qu'elle ne fréquente pas. Terme étrange, à peine traduisible, « *theirness* » marque l'isolement et le caractère insécable des liens unissant des êtres fantomatiques, qui semblent appartenir à une secte :

[...] and in the dark I could make out five or six white faces pressed up against the glass. The features were blurry. Like clouded moons: hazy, round, softly lighted. There was a noise, I remember, which must have been laughter, and then the faces began vanishing one by one, each flickering out in turn, like the candles on an altar being extinguished by some ghostly celebrant. [...] Unnatural, to say the least [...] caught up in some form of idolatry. Those faces at the window. The scar on her hand. The evidence of intuition. (12-13)

²⁰⁰ « It was like growing up in an old monastery. Dark ages. Pearly gates and harps » (313).

²⁰¹ « I didn't mean to hurt her, you know. It was like an experiment or something, like research. I was just goddamn *curious*. Wanted to see if she'd go to heaven. If I'd go to hell. If the skies would open up. *Curious* » (315).

La religiosité ambiante possède le même pouvoir « affectal » qui était le sien dans le passé. La crucifixion avortée encourage le fils Herbie à imiter ses parents (« a stern, self-flagellating religiosity » [38]). Le narrateur, qui le croit coupable de relations incestueuses avec sa sœur, est influencé dans son jugement par l'« haleine » d'une demeure hantée et représentée à travers sa subjectivité :

In the living room a large TV set boomed out at full blather, six or seven brutish relatives, among them Lorna Sue's mother and father—Ned and Velva. But no one rose. No one glanced up. [...] It was to these garbled chromosomes, this biological catastrophe that I had once cast my marital fortunes. [...] Lorna Sue's bovine genitors were now studying me from the sofa. (64-65)

Les traits sont grossis par le style hyperbolique qui suggère la consanguinité. Le regard déformé par la suspicion se focalise sur l'atmosphère malsaine émanant d'un clan autarcique qui semble avoir assuré sa descendance sans avoir jamais quitté la maison jaunâtre.

Cependant, si l'énonciation est empreinte d'exagérations emblématiques du verbe chipperingien, le caractère délétère de l'endroit est affirmé au terme du récit par Lorna Sue. Sa menace de faire sauter le grenier et le reste de la demeure (« this whole smelly, rotten house » [332]), permet au narrateur de réécrire le passé. En d'autres termes, la scène fonctionne comme l'après-coup dans la mesure où elle met « en sens ce qui n'était encore qu'*insensé*²⁰² » (André 57) :

Briefly, then, a number of thoughts came streaming at me in disarray: the whole unnatural bond between them, which I now perceived as a terrible shackling, each of them chained to a single summer day in 1952. She was forever the maimed girl-goddess; Herbie was forever her guardian and caretaker. They were frozen in the great permafrost of history. Stunted. Trapped. Compulsively, like a pair of drug addicts, they could not stop replicating the horrid past—a rusty nail, a plywood cross. True, there were some mysteries I would never fathom, a silent center to it all, but at bottom this was not an erotic relationship; I had been in error on that count. (331)

La révélation met un terme aux fantasmes du narrateur. Le grenier figure comme le porte-empreinte d'une rupture existentielle : espace de jeu de l'enfant Lorna Sue, il a aussi été le lieu de naissance d'une pyromane vouée à brûler l'église de la ville et à profaner les statues du Christ, sans être découverte par la communauté. L'annotation en bas de page incite le lecteur à réinterpréter l'histoire des enfants Zylstra : en marge du récit, le linguiste cite l'une de ses anciennes « conquêtes », Little Red Rhonda, victime d'un père incestueux (331). L'emplacement de l'appel de note est significatif : placé après le mot « cross », il renvoie à une digression polysémique qui suggère un martyr sans commune mesure avec celui représenté dans les photographies de l'album familial. Si l'inceste avec le père ou un autre

²⁰² Dans *Les Désordres du temps*, André remarque que le « temps de l'après-coup n'est pas le temps qui passe, ni celui "qui ne passe pas", c'est le temps qui transforme, parfois qui métamorphose » (106). Sur le sujet, lire les pages 59-65. Lacan traduit en 1953 la notion freudienne de *Nachträglichkeit* par le terme d'« après-coup ». Dans *Les Écrits techniques de Freud* (1975), il insiste sur le rôle essentiel de l'événement chronologiquement secondaire qui annonce et fait comprendre la première frappe, la « *Prägung* de l'événement traumatique originatif » (295).

membre de la famille demeure incertain, l'esprit du grenier fait reparaître les restances du passé qui « collent à la peau²⁰³ » et pointent vers l'avion en bois transformé en croix²⁰⁴.

Tomcat in Love est le récit d'un « empêtré dans des histoires²⁰⁵ » passées qui aboutit à la fin d'un hantement : dans l'épilogue, Lorna Sue n'obsède plus son ex-mari. Le visage égaré, elle traîne un corps marqué par l'automutilation répétée. Ces mains et ses bras écorchés ne « racontent » qu'une partie de son histoire²⁰⁶ et des jeux macabres remémorés par le frère protecteur : « Superpious. Superreligious. Hanging out in the church basement, playing nun, talking with God. Delusions almost, except there was this incredible hatred too²⁰⁷ » (316).

Comme Lorna Sue, le vétéran John Wade (*In the Lake of the Woods*) est lui aussi « empêtré » dans son histoire. Sa disparition non résolue, tout comme celle de sa femme Kathy, semble être anticipée dans un prologue déjà marqué par le sceau de la spectralité et de l'absence.

3. 4 Fantômes en devenir : *In the Lake of the Woods*

« Imaginons la nuit tomber. Comme en effluves, les ombres prennent possession du lieu » (Didi-Huberman, *Génie du non-lieu* 97) : si *Going After Cacciato* commence par l'énumération du nom des morts qui hantent le protagoniste principal, *In the Lake of the Woods* s'ouvre sur une scène dominée par les ombres et le symbolisme nyctomorphe, qui augurent d'une double catastrophe, présente et à venir. Le narrateur décline le « chromatisme de l'Obscur²⁰⁸ » (Didi-Huberman, *Ce que nous voyons* 150) pour annoncer la disparition imminente de Kathy Wade et évoquer la défaite électorale de John Wade. L'ambiance est sombre, hermétique : les raisons de l'échec – les révélations sur sa présence à My Lai – ne sont pas dévoilées. Le lieu est chargé de l'à-venir : les deux êtres, qui vont bientôt disparaître, sont présentés comme des figures fantomales isolées et déjà absentes.

²⁰³ Les histoires « nous collent à la peau », écrit le philosophe Wilhelm Schapp (*Empêtré* 152).

²⁰⁴ L'avion hante Herbie Zylstra : « That fucking cross—that nail—it *did* something to her: it made her into—I don't know what—some fake little goddess. She doesn't want a real life. She wants worship » (312).

²⁰⁵ « Là où il y a de l'empêtré, il y a inévitablement des malentendus » (Greisch 160).

²⁰⁶ Pour Schapp, « l'accès à l'homme [...] passe seulement par des histoires, par ses histoires [...] sa face, son visage, et [...] son corps n'est corps pour nous que pour autant qu'il raconte des histoires ou, ce qui revient au même, qu'il camoufle ou cherche à camoufler des histoires » (*Empêtré* 123-124).

²⁰⁷ « She was always away. From day one » (311).

²⁰⁸ « Le pouvoir de l'air (son coloris, sa poussière, sa diaphanéité) ne va jamais sans l'événement (rai, tache, blessure) qui le déchire » (Didi-Huberman, *Génie du non-lieu* 17-18).

La maison du lac des Bois est hantée par le désir des personnages de fuir vers Vérone²⁰⁹. La mention de la ville de Roméo et Juliette, soulignée par l'évocation du circuit imaginé par le couple, paraît de mauvais augure en raison des prolepses annonçant la future disparition de Kathy Wade et du destin tragique des amants de Vérone : « In less that thirty-six hours she would be gone, but now she lay beside him on the porch and talked about all the days they could make it better. [...] Two days later, when she was gone, he would remember the sound of mice behind the porch » (3). L'anticipation réitérée à maintes reprises introduit un compte à rebours dans le récit. Les personnages se fondent dans l'obscurité et le brouillard :

[...] their voices would seem to flow away for a time and then return to them from somewhere in the woods beyond the porch. It was an echo, partly. But inside the echo there was also a voice not quite their own—like a whisper, or a nearby breathing, something feathery and alive. They would stop to listen, except the sound was never there when listened for. It mixed with the night. There were rustlings in the timber, things growing and things rotting. [...] And it was right then, listening, that they would feel the trapdoor open, and they'd be falling into that emptiness where all the dreams used to be. (2-3)

Les revenances échoïques, associées au crépuscule, mettent en évidence deux solitudes qui paraissent détachées de leur propre corps et ressemblent à des statues mortuaires : allongés sur le sol, recouverts de couvertures pareilles à des linceuls, l'homme et la femme se tiennent immobiles devant l'œil du lac.

Le paysage est le reflet de la psyché et de l'à-venir. De fait, le lieu et le texte portent « le poids de l'ombre », pour citer l'oxymore de Christine Buci-Glucksmann²¹⁰. Citant cette dernière, Amfreville écrit : « Et si l'ombre était toujours la trace par avance présente de ce qu'elle suit – *foreshadowing* – comme un frayage, l'inscription de ce que la vie dans son éclosion même suggère d'une mort toujours annoncée ? » (« Le Poids de l'ombre » par. 1). Le narrateur figure Kathy Wade comme une magicienne hantée par un malheur sans nom²¹¹. Le brouillard éclipse sa silhouette, et sa voix semble provenir d'un lieu reculé (« as if lifted from her body, unattached and not quite authentic » [6]). Le prologue anticipe l'épilogue, dans lequel la disparue réapparaît, cloisonnée dans une pièce adjacente au lac. La scène de la revenance est juxtaposée au souvenir du massacre de Thuan Yen : « The pastel sunlight. The machine-gun wind that seemed to pick him up and blow him from spot to spot. [...] Secrets in general, depravity in particular » (277). Comme dans le premier chapitre, l'air se fait le porte-

²⁰⁹ « where there was no defeat and where nothing in real life ever ending badly. [...] They envisioned happiness as a physical place on the earth, a secret country, perhaps, or an exotic foreign capital with bizarre customs and a difficult new language » (3).

²¹⁰ « S'il faut de l'irreprésentable pour composer la représentation, n'est-ce pas parce que le poids de l'ombre constitue un espace inassignable, un entre-espace flottant comme les superpositions cinématographiques ? Comment saisir une ombre ? Comment étreindre un fantôme sinon dans l'aporie renouvelée d'un être en retrait et effacement, d'une loi qui se redouble ? » (*Tragique de l'ombre* 30).

²¹¹ « and the curious motion Kathy made with her fingers, as light fluttering as if to dispel all the things that were wrong in their lives » (4).

empreinte, non plus de l'à-venir, mais du passé : l'Angle réfléchit en effet les silhouettes familières, mais distantes, d'un homme et d'une femme enveloppés de couvertures, qui parlent de Vérone et de leurs futurs enfants : « and soon the fog was all around them and inside them and they were swallowed up and gone. Not a footprint, not a single clue. All woods and water. A place where one plus one always came to zero » (249). La répétition des scènes décrites dans le prologue montre les protagonistes sous un autre angle : les deux êtres sont réduits au néant. Le narrateur fait allusion à l'image persistante de deux serpents observés par John Wade sur la piste de Pinkville. Le couple de reptiles qui s'entredévorent fait songer au symbole de l'Ouroboros et à la logique mathématique de John Wade, que le narrateur reprend comme un leitmotiv (« one plus one equals zero! [61]).

« Lorsqu'un être disparaît », écrit Didi-Huberman, « il devient, dit-on, une "ombre". Au moment même où on le porte en terre, il se rend capable d'être partout ailleurs, d'envahir jusqu'à l'air que nous respirons : hantise » (Didi-Huberman, *Génie du non-lieu* 114). Dans *In the Lake of the Woods*, le couple Wade hante les lieux et le narrateur. Aucun corps n'a été mis sous terre : et pourtant, au terme du roman, l'air de l'Angle est chargé de leur absence, du *poids de leur ombre*.

Dans « The Vietnam in Me », O'Brien écrit : « Evil has no place, it seems, in our national mythology. We erase it. We use ellipses. We salute ourselves and take pride in America the White Knight, America the Lone Ranger ». Le nom du « haut-lieu » démontre que les mythologies américaines ne sont pas immaculées. Le toponyme hanté est empreint d'une connotation négative, quand elle n'est pas traumatique : associé à l'Inappropriable ou au non assimilé, il est porteur d'un répertoire d'images hantologiques qui sont vouées à être réprimées. Ces images sont liées à l'expérience de l'inconnu. Le *dépays-hantement*, l'inconnaissable, la spectralité de l'ennemi ainsi que l'impénétrabilité de la population locale ont une ascendance sur le comportement, le langage et la perception. D'un point de vue textuel, l'altérité est symbolisée par l'anthropomorphisation et par les effets d'étrangissement, deux manières de marquer les appréhensions des combattants. L'esprit du lieu, on l'a vu, influe sur la conduite et les pensées. Il « troue de sa pointe, par en dessous, l'étanchéité du présent, qui se met à *fuir*, à se vider dans le passé » (Picard, *Lire le temps* 105-106). Mais le présent se « vide » également vers l'à-venir : celui-ci transpire dans l'air ambiant, transformant avant l'heure les êtres en ombres. Si le lieu laisse une empreinte sur la mémoire, il n'est pas sans conséquence sur le corps. Schapp écrit : « Tout se passe comme si toute chose avait son histoire, et comme si cette histoire laissait ses traces dans la chose »

(*Contributions* 117). Cette histoire et cette trace sont au cœur de la genèse de la hantise corporelle, née de l'entement lieu/corps.

Chapitre 3

Le lieu dans la peau : la hantise corporelle

I was the land itself—everything, everywhere—the fireflies and paddies, the moon, the midnight rustlings, the cool phosphorescent shimmer of evil—I was atrocity—I was jungle fire, jungle drums—I was the blind stare in the eyes of all those poor, dead, dumbfuck ex-pals of mine—all the pale young corpses, Lee Strunk and Kiowa and Curt Lemon—I was the beast on their lips—I was Nam—the horror, the war.

– O'Brien, *Things*, 209.

Dans sa philosophie de la géographie, Casey place le rapport entre l'*homo geographicus*²¹² et le lieu vécu (« *place* ») sur le plan de l'assujettissement :

[W]e are not the masters of place but prey to it; we are the subjects of place or, more exactly, *subject to place*. Such subjection ranges from docility (wherein we are the mere creatures of a place, at its whim and in its image) to appreciation (by which we enjoy being in a place, savoring it) to change (whereby we alter ourselves—our very self—as a function of having been in a certain place). In every case, we are still, even many years later, *in the places to which we are subject* because (and to the exact extent that) *they are in us*. They are in us—indeed, *are us*—thanks to their incorporation into us by a process of somatization whose logic is yet to be discovered. They constitute us as subjects. (« *Between Geography and Philosophy* » 688)

« Proie », « soumis à » : le lieu fait partie intégrante de l'histoire du sujet. Il investit ce que le philosophe nomme la « base corporelle » (« *bodily basis* », 683). Modelée ou altérée, cette « base » porte en elle les traces de passages antérieurs. Autrement dit, le corps et le lieu forment une paire étroitement liée : « Our remembering/remembered bodies are ineluctably place-bound; they are bound to be in a place » (*Remembering* 202).

Dans l'œuvre o'brienique, le leitmotiv de la pénétration du corps par le lieu est associé à des expériences personnelles laissant des impressions intracorporelles plus ou moins durables. Casey écrit : « There is an *impressionism of place* by which the presence of a place

²¹² « The self has to do with the agency and the identity of the geographical subject. [...] The relationship between self and place is not just one of reciprocal influence [...] but also, more radically, of constitutive coingredience: each is essential to the being of the other. In effect, there is no place without self and no self without place. [...] Just how, then, is place constitutive of the self? How does it insinuate itself into the very heart of personal identity? » (Casey, « *Between Geography and Philosophy* » 683-684).

remains lodged in our body long after we have left it; this presence is held within the body in a virtual state, ready to be revived when the appropriate impression or sensation arises » (« Between Geography and Philosophy » 688). Cette frappe, qui peut être provoquée par la « présence brutale du lieu » (« the whole brute presence of the place » [« Between Geography and Philosophy » [688]], se manifeste différemment dans le corps soumis à ce qu'il convient d'appeler le Lieu-Peau²¹³. Cette hantise corporelle peut être endurée, consentie, ou appréciée ; sa puissance ne dépend pas de la durée de fréquentation d'un endroit mais de l'intensité de l'expérience du sujet²¹⁴.

L'objet de ce chapitre est de présenter l'influence et les répercussions de l'entement lieu/corps. Dans *La Production de l'espace* (1974), le philosophe Henri Lefebvre considère le corps comme point d'arrivée et comme point de départ, conceptualisation que Casey a reprise et formule en ces termes :

Outgoing. The lived body encounters the place-world by *going out to meet it*. [...] *Incoming.* But the body [...] also bears the traces of the places it has known. These traces are continually laid down in the body, sedimenting themselves there and thus formative of its specific somatography. A body is shaped by the places it has come to know and that have come to it—come to take up residence in it, by a special kind of placial incorporation. (« Between Geography and Philosophy » 688)²¹⁵

Effectivement, le Lieu-Peau destine la « somatographie » qu'il engendre à un corps qu'il travaille pour en faire un *témoin*²¹⁶ révélateur de ce qui éprouve, altère, ou, plus rarement, épanouit le sujet. L'analyse présente les influences thymiques de la hantise corporelle, son pouvoir de brutalisation et de séduction ainsi que le langage psychosomatique qu'elle engendre. Le Lieu-Peau résulte d'une « greffe » singulière qui peut causer une forme de mimétisme organique comparable à ce que Casey nomme *idiolocauté*²¹⁷. Par ce terme, le philosophe désigne les manifestations physiques et psychiques du lieu dans l'organisme. Dans

²¹³ L'approche psychanalytique de Didier Anzieu dans *Le Moi-peau* (1985) a influencé la création du mot « Lieu-Peau », utilisé dans le cadre de la présente analyse. Le psychanalyste écrit au sujet du Moi-peau – « vaste métaphore » (5) – qu'il est « une réalité fantasmatique : à la fois figuré dans les fantasmes, les rêves, le langage courant, les attitudes corporelles, les troubles de la pensée ; et fournisseur de l'espace imaginaire constituant du fantasme, du rêve, de la réflexion, de chaque organisation psychopathologique » (4).

²¹⁴ Comme le note Casey : « Places come into us lastingly ; once having been in a particular place for any considerable time—or even briefly, if our experience there has been intense—we are forever marked by that place, which lingers in us indefinitely and in a thousand ways » (« Between Geography and Philosophy » 688).

²¹⁵ Casey ajoute : « The reverse is also true: places are themselves altered by our having been in them » (688).

²¹⁶ Dans *Witness and Memory: The Discourse of Trauma* (2003), Ana Douglass et Thomas A. Vogler écrivent : « [S]pecial truths can manifest themselves in traumatized bodies. The force of the violated body as witness to the exercise of power is carried over to the violated psyche, with its analogous but invisible scars. [...] as the visible—or representable—site of trauma it proved an increasingly important signifier in all areas of the discourse of witness » (12-13).

²¹⁷ « Idiolocality invokes the subject who incorporates and expresses a particular place, more especially its *idios*, what is “peculiar” in both senses of this last word. And the bearer of idiolocality is none other than the lived body, the proper subject of place. Only such a subject can be subject to place in its idiosyncrasy; this subject alone can carry the peculiarities of place in its very flesh, keeping them there in a state of *Parathaltung*, a condition of readiness to reappear at the flash of a mere impression » (Casey, « Between Geography and Philosophy » 688-689).

l'œuvre d'O'Brien, le Lieu-Peau fait du corps un « *intra-lieu* » [« *intra-place* »] (Casey, *Remembering* 196), autrement dit un médiateur marqué par la force d'une expérience (« *there we were, there and nowhere else* » [196]). Qu'il soit sous le joug ou sous le charme du Lieu-Peau, le corps exprime les traits du lieu.

1. Entement télépathique : *The Nuclear Age*

Le Lieu-Peau constitue un « corps étranger » : son ascendance génère un mimétisme organique de l'*idios* du lieu mais il a aussi la propriété de corrompre la chair et de s'enter à distance sur le corps. C'est le cas dans *The Nuclear Age*. À Sagua la Grande, le vétéran Ebenezer déclare : « And you folks—you nice folks have not seen shit. Understand me? You have not *seen* shit » (177). Ironiquement, le corps de William Cowling confirme en imposant une constipation chronique à ce dernier. Hanté par le nombre des morts, il est victime d'un blocage organique : « I froze. Couldn't sleep, couldn't move my bowels²¹⁸ » (184).

Le hantement du Vietnam, qui a commencé en 1964, touche pareillement la militante anti-guerre Sarah Strouch (« a campus superstar—a cheerleader, of course—vapid, vain, cruel, and beautiful » [69]). Chaque combattant mort au front laisse en elle des traces irréversibles : « the pain was genuine. I remember how she closed her eyes during those made-for TV combat clips; I remember the casualty count she kept on a bulletin board in her dorm room » (106). Ce corps enté comme par télépathie sur le théâtre des hostilités est pénétré des atrocités commises et subies par les soldats. Ultérieurement, l'impact du Lieu-Peau, sa « présence brutale » (Casey, « Between Geography and Philosophy » 688), poussera la militante à mimétiser la violence guerrière lors de ses actions terroristes. L'encéphalite qui cause sa mort au milieu des années quatre-vingt-dix semble résulter de la hantise corporelle qui l'intoxique depuis la période de la guerre du Vietnam. Le cerveau, atteint par l'infection virale et la dégénérescence des cellules, métaphorise également le déclin des utopies qui animaient par le passé la militante²¹⁹. Devenu un syndrome, le Vietnam continue de frapper ce corps qui n'a plus la force de mener le combat idéologique. La confusion temporelle causée par l'agonie (« She had trouble coordinating past with present » [292]) engendre la fusion de la paratopie cubaine et des sites américains visés par les terroristes dans les années soixante-

²¹⁸ Les passages sur l'enfance évoquent un corps bloqué, saturé de ses propres déchets et au bord de l'occlusion : « I wasn't haunted by the nuclear stuff, I didn't lose control, and if it hadn't been for the headaches and constipation, I would've come through in good shape. Problem was, I couldn't shit. Which brought on the headaches, which led to other problems. In any case, I spent the Cuban missile crisis squatting on a toilet » (40).

²¹⁹ À William Cowling, qui hésite à désertir, elle déclare : « you can't straddle fences forever. In or out. Let me know. [...] No neutrality » (119).

dix. Obsédé par le bouton suintant au bord de la lèvre, le narrateur fait l'anatomie d'une moribonde immobile, pareille à une nature morte ; il figure la toxicité du Lieu-Peau qui dévorait Sarah Strouch durant le conflit au Vietnam : « It was badly inflamed. Bruised-looking and scary—movement beneath the surface » (292). Cette chose qui remue derrière la croute sombre signifie les effets néfastes de l'entement : les rhizomes du Lieu-Peau s'enchevêtrent dans la chair usée, pareille à cet âge dépossédé de ses convictions passées. Autour de la bouche réduite au silence, les veines serpentes se tordent²²⁰ et empêchent l'ancienne militante de parler.

En creusant le trou, le géologue revoit en boucle ce corps expirant : « Like my father, like all of them, she died and dies and keeps on dying, again and again, as if repetition might disclose a new combination of possibilities » (305). Dans l'ère post-Vietnam, le Lieu-Peau a vaincu l'activisme révolutionnaire : « We were not the lunatic fringe. We were the true-blue center. It was not a revolution, it was a restoration. And now, it's over. What happened? Who remembers the convoluted arguments that kept us awake until five in the morning? » (130). Le narrateur figure une fin de siècle et une génération hantées par le vide idéologique. En situant l'action en 1995, soit à une époque postérieure de dix ans à la composition du roman, O'Brien représente la persistance d'une hantise corporelle dont le caractère « affectal » atteint également le corps du texte. Ce dernier est empli de reviviscences qui soulignent la force de frappe du Vietnam, subie malgré la distance géographique. L'âge nucléaire mentionné dans le titre est aussi celui de la désintégration des utopies et de la dislocation du corps engagé dans la lutte contre la guerre : « And now it's dropout time » (131)²²¹.

Le Lieu-Peau est capable de traverser les frontières et d'user de son pouvoir nocif pour atteindre l'être dans sa chair. Le sujet est soumis à un lieu qu'il n'a pas fréquenté mais qui l'habite de sa présence. Au Vietnam, le corps est comme greffé sur la jungle et exprime la brutalisation subie par le soldat. Dans *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars* (1990), l'historien George L. Mosse use du mot « brutalisation » pour signifier la façon dont la guerre fait violence au combattant en l'éreintant physiquement et moralement, voire

²²⁰ « Tiny black veins snaked across the surface of the blister » (292).

²²¹ La phrase est précédée de ce discours : « All those complexities and ambiguities, issues of history, issues of law and principle—they've vanished. A stack of old platitudes: The war could've been won, the war was ill conceived, the war was an aberration, the war was hell. Vietnam, it wasn't evil, it was madness, and we are all innocent by reason of temporary insanity » (131).

en l'animalisant²²². Mais elle a également le pouvoir de le rendre brutal. Autrement dit, la brutalisation peut faire du soldat le sujet ou l'agent de la sauvagerie guerrière.

2. Le corps brutalisé

L'expérience des écrivains vétérans de la guerre de Sécession ainsi que l'essor de la photographie²²³ ont donné naissance à des thanatographies proto-réalistes puis réalistes, qui focalisent sur les cadavres²²⁴ et sur l'agonie des blessés. Ainsi, avant d'écrire *The Red Badge of Courage*, Crane a vu au printemps 1893 les photographies publiées par Robert Johnson et Clarence Buell dans *Battles and Leaders of the Civil War*. Les corps décomposés et démembrés figurant dans les romans rappellent les photographies exposées dans la galerie new-yorkaise de Mathew Brady à l'automne 1862²²⁵. En s'appuyant sur l'étymologie du mot, Julia Kristeva écrit que le « cadavre (*cadere*, tomber), ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort, bouleverse plus violemment encore l'identité de celui qui s'y confronte comme un hasard fragile et fallacieux » :

²²² On trouve deux exemples emblématiques de ce *topos* du roman de guerre dans *The Thin Red Line* (1962) : « Bead heard a high, keening scream and thought it was the Japanese begging for mercy until finally he slowly became aware that the Japanese man was now unconscious. Then he realized that it was himself making that animal scream. He could not, however, stop it » (Jones 171) ; « A crazy sort of blood lust, like some sort of declared school holiday from all moral ethics had descended on them. They could kill with impunity and they were doing it [...] But John Bell for one [...] could not help wondering if any of them could ever really become the same again. He didn't think so. Not without lying anyway. Perhaps long years after this war was done, when each had built his defense of lies which fitted his needs, and had listened long enough to those other lies the national propaganda would have distilled for them by then [...] They could pretend to each other that they were men. And avoid admitting they had once seen something animal in themselves that terrified them » (350).

²²³ La démocratisation de la photographie à la fin du dix-neuvième siècle coïncide avec l'émergence de la psychanalyse. Les photographes de la guerre de Sécession parviennent à « toucher la blessure du temps vivant » (Tisseron, *Le Mystère de la chambre claire* 54). À l'époque, les difficultés techniques, empêchent d'immortaliser les affrontements. Travaillant au plus près des champs de batailles, les *special artists*, véritables précurseurs du photojournalisme, reproduisent la guerre dans leurs croquis et leurs aquarelles. Le peintre Winslow Homer porte un regard novateur en peignant un tireur isolé dans *The Sharpshooter on Picket Duty* (1863). Son *Veteran in a New Field* (1865) montre un ancien combattant au travail dans un champ. Enfin, dans *A Bit of War History: The Veteran* (1866), Thomas Waterman Wood fait le portrait d'un soldat afro-américain de l'Union amputé d'une jambe.

²²⁴ Boyd use de la métaphore de la photographie dans *Through the Wheat* : « One had fallen face forward, an arm thrown over the stock of the weapon. His back, that swelled under the gray coat, was turned reproachfully to the sky. Another was sprawled on his back, his hands and legs frozen in a gesture of complete negation. [...] The other man's face was a clot of blood. Death, camera like, had caught and held him fast » (107).

²²⁵ Le photographe expose soixante-dix photographies de la bataille d'Antietam dans sa galerie, provoquant un choc esthétique sans précédent, dont rend compte un journaliste du *New York Times* : « Mr. BRADY has done something to bring home to us the terrible reality and earnestness of war. If he has not brought bodies and laid them in our dooryards and along the streets, he has done something very like it. At the door of his gallery hangs a little placard, "The Dead of Antietam." Crowds of people are constantly going up the stairs; follow them, and you find them bending over photographic views of that fearful battle-field, taken immediately after the action. Of all objects of horror one would think the battle-field should stand preeminent, that it should bear away the palm of repulsiveness. But, on the contrary, there is a terrible fascination about it that draws one near these pictures, and makes him loth to leave them. You will see hushed, reverend groups standing around these weird copies of carnage, bending down to look in the pale faces of the dead, chained by the strange spell that dwells in dead men's eyes. It seems somewhat singular that the same sun that looked down on the faces of the slain, blistering them, blotting out from the bodies all semblance to humanity, and hastening corruption, should have thus caught their features upon canvas, and given them perpetuity for ever » (« Brady's Photographs » non pag.).

[L]e déchet comme le cadavre m'*indiquent* ce que j'écarte en permanence pour vivre. Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J'y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. [...] Si l'ordure signifie l'autre côté de la limite, où je ne suis pas et qui me permet d'être, le cadavre, le plus écœurant des déchets, est une limite qui a tout envahi. (*Pouvoirs de l'horreur* 11)

Walt Whitman et le vétéran John William De Forest (*Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty* [1867]), entre autres, figurent aussi le corps des blessés comme un « déchet ». Leur anatomie des mutilés met en lumière les dommages physiques mais également psychiques des soldats. On trouve une illustration de cette esthétique de l'hémoglobine dans cet extrait du roman de De Forest :

In the center of this mass of suffering stood several operating tables, each burdened by a grievously wounded man and surrounded by surgeons and their assistants. Underneath were great pools of clotted blood, amidst which lay amputated fingers, hands, arms, feet, and legs, only a little more ghastly in color than the faces of those who waited their turn on the table. The surgeons, who never ceased their awful labor, were daubed with blood to the elbow; and a smell of blood drenched the stifling air, overpowering even the pungent odor of chloroform. [...] One man whose leg was amputated close to his body uttered an inarticulate jabber of broken screams, and rolled, or rather bounced from side to side of a pile of loose cotton, with such violence that two hospital attendants were fully occupied in holding him. (292)²²⁶

L'écrivain s'appuie sur l'accumulation de détails et la répétition pour rendre compte des effets destructeurs du combat : du corps morcelé, il ne reste que des membres disjoints. La répétition du mot « blood » est combinée à l'insistance sur la puanteur de la salle d'opérations – sa « souillure », dirait Kristeva –, et sur les cris des amputés, ce qui reflète les atrocités subies sur les champs de batailles.

La brutalisation des corps est présente dans l'écriture o'brienique. Dans *July, July*, elle est incarnée par les fourmis qui meurtrissent la chair blessée de David Todd²²⁷. Jour après

²²⁶ Dans *One Man's Initiation – 1917* de Dos Passos, l'ambulancier Martin Howe est témoin de pareilles horreurs : « His eyes followed along the shapeless bundles of blood-flecked uniform till they suddenly turned away. Where the middle of the man had been, where had been the curved belly and the genitals, where the thighs had joined with a strong swerving of muscles to the trunk, was a depression, a hollow pool of blood, that glinted a little in the cold diffusion of grey light from the west » (71). Ce passage peut être mis en miroir avec *The Short-Timers*, de Hasford : « Rafter Man has been cut in half just below his new NVA rifle belt. His intestines are pink rope all over the deck. He is trying to pull himself back in, but it doesn't work. His guts are wet and slippery and he can't hold them in. He tries hard to reinsert his spilling guts back into his severed torso. He tries very hard to keep the dirt off of his intestines as he works » (129). Fussell souligne que la seconde guerre mondiale est représentée différemment, notamment dans les films : « Systematically sanitized and Norman Rockwellized, not to mention Disneyfied [...], no matter how severely wounded, Allied troops are never shown suffering what was termed, in the Vietnam War, traumatic amputation: everyone has all his limbs, his hands and feet and digits, not to mention expressions of courage and cheer » (*Wartime* 268). Dans *Iwo Jima: Monuments, Memories, and the American Hero* (1991), Karal Ann Marling et John Wetenhall écrivent : « World War II seemed clean, straightforward, refreshingly unambiguous in a Cold War world of espionage and ideology. In less than a decade, World War II and its symbols came to stand for the postwar ideal, for things as they should have turned out: American valor and know-how supreme; America always victorious » (127). Les photoreportages de *Life's Picture History of World War II* (1950) et de *World War II* par *Time-Life* (1976-1980) sont focalisés sur le visage et les cadavres de l'ennemi.

²²⁷ Le narrateur de *Through the Wheat* se fait naturaliste minutieux lorsqu'il décrit un microcosme guerrier en pleine décomposition. Les soldats hagards et dénués de tout altruisme contrastent avec les insectes assiégeant les tranchées : « There was a sameness about the expressions on the men's faces. As yet it was barely perceptible. The mouths had set in certain rigid lines. The lids of the eyes were narrowed, and beneath them the pupils only reflected a dull apathy » (Boyd 126). Boyd décrit les tranchées glacées, la contamination de la nourriture et les effets de la dysenterie chronique : « Hard, cold, and unfriendly dawn broke over the earth like a thin coating of ice shattering in a wash-basin. In the eerie light the tangled masses of wire, the weather-beaten posts from which

jour, assailli par des visions d'un devenir post-mortem, le soldat est le spectateur de la décomposition de ses pieds. Après la guerre, les insectes continuent leurs agissements dans le membre fantôme de la jambe, point de convergence d'une souffrance physique qui, dans ses lancements lancinants, tire le survivant vers les lieux du massacre. Partout, la frappe de la « présence brutale » (Casey, « Between Geography and Philosophy » 688) du lieu marque les soldats. Corrodés par l'humidité ambiante, leur organisme se liquéfie, bloque et pourrit, surinfecté par la gangrène. Dans *Going After Cacciato*, le narrateur évoque les effets de cette contamination :

In early September Vaught caught an infection. He'd been showing Oscar Johnson the sharp edge of his bayonet, drawing it swiftly along his forearm to peel off a layer of mushy skin. "Like a Gillette Blue Blade," Vaught had said proudly. There was no blood, but in two days the bacteria soaked in and the arm turned yellow. (2)

Tel les sangsues de la jungle, le Lieu-Peau colle aux membres et les décompose. Après-guerre, il continue d'agir sur les vétérans. Dans *Northern Lights*, par exemple, le corps végétalisé de Harvey Perry devient trop étroit : « Harvey's face was sliced into two planes, sallow and bright red. The bones seemed to want to push out through the skin. [...] His beard [...] looked like a fungus, some sort of fuzzy parasite that had taken Harvey in his sickness and was not yet defeated » (158). La barbe, comparée à un champignon puis à un parasite, évoque une prolifération néfaste analogue à celle de la putréfaction causée par les microbes.

Le corps mutilé et les cadavres hantent les protagonistes. Le pied arraché de Billy Boy Watkins (*Going After Cacciato*), les membres éparpillés de Curt Lemon, le corps sans tête de Kiowa (*The Things They Carried*), les amas de chairs sanguinolentes disséminées sur le sol font retour dans une écriture circulaire qui, telle celle de De Forest, focalise sur le sang et la douleur. Les corps déchiquetés appartiennent aux « éternels re-morts » (Bazin 70²²⁸) que les narrateurs font apparaître et disparaître. La brutalisation engendre des organes fantômes, tel l'œil atrophié de Harvey Perry (*Northern Lights*) et la jambe de David Todd (*July, July*), qui suscitent la perplexité ou l'excitation malsaine des proches²²⁹. Dans *Northern Lights*, la blessure du vétéran obsède la jeune indienne Addie :

the wire was strung, the articles of equipment and clothing once worn by men looked unreal. The woods ahead, a grayish black, lay against the sky like a spiked wall. Hicks, his face pressed against the muddy side of the trench, felt sick. [...] Now the muscles of his stomach were contracting, forcing him to gag » (230-231).

²²⁸ « On ne connaissait, avant le cinéma, que la profanation des cadavres et le viol des sépultures. Grâce au film, on peut violer aujourd'hui et exposer à volonté le seul de nos biens temporellement inaliénable. Morts sans requiem, éternels re-morts du cinéma » (70).

²²⁹ Dans un passage aux connotations autobiographiques de *A Farewell to Arms*, Rinaldi presse Frederic Henry de faire un récit héroïque qui lui vaudrait une médaille. Mais le blessé laconique explique qu'il reçut sa blessure alors qu'il mangeait du fromage (68).

Doesn't he look just like a war hero? This is a grand night. And I'm so glad I know a hero! Don't you think Harvey looks just like a genuine war hero? [...] A hero. I'm trying to persuade him to walk with a limp. Don't you think a limp would add to the overall effect? [...] I hope he remembers to walk with a limp. I told him he had to pretend a limp, it would make him look so gallant. (98-101)²³⁰

Dans l'esprit d'Addie, la blessure est associée à l'héroïsme. L'œil blessé ne semble cependant pas lui suffire et le narrateur souligne l'incongruité de son propos à travers un discours qui incite l'ancien combattant à inventer un boitement pour dramatiser son expérience. Le silence du vétéran sur l'origine de la blessure s'oppose au langage organique. Le Lieu-Peau poursuit ses effets : la plaie fait songer à la lèvre de Sarah Strouch (*The Nuclear Age*) en raison de l'activité interne de l'orbite. Paul Perry est obsédé par l'œil borgne :

He'd been thinking about Harvey's bad eye. Thinking or dreaming, he wasn't sure. The eye was brilliant blue, rolling untethered like a marble, opaque and shining as though lighted from within. The dead eye seemed to have its own life, rolling about in the socket, reckless and eager and full of trouble and blue light. (26)

L'activité de l'œil, comme celle des veines de la bouche de Sarah Strouch, donne l'impression qu'un « corps étranger » prend possession de l'entité charnelle dans laquelle il s'est introduit. La vie intérieure que le narrateur expose à travers le regard de l'aîné symbolise les vestiges du Vietnam. L'œil-fantôme porte les traces d'une brutalisation qui, paradoxalement, lui a donné une force singulière que ne possède pas l'autre œil. Le creux qui remplace le globe oculaire offre une résistance au silence du vétéran et ses vibrations signalent l'énergie délétère du Lieu-Peau qui le pousse à « parler ». De fait, il possède son propre langage, symbolisé par des « roulements » lorsque le vétéran est sujet à des reviviscences. Devant le feu de camp dans la forêt de l'Arrowhead, Harvey paraît enté sur le Vietnam : « His bad eye seemed to be the active eye. [...] the dead eye rolled askew, untethered by nerve or muscle to its socket, aggressive and dominant. The eye was attracted to the fire as though by magnetism » (246). Le pouvoir d'attraction émanant des flammes convoque le spectre de la guerre. Ce dernier réveille l'œil fantôme et fait de lui un organe menaçant et spéculaire donnant à voir l'âme blessée de Harvey (« The bad eye sometimes seemed unfocused and other times appeared to have clear hold of a great faraway vision » [261]).

La hantise corporelle est un fardeau. Le narrateur de *The Things They Carried*, par exemple, a recours au symbolisme de l'animalisation et de la végétalisation : les corps se font masses, au sens propre du terme, c'est-à-dire qu'ils se métamorphosent en *tas* informes et écrasants :

²³⁰ À son retour du Vietnam, Harvey s'adresse à son frère : « So, how you like my pretty souvenir? Better than a lousy limp, don't you think? » (24).

They carried the land itself—Vietnam, the place, the soil—a powdery orange-red dust that covered their boots and fatigues and faces. They carried the sky. The whole atmosphere, they carried it, the humidity, the monsoons, the stink of fungus and decay, all of it, they carried gravity. They moved like mules. (15)

Les soldats portent en eux la pesanteur (« gravity ») de l'air ambiant mais aussi celle des disparus. « Avoir le cadavre en soi-même », écrit Christine Buci-Glucksmann (*La Raison baroque* 80) : le corps enté sur la jungle et les montagnes semble soumis à une larve, au sens étymologique du terme (« figure de spectre », « fantôme »), qui le pousse au dépouillement de soi : « you're not human anymore. You're a shadow. You slip out of your own skin, like molting, shedding your own history and your own future, leaving behind everything you ever were or wanted or believed in » (*Things* 211). Cette métamorphose en ombre hante les combattants : elle révèle la crainte de ce que l'anthropologue Bjørn Thomassen nomme « permanentisation de la liminalité » (« permanentization of liminality » [22]). Comparable à un arrêt sur image (« frozen, as if a film stopped at a particular frame » [22-23]), elle signifie que le soldat peut rester à jamais soumis à l'entre-deux guerrier. Certains, de par leurs agissements, semblent condamnés à demeurer des êtres liminaux. Ainsi, dans *In the Lake of the Woods*, John Wade auto-brutalise son corps après le massacre de Thuan Yen : « He needed the pain. He needed to reclaim his own virtue. At times he went out of his way to confront hazard, walking point or leading night patrols, which were acts of erasure, a means of burying one great horror under the weight of many smaller horrors » (147-148).

La fixation aux villageois morts aboutit à une compulsion de répétition qui n'empêche pas d'exorciser les « re-morts » du hameau : elle soumet l'organisme à davantage de violence, une violence qui peut également se faire force brutalisante tournée contre autrui. Dès lors, le soldat devient l'agent d'actes qui révèlent et réveillent sa bestialité.

3. Le corps brutalisant

Dans *War and the Soul: Healing Our Nation's Veterans from Post-Traumatic Stress Disorder* (2005), le psychanalyste et vétéran de la guerre du Vietnam Edward Tick parle du « guerrier archétypal » : « the pattern and manifestation of war, warriors, and warfare are so universal that they must be a part of human inheritance. There is an archetypal warrior

nascent in psyche and culture that always awaits awakening²³¹ » (176). Ce « guerrier » qui surgit des temps immémoriaux reproduit la violence qu'il ressent au contact de l'inconnaissable. Sous le joug du Lieu-Peau, ses pulsions meurtrières se libèrent : elles le conduisent à dénaturer le « corps étranger » de l'ennemi et à brutaliser les villageois.

Dans un article publié en 1919, Ernest Jones démontrait que le conflit du moi (« *Ichkonflikt* ») fait partie intégrante de l'« expérience du front » (*Fronterlebnis*) : le combattant doit « mettre en place de nouvelles lignes de conduite, élaborer de nouvelles attitudes psychiques et s'habituer à l'idée que des pulsions qu'il avait autrefois condamnées avec toute la sévérité de son moi idéal sont, dans certaines conditions, autorisées et même dignes d'éloges » (*in* Abraham, Ferenczi, Freud et al. 70²³²). L'éthique guerrière pâtit de ce renversement qui brouille la distinction entre le bien et le mal, l'acceptable et l'inacceptable, et engendre la suprématie de la « fascination qu'exerce la violence », définie en ces termes par René Girard :

Partout où elle se montre, elle séduit et épouvante les hommes ; elle n'est jamais simple instrument mais épiphanie. [...] Le moindre succès violent tend à faire boule de neige, à devenir irrésistible. Ceux qui détiennent le *kudos* voient leur puissance décuplée ; ceux qui en sont privés ont les bras liés et paralysés. Possède toujours le *kudos* celui qui vient de frapper un grand coup, le vainqueur du moment, celui qui fait croire aux autres et peut lui-même s'imaginer que sa violence a définitivement triomphé. (*La Violence et le Sacré* 225)

Mais, rappelle l'anthropologue, cette « violence triomphante » (226), n'est que « le signe vide d'une victoire temporaire²³³ » (228).

Dans « The Vietnam in Me », O'Brien évoque cette modalité de la brutalisation et témoigne de la « violence triomphante » qui réveille l'animalité :

Wreckage was the rule. Brutality was S.O.P [*Standard Operating Procedure*]. Scalded children, pistol-whipped women, burning hootches, free-fire zones, body counts, indiscriminate bombing and harassment fire, villages in ash, M-60 machine guns hosing down dark green tree lines and any human life behind them. In a war without aim, you tend not to aim. You close your eyes, close your heart. The consequences become hit or miss in the most literal sense. (non pag.)

La conduite des troupes américaines pendant la guerre du Vietnam a été stigmatisée, voire diabolisée même si, comme le souligne l'ancien Marine Edward F. Palm, les exactions

²³¹ Freud fait ce commentaire au sujet des civils dans « Considération actuelle sur la guerre et la mort (I) » (1915) : « En réalité, ces derniers ne sont pas tombés aussi bas que nous le craignons, car ils ne s'étaient pas du tout élevés aussi haut que nous l'avions cru. [...] Sans doute les influences exercées par la guerre font-elles parties des forces susceptibles de produire de pareilles régressions » (*Anthropologie* 277 et 281). Tick souligne que la guerre est un révélateur socio-psychologique : « War in this way affects everyone and everything. It not only disorders our individual psyches, it also rearranges our collective guideposts and cracks our social containers. [...] war evokes the cultural shadows, revealing both the best and the worst in a society and in its citizens as well » (151).

²³² L'ouvrage des auteurs est en langue allemande. La citation française est empruntée à Marie-Christine Bellosta (« Névrose de guerre (Freud) » [non pag.]).

²³³ « À la limite, le *kudos* n'est rien » (*La Violence et le Sacré* 228). Girard précise qu'Émile Benveniste, dans son *Vocabulaire des institutions indo-européennes*, traduit le mot *kudos* par « talisman de suprématie » (225).

commises ne relèvent pas de l'exception historique : « allowing for the exacerbations of a peculiar set of political circumstances, men in Vietnam acted and reacted as men in extremis always have. [...] Any differences were matters of degree and not of kind, a distinction O'Brien and others insist upon preserving²³⁴ » (126). L'article autobiographique s'inscrit dans une longue lignée de textes non fictionnels et de romans qui représentent le pouvoir de ceux qui « détiennent le *kudos* ». Dans *Close Quarters* (Heinemann), la puissance procure le plaisir de tuer. Dossier, le protagoniste principal est l'une des figures emblématiques du processus de brutalisation : « I dug free-fire zones because we could kill anything that moved, and all I wanted to do was kill and kill and burn and rape and pillage until there was nothing left. [...] How did I come to love it so? What evil taller than myself did I grapple and wrestle and throw to the ground?²³⁵ » (27).

La métaphore de la lutte souligne l'ascendance du Lieu-Peau. La détérioration physique et mentale, combinée à l'état d'alerte permanent, attise le caractère bestial des Américains. Ces derniers déshumanisent les corps battus, maltraités et mutilés. Shay note que l'influence des racines religieuses a été négligée : dans la Bible, l'ennemi (l'adversaire de Dieu) est comparable à la vermine, ce qui favoriserait, selon le psychiatre, les actes barbares commis depuis les temps immémoriaux (*Achilles in Vietnam* 111). Le soldat ne voit pas que la hantise corporelle qui le rend brutal fait des corps et des cadavres qu'il meurtrit des « signifiants²³⁶ » de son inhumanité. Comme le constate Tick :

In order to create soldiers willing to kill and a citizenry willing to tolerate it, we must first depersonalize and demonize the other. To depersonalize portrays others as anonymous and less than human. To demonize is to take the process a step further by making the other a carrier of evil, an incarnation of the devil. [...] Except under extraordinary conditions, creating such otherness is necessary in order to kill. [...] The dehumanization of the other necessitates the dehumanization of our own people as well. (81-85)²³⁷

²³⁴ La fiction de guerre a d'abord symbolisé l'ensauvagement et la sauvagerie à l'aide d'un verbe brutal et xénophobe, comme l'illustre cet extrait de *Three Soldiers*, de Dos Passos : « "I never raped a woman in my life, but by God, I'm going to. I'd give a lot to rape some of those goddam German women." "I hate 'em too," came another voice, "men, women, children and unborn children" » (24). Dans *Going After Cacciato*, Oscar Johnson déclare : "Lootin' weather [...] the dark an' gloom, just right for rape an' lootin' » (2).

²³⁵ Lire ce témoignage anonyme d'un vétéran de la guerre du Vietnam : « I was a grunt radioman, so I used to hang with the CO and keep squad together. I got to watch the whole war with my eyes. I loved to just sit in the ditch and watch people die. As bad as that sounds, I just liked to watch no matter what happened, sitting back with my hand-made cup of hot chocolate. It was like a big movie » (Baker, *Nam* 93). Lire l'article de William Broyles paru dans *Esquire* en 1984, « Why Men Love War », dans lequel un opérateur radio au Vietnam compare le plaisir de tuer à l'extase sexuelle : « What people can't understand [...] is how much fun Vietnam was. I loved it. I loved it, and I can't tell anybody » (Capps, *The Unfinished War* 68).

²³⁶ « sans doute le cadavre est-il bien un signifiant » (Lacan, « Subversion du sujet et dialectique du désir », *Écrits* 818).

²³⁷ Tick cite en exemple des paroles prononcées par Calley lors des auditions : « I was ordered to go in there and destroy the enemy. That was my job on that day. That was the mission I was given. I did not sit down and think in terms of men, women, and children. They were all classified the same, and that was the classification we dealt with, just as enemy soldiers » (84). Jeffords, Tal et Christopher, entre autres, ont reproché aux écrivains de la guerre du Vietnam un discours fictionnel misogyne et raciste. Lire le chapitre 4 de l'ouvrage de Christopher (« Euro-American Representations of the Vietnamese », 165-296). L'auteur juge sévèrement la façon dont les

Ce point rejoint les remarques faites dans le premier chapitre au sujet du conditionnement psychique des soldats. En outre, il suscite des interrogations sur l'idée même de « guerre juste²³⁸ » et d'obéissance à l'autorité²³⁹. La « déshumanisation » que Tick condamne est souvent associée à une réification du corps, qu'il soit mort ou vivant. Dans le court chapitre intitulé « The Man at the Well » (*Combat* 99-100), un vieillard aveugle et bossu qui reçoit une bouteille de lait à la figure devient une allégorie de la brutalisation. L'auteur éclaire la façon dont la frustration est aggravée par le ressentiment et la *mêtis*²⁴⁰ de l'ennemi invisible. Soutenue par l'environnement naturel, celle-ci est plus efficace que les charges d'hélicoptères, le napalm et l'agent orange²⁴¹. Elle provoque en représailles des actes de vengeance collectifs, vécus comme des exutoires. Dans *In the Lake of the Woods*, les exactions commises par John « Sorcerer » Wade sont corroborées dans les chapitres « Evidence ». Le narrateur cite des extraits de dépositions des membres de la compagnie Charlie présents à My Lai qui sont représentatifs de la « violence triomphante » : [...] the attitude of all the men, the majority, I

écrivains américains « victimisent » les soldats et reproche à O'Brien son manque de discernement historique et sa représentation stéréotypée de l'Asiatique, en particulier dans *Going After Cacciato*.

²³⁸ « The belief in Just War has shaped the violent unfolding of history. Every war is the Trojan war; every war is Armageddon. Every war is a contest between civilization and barbarism, a contemporary reflection of the final mythic battle. All survivors of conflagration know intimately war's mythic nature from their experience—tiny souls struggling in the midst of brutal and devouring forces. Homer declared, "To meet destruction or to come through: these are the terms of war" » (Tick 42). Saint-Augustin, notant la dimension punitive de la guerre juste, souligne l'importance de trois causes légitimes – la défense, la réparation et la punition : « Ainsi doit être combattu un peuple ou un état qui aurait négligé de punir un méfait commis par les siens ou de restituer ce qui a été injustement ravi » (*in Gros* 82). Pour le religieux du VII^{ème} siècle Saint-Isidore de Séville, « juste est la guerre qui, en vertu d'un édit, est faite pour récupérer des biens ou pour repousser des ennemis » (*in Gros* 82).

²³⁹ En référence à l'ouvrage de Milgram, *Obedience to Authority*. Le titre français, *Soumission à l'autorité*, ne respecte pas la distinction conceptuelle du socio-psychologue : « The essence in obedience consists in the fact that a person comes to view himself as an instrument for carrying out another person's wishes and he therefore no longer regards himself as responsible for his actions » (134). Plus loin, il ajoute : « Every generation comes to learn about the problem of obedience through its own historical experience » (180). Les extraits de dépositions cités dans les chapitres « Evidence » de *In the Lake of the Woods* illustrent son propos : « Q: Were the babies in their mothers' arms? A: I guess so. Q: And the babies moved to attack? A: I expected at any moment they were about to make a counterbalance » (Paul Meadlo, 136) ; « Q: Did you see them? A: I wasn't discriminating. Q: Did you see women? A: I don't know, sir. Q: What do you mean, you weren't discriminating? A: I didn't discriminate between individuals in the village, sir. They were the enemy, they were all to be destroyed, sir. (William Calley, 141) ; « Q: Did you obey your orders? A: Yes, sir. Q: What were your orders? A: Kill anything that breathed » (Salvatore LaMartina, 142).

²⁴⁰ Dans *Les Ruses de l'intelligence. La mêtis des Grecs* (1974), Marcel Detienne et Jean-Pierre Vernant notent que la ruse de guerre est « un ensemble complexe, mais très cohérent, d'attitudes mentales [...] qui combinent le flair, la sagacité, la prévision, la souplesse d'esprit, la feinte, la débrouillardise, l'attention vigilante, le sens de l'opportunité, des habiletés diverses, une expérience longuement acquise » (10).

²⁴¹ Eastlake décrit la déconvenue des Américains suréquipés : « The jungle is on their side and all the junk we got is no match for the jungle. Our tanks get lost in it. Our brains get malaria in it, and from up above you can't see nothing in it » (191). Heinemann se remémore les défaillances des armes : « You couldn't keep an M-16 clean enough. If I ever run into the motherfucker that sent that rifle overseas, I'm going to make short work of him. The other motherfucker I want to talk to is the asshole who sent gasoline-powered APCs. Just behind the driver is a 90-gallon gasoline tank. An engineer told me one gallon of gasoline is equivalent to 19 pounds of TNT and 19 pounds can blow the back of this house off. [...] You hit the gas tank, the track goes up like the head of a match, mushroom cloud and all. Happened more than once. The drivers had their bodies separated from their heads. Many drivers got killed or burned to death. I ever run [sic] into the fucking genius who sent gas-powered to Vietnam, he and I are going to have a serious discussion. I would gladly do time in prison for the chance of showing Mr. Genius what I think of his scheme » (*in Kurt Jacobsen* 148-149). Shay cite un soldat : « then we got the M-16. It was a piece of shit that never should have gone over there with all the malfunctions... I started hating the fucking government [...] I started feeling like the government really didn't want us to get back, that there needed to be fewer of us back home [...] it was like they was testing it. Our lives depended on them [...] I once took an AK [AK-47] from a dead NVA and used it instead of my Mattel toy [M-16] » (*Achilles in Vietnam* 17).

would say, was a revengeful attitude. [...] we were all psyched up because we wanted revenge for some of our fallen comrades that had been killed prior to this operation in the general area of Pinkville » (256). Ces témoignages font écho aux descriptions faites dans le récit ainsi qu'à d'autres passages de l'œuvre o'brienesque. L'auteur se souvient :

It was good to walk from Pinkville and to see fire behind Alpha Company. It was good, just as pure hate is good. [...] men put their fists into the faces of the nearest Vietnamese, two frightened women living in the guilty hamlet, and when the troops were through with them, they hacked off chunks of thick black hair. The men were crying, doing this. An officer used his pistol, hammering it against a prisoner's skull. [...] The hamlet was leveled, and napalm was used. I heard screams in the burning black rubble. I heard the enemy's AK-47 rifles crack out like impotent popguns against the jets. There were Viet Cong in that hamlet. And there were babies and children and people who just didn't give a damn in there, too. But Chip and Tom were on the way to graves registration in Chu Lai, and they were dead, and it was hard to be filled with pity. (*Combat* 119-120)

Cette description montre que les civils sont frappés sans distinction. O'Brien évoque des exactions commises contre les enfants en bas âge qui rappellent les actes brutaux des membres de la compagnie Charlie. La déontologie militaire et les fondements éthiques deviennent vulnérables au sein de la *communitas*. Celle-ci vit dans un temps à part (« *Communitas is of the now* » [Turner, *The Ritual Process* 113]). De fait, l'entre-deux guerrier transforme les passagers liminaux²⁴² en agents de la loi du Lieu-Peau. Freud soulignait déjà en 1915 qu'à la guerre, le « patrimoine héréditaire des hommes » (*Anthropologie* 301) invalide le précepte « Tu ne tueras point²⁴³ ». Le corps devient le vecteur de la transgression qui, par exemple, inspire à « Sorcerer » une magie noire le conduisant à mutiler les corps. Sa compagnie détruit les villages lors de cérémonies macabres :

He displayed an ordinary military radio and whispered a few words and made their village disappear. There was a trick to it, which involved artillery and white phosphorus, but the overall effect was spectacular.
A fine sunny morning. Everyone sat on the beach and oohed and ahed at the vanishing village.
"Fuckin' Houdini," one of the guys said. (*Lake* 65)

Le contraste entre les dommages causés par le phosphore et la lumière matinale renforce l'indécence des cris de satisfaction poussés par des « spectateurs » rêvant d'une éradication massive²⁴⁴.

²⁴² « they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial » (Turner, *The Ritual Process* 95)

²⁴³ Freud écrit : « De pieuses âmes qui voudraient volontiers savoir notre être fort éloigné du contact avec le mal et la vulgarité ne manqueront certainement pas de tirer d'apaisantes conclusions du caractère archaïque et impératif de l'interdiction du meurtre en l'imputant à la force des motions éthiques qui devraient être implantées en nous. Hélas, cette argumentation plaide bien davantage en faveur du contraire. Un interdit aussi puissant ne peut avoir été établi que face à une impulsion tout aussi forte. Ce que ne désire aucun psychisme humain n'a pas besoin d'être interdit et s'exclut de lui-même » (*Anthropologie* 301).

²⁴⁴ Dans *The Bamboo Bed*, l'un des combattants commente : « There was nothing like a good bombing to solve everything. Save something by eliminating everything » (Eastlake 85). La haine de la jungle est inséparable de celle ressentie à l'égard de l'ennemi, comme l'illustre Wright dans *Meditations in Green* : « The whole stinking forest should have been sprayed long ago, hosed down, drenched in Orange, leaves blackened, branches denuded, undergrowth dried into brittle paper. The mountain was surely overrun by VC and their camouflaged

« Mais alors », s'interroge la psychanalyste Nathalie Zaltzman, « quelle représentation, quel contenu, quel statut occupe ou acquiert un homme pour un autre homme lorsqu'il est mis au ban, situé comme exclu de cet interdit général, désigné comme tuable, sans que ce soit un meurtre, tuable hors transgression, hors sanction, impunément tuable ? » (18). Zaltzman soulève ici la question du sentiment d'impunité qui pousse certains Américains à voir le corps vietnamien comme une chose, un bien dont ils peuvent disposer. À Thuan Yen, un soldat porte un casque orné de la queue de cheval d'une Vietnamiennne. Le vestige humain provient d'un acte criminel non décrit mais suggéré par le geste du combattant essuyant sa main sur son entrejambe (*Lake* 106²⁴⁵). Les actes de mutilation transforment les membres en trophées de guerre, telle l'oreille coupée figurant dans « Alpha Company » (« Like he was cutting sausages or something. [...] Why don't you *eat* it, Mad Mark?²⁴⁶ » [*Combat* 84]).

Dans *L'Érotisme* (1957), Georges Bataille écrit que l' « interdit est là pour être violé » (72). La brutalisation rend compte de cette violation : chosifié, le corps de l'ennemi²⁴⁷ est l'objet d'une lutte (« *contest* ») dont la finalité, écrit Elaine Scarry dans *The Body in Pain* (1985), n'est pas de défendre les frères d'armes mais de blesser l'autre dans un acte de surpassement : « In participating in war, one participates not simply in an act of injuring, but in the activity of reciprocal injuring where the goal is to out-injure the opponent » (63). Ce passage de *In the Lake of the Woods* rend compte d'une sauvagerie ancestrale qui renvoie au propos de Tick sur le « guerrier archétypal » :

It was a place where decency mixed intimately with savagery, where you could wave your wand and make teeth into toothpaste, civilization into garbage—where you could intone a few syllables over a radio and then sit back to enjoy the spectacle—pure mystery, pure miracle—a place where every object and every thought and every hour seemed to glow with all the unspeakable secrets of human history. (72)

Les euphémismes mettent en évidence l'horreur de la sorcellerie : la « baguette magique » détruit les visages (« toothpaste »), transforme le monde en poubelle emplie de « déchets »,

crops, secret manioc fields, banana groves, rice paddies, water wells. Who permitted these outrages, where was the technology when you needed it? » (278).

²⁴⁵ À la fin du roman, dans le sixième et avant-dernier chapitre « Evidence », le narrateur cite le témoignage de Varnado Simpson : « That day in My Lai, I was personally responsible for killing about 25 people. Personally. Men, women. From shooting them, to cutting their throats, scalping them, to... cutting off their hands and cutting out their tongues. I did it » (257). Dans le documentaire de Kevin Sim, *Four Hours in My Lai* (1989), Simpson est interviewé. Le vétéran s'est suicidé le 4 mai 1997. Les viols et les mutilations perpétrés le 16 mars 1968 ne sont pas des faits de guerre isolés, ainsi que le suggèrent ces propos : « Q: Didn't you carry a woman half-nude on your shoulders and throw her down and say she was too dirty to rape? You did that, didn't you? A: Oh, yeah, but it wasn't in My Lai » (Dennis Conti, *in Lake* 145).

²⁴⁶ Norman Bowker – « otherwise a very gentle person » (*Things* 13) – garde sur lui pendant les opérations le pouce séché d'un cadavre vietnamien offert par Mitchell Sanders.

²⁴⁷ Comme en témoigne ce poster surplombant un tas d'os : « ASSEMBLE YOUR OWN GOOK!! FREE SAMPLE KIT!! » (*Things* 110). Outre les oreilles, les combattants américains gardaient en trophée des crânes, des dents et des pouces. Sur la symbolique de l'oreille coupée, lire Constance A. Brown, « Severed Ears: An Image of the Vietnam War » (1992).

pour reprendre le mot employé par Kristeva au sujet du cadavre. Le corps et l'esprit renouent avec une violence ancestrale qui revigore la bête humaine.

Le Lieu-Peau peut fragiliser l'organisme et le rendre vulnérable ou, au contraire, faire de lui le vecteur de la brutalisation. Mais ce n'est pas toujours le cas : il existe une autre forme de hantise corporelle qui s'avère quasi érotique et épanouissante. Si le Vietnam possède la vigueur castratrice du *vagina dentata*, il a également la puissance envoûtante d'un sorcier²⁴⁸. Aussi, il lui arrive de séduire. Dans « Sweetheart of the Song Tra Bong » (*The Things They Carried*), l'Américaine Mary Anne Bell se greffe au Lieu-Peau et s'offre à lui dans des noces sauvages.

4. Le corps liminal : *The Things They Carried*

« Sweetheart of the Song Tra Bong » est un récit enchâssé dans lequel le médecin de la compagnie, Rat Kiley, raconte l'histoire de Mary Anne Bell. Venue rejoindre son ami Mark Fossie, la jeune fille a bénéficié d'une logistique subtile : « but it wasn't like going to the moon. Cleveland to Los Angeles, LA to Bangkok, Bangkok to Saigon. She'd hopped a C-130 up to Chu Lai and stayed overnight at the USO and the next morning hooked a ride west with the resupply chopper » (94). À son arrivée, Mary Anne Bell représente la quintessence de la jeune fille américaine : dix-sept ans, blonde, les yeux bleus et le teint comparé à une glace à la fraise, elle descend de l'hélicoptère vêtue d'une jupe-culotte blanche et porte une valise et un sac rempli de produits de beauté. Cependant, l'adrénaline qui se dégage du lieu l'exalte et sa mue commence après la visite d'un village sous la domination du Vietcong :

For Mary Anne Bell, it seemed, Vietnam had the effect of a powerful drug: that mix of unnamed terror and unnamed pleasure that comes as the needle slips in and you know you're risking something. The endorphins start to flow, and the adrenaline [...]; you become intimate with danger; you're in touch with the far side of yourself, as though it's another hemisphere, and you want to string it out and go wherever the trip takes you and be host to all the possibilities inside yourself. (114)

²⁴⁸ Dans *Dispatches*, Herr décrit l'ascendance sur les corps et les esprits : « It started out sound and straight but it formed a cone as it progressed, because the more you moved the more you saw, the more you saw the more besides death and mutilation you risked, and the more you risked of that the more you would have to let go of one day as a "survivor." Some of us moved around the war like crazy people until we couldn't see which way the run was taking us anymore, only the war all over its surface with occasional, unexpected penetration. As long as we could have choppers like taxis it took real exhaustion or depression near shock or a dozen of pipes of opium to keep us even apparently quiet, we'd still be running around inside our skin like something was after us, ha ha, La Vida Loca » (8-9).

Rat Kiley insiste sur une séduction paradoxale : le mélange de terreur et de plaisir est signifié par la métaphore de la drogue qui s'infiltré dans les veines, ce qui laisse augurer de la future « dépendance » de Mary Anne Bell.

La hantise corporelle figurée par O'Brien a été critiquée par les féministes²⁴⁹, lesquelles y ont vu l'expression d'un fantasme masculin visant à affirmer la « remasculinisation » de l'Amérique, pour reprendre le titre éponyme de l'ouvrage de Jeffords²⁵⁰. Le personnage s'inscrit contre la loi du genre que la critique définit ainsi :

It is the difference on which these narratives and images depend because it is *the* single difference that is asserted as *not* participating in the confusion that characterizes other oppositions. While friends may be uncertain, enemies unidentifiable, and goals unclear, the line between the masculine and the feminine is presented in Vietnam representation as firm and unwavering. [Gender] is what Vietnam narrative is "about." Gender is the matrix through which Vietnam is read, interpreted, and reframed in dominant American culture. [...] The unspoken desire of Vietnam representation, and its primary cultural function, is to restage "the Nam" (read: gender) in America. (53)

À l'inverse de certains écrivains vétérans, O'Brien ne reproduit pas une parole démesurément mâle²⁵¹ mais il renverse la « matrice » du genre en imaginant un entement qui revisite singulièrement la notion de « féminin monstrueux » définie, entre autres, par Barbara Creed. Dans *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993), l'auteure écrit : « All human societies have a conception of the monstrous-feminine, of what it is about woman that is shocking, terrifying, horrific, abject. [...] The phrase "monstrous-feminine" emphasizes the importance of her gender in the construction of her monstrosity » (1-3). Toutefois, dans « Sweetheart of the Song Tra Bong », le choc, l'horreur provient du fait que Mary Anne Bell se dépouille des oripeaux de la féminité. C'est en ce sens qu'elle devient « monstrueuse » aux yeux des hommes. Cosmétiques, vernis à ongles et bijoux sont abandonnés ; l'hygiène corporelle est négligée et les cheveux, coupés courts, sont recouverts d'un bandana vert,

²⁴⁹ Lire « The Things Men Do: The Gendered Subtext in Tim O'Brien's Esquire Stories », de Lorrie N. Smith (1994). De manière générale, les critiques féministes reprochent aux écrivains vétérans leur perspective phallogocentrique : « The self "we" are to examine is only the self that masculinity projects, the self that is constructed by gender. In such a context, to speak of "our view of ourselves" and assume that this view encompasses all Americans is decidedly deceptive » (Jeffords 77).

²⁵⁰ « a regeneration of the concepts, constructions, and definitions of masculinity in American culture and a restabilization of the gender system within and for which it was formulated » (51).

²⁵¹ La littérature sur la guerre du Vietnam regorge d'obscénités qui chosifient et désacralisent le corps féminin. On citera, par exemple, ce soldat qui, face à une jeune femme couverte de brûlures causées par le napalm, s'exclame : « but she's OK. Like they say, you don't fuck the face » (Webb 361). Dans *The Short-Timers*, Animal Mother remarque : « Some cunts really smell bad, and Vietnam smells really bad, so I say fuck it » (Hasford 160). Le roman représente des soldats n'hésitant pas à offrir le corps de leur mère ou de leur sœur comme gage de leur amitié : « Private Joker. I like you. You can come over to my house and fuck my sister » (4) ; « For the hundredth time, I tell Cowboy that I want to slip my tube steak into his sister so what will he take in trade? » (20) ; « Hey, you old motherfucker. How have you been? What's happening? Been getting any? Only your sister. Well, better my sister than my mom, although mom's not bad » (39-40). Sur l'obscénité, lire Gary W. Selnow, « Sex Differences in Uses and Perceptions of Profanity » (1985). Sur la violence verbale, et plus précisément celle usant de l'analogie à l'animal, lire Edmund Leach (« Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse » [1964]). Dans le dernier chapitre de *Re-Writing America*, Beidler évoque les excès « machistes » de la langue guerrière : « one of the most utterly inhuman spectacles of language ever mounted, an orgy of American techno-macho-malewrite and malespeak sublimely unaware of its hidden dialectics of cultural arrogance and insistently fostering the hideous politics of its own self-destruction » (223).

couleur symbolique qui confirme que la « greffe » a pris. Le corps paraît énérgisé par la faim du lieu :

Sometimes I want to *eat* this place. Vietnam. I want to swallow the whole country—the dirt, the death—I just want to eat it and have it there inside me [...] When I'm out there at night, I feel close to my own body, I can feel my blood moving, my skin and my fingernails, everything, it's like I'm full of electricity and I'm glowing in the dark—I'm on fire almost—I'm burning away into nothing—but it doesn't matter because I know exactly who I am. (111)

Les noces sauvages entre la Bell et la Bête métamorphosent la jeune femme en ogresse insatiable. À l'opposé des soldats qui se détachent de leur corps et font l'expérience de la désidentification, Mary Anne est en contact avec son organisme dont elle ressent chaque palpitation. Sortie de l'exuvie blanche qui l'enveloppait à son arrivée, elle apparaît désormais comme une créature électrique qui irradie dans la nuit. En osmose avec la nature aphrodisiaque, le corps mimétise la jungle et devient *liminal*. Dans *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle* (1996), Kelly Hurley note que le « corps liminal », *topos* du roman gothique, cause la ruine du sujet : « characterized by its morphic variability, continually in danger of becoming not-itself, becoming other » (*The Gothic Body* 3-4). Ailleurs, l'auteure définit ainsi ce type de corps :

[...] human bodies that have lost their claim to a discrete and integral identity, a fully human existence. They are in contrast liminal bodies: bodies that occupy the threshold between the two terms of an opposition, like human/beast, male/female, or civilized/primitive, by which cultures are able to meaningfully organize experience. (« British Gothic Fiction » 190)

L'organisme animalisé et androgyne de Mary Anne Bell incarne la liminalité dont parle Hurley²⁵². Toutefois, cet entre-deux suscite le malaise et la crainte²⁵³. L'enveloppe charnelle qui mue sous les yeux des hommes donne une consonance ironique au titre. L'alliance de la « chérie » aux yeux « vert jungle²⁵⁴ » et de la terre du Song Tra Bong donne naissance à une anatomie paradoxale, à la fois éthérée et sensuelle. La femme ventriloque une glossolalie inouïe lâchée dans un mélange d'encens, de sang, de cheveux roussis, d'excréments et de peau moisie (« the stink of the kill » [110]).

²⁵² « Her body seemed foreign somehow—too stiff in places, too firm where the softness used to be. The bubblyness was gone. [...] Her voice seemed to reorganize itself at a lower pitch. In the evenings, while the men played cards, she would sometimes fall into long elastic silences, her eyes fixed on the dark, her arms folded, her foot tapping out a coded message against the floor » (99).

²⁵³ Avant Freud, Ernst Jentsch avait proposé une définition du terme *unheimlich* qui définit ce qui est en jeu dans la transformation de Mary Anne : « It is an old experience that the traditional, the usual and the hereditary is dear and familiar to most people, and that they incorporate the new and the unusual with mistrust, unease and even hostility » (8). Impuissant face au changement, Mark Fossie veut renvoyer la jeune fille aux États-Unis.

²⁵⁴ Mary Anne mimétise aussi les six bérets verts qu'elle fréquente : « a small, soft shadow among six other shadows. There was no sound. No real substance either. The seven silhouettes seemed to float across the surface of the earth, like spirits, vaporous and unreal. [...] Her eyes seemed to shine in the dark—not blue, though, but a bright glowing jungle green » (105-106).

À l’instar d’un négatif photographique plongé dans un bain révélateur mal dosé, le récit de Rat Kiley rapporté par Tim O’Brien expose un sujet féminin dont les contours deviennent de plus en plus fantomatiques. Comme le personnage de Kathy Wade, qui, au début de *In the Lake of the Woods*, se singularise par son évanescence, Mary Anne Bell paraît déjà ailleurs :

In part it was her eyes: utterly flat and indifferent. There was no emotion in her stare, no sense of the person behind it. But the grotesque part [...] was her jewelry. At the girl’s throat was a necklace of human tongues. Elongated and narrow, like pieces of blackened leather, the tongues were threaded along a length of copper wire, one overlapping the next, the tips curled upward as if caught in a final shrill syllable. (110)

Les trophées profanes qui ornent le cou symbolisent l’envoutement par le Lieu-Peau. Le corps électrifié semble avoir perdu l’énergie initiale et la hantise corporelle détache la « guerrière » de son environnement immédiat.

Dans *Sex, Art and American Culture* (1992), l’essayiste féministe Camille Paglia remarque : « A woman simply is but a man must become. Masculinity is risky and elusive. It is achieved by a revolt from woman, and is confirmed only by other men²⁵⁵ » (82). Dans le roman d’O’Brien, la « masculinité » de la jeune femme ne rencontre pas l’adhésion des soldats. Ces derniers sont hantés par cette inquiétante étrangeté qui se dégage d’un féminin devenu autre²⁵⁶ dont la métamorphose débilite la « persona supermasculine²⁵⁷ ». Le narrateur met en regard deux corps vampirisés qui réagissent de manière inversement proportionnelle. Alors que la jeune fille est initialement tonifiée par la hantise corporelle, le soldat Mark Fossie dépérit et se rétracte dans la position du fœtus. Sa pâleur et sa transpiration relèvent de l’isotopie de la vampirisation. Le narrateur focalise sur le visage luisant, les yeux injectés de sang et le regard morne (« ashen and powdery, not quite in register » [108]). L’homme se décompose alors même qu’il est « aux prises avec la hantise du “méconnaissable” » (Ricœur, *La Mémoire* 102). Ce « méconnaissable » a cependant un air familier car il convoque une figure récurrente de la littérature américaine : « l’“homme des bois” jouant jusqu’à l’outrance son numéro de “Peau-Rouge” » (Pétillon 12). Mais cette métamorphose en « sauvage » défie,

²⁵⁵ La citation continue ainsi : « Feminist fantasies about the ideal “sensitive” male have failed. Manhood coerced into sensitivity is no manhood at all » (82).

²⁵⁶ Ce décalage et le trouble qu’il génère ne sont pas sans rappeler les effets causés par les idiosyncrasies de la « Nouvelle Femme » victorienne, figure émancipée du roman gothique : « a liminal subject [...], an outspoken, independent, and thoroughly modern woman, whose “masculine” behaviours made her something of a monster » (Hurley, « British Gothic Fiction » 190). Lire aussi cette définition donnée par Maureen F. Moran dans « “Light no Smithfield fires”: Some Victorian attitudes to witchcraft » (2000) : « High culture [...] appropriates the image of the witch to create the glamorous sorceress who conflates popular male fears and fantasies of the “New Woman”: beautiful, sexually forthright and desirable, but unnaturally beyond domination by virtue of her independence, guile, and strength of mind and emotion » (123-124).

²⁵⁷ Jacqueline E. Lawson écrit : « The need of some men to adopt a supermasculine persona may thus be compensatory, a means of blunting the fear of emasculation » (« “She’s a Pretty Woman... for a Gook” » 19). Lire aussi « Gender and the War: Men, Women, and Vietnam » (1989), édité par Lawson.

non sans provocation, la logique du genre²⁵⁸. Les rôles sont inversés, la dichotomie féminin/masculin ébranlée. Allégorie de l'ensauvagement, l'histoire racontée par Rat Kiley, suscite la suspicion des soldats. L'herméneutique orale, aux accents métanarratifs, transcende non seulement les préjugés misogynes, mais aussi le *logos* féministe, comme le souligne le médecin :

I mean, if it was a guy, everybody'd say, Hey, no big deal, he got caught up in the Nam shit, he got seduced by the Greenies. See what I mean? You got these blinders on about women. How gentle and peaceful they are. All that crap about how if we had a pussy for president there wouldn't be no more wars. Pure garbage. You got to get rid of that sexist attitude. (107)

L'appel à ôter les œillères invite à faire un rapprochement entre la « guerrière » Bell et John « Sorcerer » Wade (*In the Lake of the Woods*). Ce dernier s'épanouit également dans un corps liminal qui s'abandonne à la séduction du Lieu-Peau :

Sorcerer was in his element. It was a place with secret trapdoors and tunnels and underground chambers populated by various spooks and goblins, a place where magic was everyone's hobby and where elaborate props were always on hand—exploding boxes and secret chemicals and numerous devices of levitation—you could fly here, you could make other people fly—a place where the air itself was both reality and illusion, where everything might instantly become anything else. (72)

Les deux romans dressent le portrait de Vietnam *addicts* pris dans une spirale de consommation et de consommation : avaleurs avalés, drogués à la poussière et à la mort, le soldat et Mary Anne sont entés sur l'esprit malfaisant des pistes, des rivières et villages (« the mean little villages, [...] and deep-misted-over valleys » [*Things* 111]). Cependant, la hantise corporelle engendre un ravissement équivoque car il semble mêlé de terreur²⁵⁹ et brûle de l'intérieur : « She wanted more, she wanted to penetrate deeper into the mystery of herself, and after a time the wanting became needing, which turned then to craving » (114). Le désir de s'enfoncer dans ses propres arcanes cause un franchissement de seuil irréversible (« She had crossed to the other side. She was part of the land » [116]). La fusion suggère une liminalité permanente. Dans l'anthropologie symbolique de Turner, le passage dans l'entre-deux est associé à la mort, au ventre, à l'invisibilité, aux ténèbres et à la nature sauvage (*The Ritual Process* 95). De même que « Sorcerer » ne reviendra jamais tout à fait du Vietnam²⁶⁰,

²⁵⁸ Dans *Language and Gender* (2003), Penelope Eckert et Sally McConnell-Ginet notent : « Gender consists in a pattern of relations that develops over time to define male and female, masculinity and femininity, simultaneously structuring and regulating people's relation to society » (33).

²⁵⁹ « The wilderness seemed to draw her in. A haunted look, Rat said—partly terror, partly rapture » (105). Dans *In the Lake of the Woods*, le narrateur rappelle l'attraction éprouvée : « The land was a secret. There were secret caches, secret trails, secret codes, secret missions, secret terrors and appetites and longings and regrets. Secrecy was paramount. Secrecy was the war. [...] Another was how much he loved the place—Vietnam— how it felt like home. And there was the deepest secret of all, which was the secret of Thuan Yen, so secret that he sometimes kept it secret from himself » (73).

²⁶⁰ « After what happened at Thuan Yen, he'd lost touch with some defining part of himself. He couldn't extricate himself from the slime. "It's a personal decision [...] Maybe someday I'll be able to explain it, but right now I can't leave this place. I have to take care of a few things, otherwise I won't ever get home. Not the right way » (*Lake* 147).

l'ex femme-enfant se volatilise au cœur du Vietnam. La circulation de la fable, qui est racontée en boucle par Rat Kiley puis reproduite par le narrateur, parachève la fantomalité mais aussi la légende de la disparue, comme le souligne O'Brien : « Stories, retold, carry the force of legend. There's a sense of legend in that the story is still going out there somewhere. Huck is still going down that river, Ahab is still chasing that whale. Legends have to do with the repetition of things » (*in Bourne* non pag.). Les dernières lignes répercutent les rumeurs de la jungle, selon lesquelles certains auraient vu parmi les ombres de la végétation une Mary Anne affublée de sa jupe-culotte blanche, de son pull rose et du collier de langues séchées, éternelle figure de l'entre-deux.

Mary Anne Bell est un personnage singulier qui fait une expérience intense de la liminalité guerrière. Sa métamorphose est symptomatique d'un entement qui donne naissance à un être autre : ni vraiment féminine, ni tout à fait masculine, la femme est galvanisée par la hantise corporelle qui la fera disparaître. Avoir le lieu dans la peau a toujours des conséquences. La somatisation rappelle que l'organisme peut exprimer de tous ses pores ce qui hante l'être.

5. Le langage du corps

« *The soul is the great cry of I AM awakened in the individual* » (Tick 21) : le corps, à l'instar de l'âme, est capable de pousser son propre « cri » lorsqu'il prend « sur lui » la hantise des êtres. Ce signal est signifié par le vacarme de l'« orage neurovégétatif » (Crocq 112). Ce dernier éjecte ou bloque les liquides et les matières organiques : il provoque des écoulements de bile, d'urine, et d'excréments, fait abondamment transpirer. Le *soma* se manifeste avec force et se rappelle au souvenir du sujet²⁶¹. De fait, son langage devient une affection. Dans *Le Visible et l'Invisible* (1964), Maurice Merleau-Ponty définit l'esprit comme « l'autre côté du corps ». Il remarque : « cet autre côté est vraiment l'autre côté du corps, déborde en lui (*Ueberschreiten [sic]*), empiète sur lui, est caché en lui, – et en même temps à besoin de lui, se termine en lui, s'ancre en lui. Il y a un corps de l'esprit, et un esprit du corps et un chiasme entre eux » (307). Les notions d'« empiètement » et d'« ancrage » peuvent être empruntées au philosophe pour signifier les modalités de la somatisation : celle-ci fait « parler » l'un des

²⁶¹ « The lived body is a center which refuses to be decentered, a central boundary that will not become peripheral » (Casey, *Remembering* 179).

« côtés » mais ce langage est influencé par un « débordement » de l'esprit. Autrement dit, le premier extériorise ce qui travaille le second²⁶².

La perspective de devoir aller combattre au Vietnam fait l'effet d'un entement malsain, comme le souligne métaphoriquement O'Brien : « The war and my person seemed like twins as I went around the town's lake. Twins grafted together and forever together, as if a separation would kill them both » (*Combat* 20). La métaphore de la « greffe » anticipe les dérèglements organiques subis par le conscrit. Le premier prend la forme d'une bronchite aiguë qui terrasse O'Brien alors qu'il envisage de traverser la frontière canadienne : « the little spurts of nausea and coughing pushed me on. It was a symptom of another disease, and there was absolutely no doubt about the cure » (64). La « maladie » représente à la fois le Vietnam et la peur de mourir au combat²⁶³. Le corps fiévreux est éreinté par les glaires et les vomissements, lesquels signalent la « somatographie » à l'œuvre dans l'organisme.

Dans *The Things They Carried*, Tim O'Brien fait une expérience analogue lorsqu'il fuit sa maison pour échapper à la conscription. Séparé du Canada par la rivière de la Pluie, le Tip Top Lodge où il se réfugie est le signe avant-coureur de l'effondrement à venir : « The place was in sorry shape. There was a dangerous wooden dock, an old minnow tank, a flimsy tar paper boathouse along the shore. The main building, [...] seemed to lean heavily to one side, like a cripple, the roof sagging toward Canada » (*Things* 47-48). Elroy Berdahl, le vieux gardien des lieux, est le témoin silencieux des dysfonctionnements évoqués par le narrateur :

I was wired and jittery. My skin felt too tight. After supper one evening I vomited and went back to my cabin [...] and then vomited again; another time, in the middle of the afternoon, I began sweating and couldn't shut it off. I went through whole days feeling dizzy with sorrow. I couldn't sleep; I couldn't lay still. [...] There were times when I thought I'd gone off the psychic edge. I couldn't tell up from down, I was just falling. (50)

Comme Mary Anne Bell, le conscrit est électrisé mais l'énergie n'est pas positive. La peau semble rétrécir, comme pour signifier que le temps de l'échéance approche. La frontière dont il repousse le franchissement contribue à aggraver le désarroi intérieur : hérissé par les insomnies, la peur et la honte, Tim O'Brien sent ses pores prêts à exploser. L'« empiètement » du chaos de l'esprit est appuyé par le symbolisme catamorphe et la représentation de l'« orage neurovégétatif », pour reprendre la formule de Crocq (112).

²⁶² Dans *The Body in Late-Capitalist USA* (1995), Donald M. Lowe note que le corps est un « référent » incontournable qui réagit à la déstabilisation d'autres référents : « There still remains one referent apart from all the other destabilized referents, whose presence cannot be denied, and that is the body referent, our very own lived body. This body referent is in fact the referent of all referents, in the sense that ultimately all signifieds, values, or meanings refer to the delineation and satisfaction of the needs of the body. Precisely because all other referents are now destabilized, the body referent, our own body, has emerged as a problem » (14).

²⁶³ Le corps de William Cowling devient également vulnérable durant les derniers jours d'entraînement : « Pass or fail, so I missed graduation. I spent nine days cooped up in a hospital on the outskirts of Havana. The diagnosis had to do with acute anxiety, a stress reaction, and I was too canny to argue. [...] I thought about escape » (*Age* 192). Au retour de l'hôpital, il devient un *outsider*, comme le souligne Sarah Strouch : « Different thresholds, different boiling points » (193).

O'Brien réutilise le motif de la somatisation dans *July, July*. Le réfractaire Billy McMann reste cloîtré dans sa chambre de Winnipeg. S'il a accordé ses actes à ses convictions, contrairement à l'auteur et à Tim O'Brien, l'expérience de l'exil est néanmoins vécue comme un cauchemar : « On other occasions a kind of paralysis came over him, a spiritual shut-down, and he'd close the hotel room drapes, lie in bed, and stare at the television. [...] His body had become stone. On many mornings he had trouble prying himself out of bed » (114-116). Le narrateur figure un enfermement dépressif : claquemuré dans la chambre, l'homme a l'esprit verrouillé et le corps ancré dans le lit. L'impression de pétrification est symptomatique du sentiment de culpabilité et de la peur qui l'assaille. Le tumulte de l'esprit génère des phénomènes de désidentification : « It was difficult for Billy to know what to feel; relief, yes, but also guilt and fear. At times, he seemed to slip outside himself, hovering there, a spectator to his own life. Other times, he felt like an outlaw » (112). Le dédoublement, subi de manière répétée, rappelle la situation irrégulière du réfractaire à travers une affection de plus en plus délétère, qui nourrit les aigreurs et la haine²⁶⁴.

Les tempêtes organiques qui secouent les individus peuvent être le reflet d'une somatisation générationnelle, en témoigne la dégradation de l'organisme dans *July, July*. Sous l'effet des narcotiques qui la plongent dans un « La-la land » psychédélique (265), Dorothy Stier exhibe son sein fantôme :

“Nam and putrid breast cancer,” Dorothy was saying, “who would’ve thought it?”
 “Same difference,” said David. [...]
 “Nam and cancer, it’s like... It’s not like anything, it is? Once you’re there, you’re there, you don’t come home. Am I right? And what the heck can you even say about it? Not much.” (263)

Si le cancer est le signe de sa peur de vieillir, la maladie métaphorise le malaise générationnel souligné ailleurs par l'instance narratrice. L'isotopie de la tumeur opère un rapprochement entre la guerre (devenue un « syndrome ») et les corps en souffrance d'êtres creux²⁶⁵ et vulnérables. « Sometimes I *see* the cancer » (299) : privée de son sein, Dorothy est une femme frappée par le désarroi et l'incertitude (« in need of redefinition » [193]). Quant à l'obèse Marv Bertel, qui a longtemps oscillé entre crises de boulimie et pertes de poids spectaculaires, il a le cœur déréglé malgré un triple pontage. L'anatomie gonfle, incapable d'assimiler tant les doses de graisse ingurgitée que les mensonges accumulés. Les corps

²⁶⁴ En juillet 2000, il rumine encore le refus de son amie de le suivre dans l'exil : « After three decades, Billy still hated Dorothy. He also loved her. The love and hate had hardened inside him, one reinforcing the other like layers of brick and mortar. In a few minutes, Billy decided, he would treat himself to another drink, or maybe three or four, and then he would amble up to Dorothy and explain the love-hate dynamic to her in all its historic details » (6). Un convive remarque : « Your eyes seem weird [...] old-man weird » (123).

²⁶⁵ Ce qui fait dire à l'une des anciennes étudiantes : « Used to be, we'd talk about the Geneva Accords, the Tonkin gulf resolution. Now it's down to liposuction and ex-husbands. Can't trust anybody over sixty » (17). Patrick Smith note qu'il s'agit d'une allusion ironique aux propos du militant anti-guerre Jerry Rubin : « Don't trust anyone over thirty » (156).

racornis ou boursoufflés se désintègrent et chutent, à l'image de l'avion qui s'écrase dans l'épilogue, emportant le corpulent Marv Bertel et la mélancolique Spook Spinelli dans un crash invisible, évoqué par quelques mots – « the void » et « a shearing noise » (304, 305). La « somatographie » morbide est le *logos* triste du corps altéré d'hommes et de femmes revenus de tout : « Oh, you know. We tried to change the world, but guess what? World changed us. Dumbass cliché, I know, and that's what makes it so sad, so depressing (228).

Dans *Going After Cacciato*, Paul Berlin essaie lui aussi à sa manière de changer le monde en inventant sa fiction. Mais son double imaginé subit un relâchement incontrôlé de la bile, de l'urine et des excréments pareil à celui qui frappe le soldat au combat. Le discours métapsychologique du médecin énonce les symptômes du protagoniste :

Like adrenaline, Doc had said. Only instead of producing quick energy, the biles act as a soothing influence, quieting the brain, numbing, countering the fear. Doc had listed the physical symptoms: numbness of the extremities in times of extremity; a cloudiness of vision; paralysis of the mental processes that separate what is truly happening from what only might have happened; floatingness; removal; a releasing sensation in the belly; a sense of drifting; a lightness of head. "Normally," Doc had said, "those are healthy things. But in your case, these biles are... well, overabundant. They're leaking out, infecting the brain. This Cacciato business—it's the work of the biles. They're flooding your whole system, going to the head and fucking up reality, frying in all the goofy, weird stuff." (28)²⁶⁶

La perte des fluides corporels et la défécation incontrôlée (« the folly²⁶⁷ » [331]) se reproduisent au cours de la poursuite imaginaire. Sur la route menant à la ville fantasmée, Paris, Paul Berlin ne contrôle pas son organisme. Les scènes rappellent le prologue :

His belly hurt. That was where it started. First the belly, a release of fluids in the bowels, a shitting feeling, a draining of all the pretensions and silly little hopes for himself. The air was windless. His teeth hurt. Count, he thought. But his teeth ached and the numbers were jumbled and meaningless. [...] And Paul Berlin smelled it. He felt the warm wet feeling on his thighs. His eyes were closed. Smoke: He imagined the colors and texture. He couldn't bring his eyes open. He tried, but he couldn't do it. He couldn't unclench his fists or uncoil his legs or stop the draining. He couldn't wiggle or run. There was no explosion. [...] His eyes had come opened. (19-20)

Au terme du roman, alors que la patrouille imaginaire s'apprête à lancer l'assaut dans l'appartement parisien de Cacciato, la fiction parisienne s'interrompt brusquement sur une scène échoïque qui reprend le fil narratif interrompu quelque trois cents pages plus tôt :

²⁶⁶ « but you've got yourself a whole bellyful of the stuff; you're oversaturated. And my theory is this: Somehow these biles are warping your sense of reality. Follow me? Somehow, they're screwing up your basic perspective, and the upshot is you sometimes get a little mixed up. That's all." [...] So Doc's advice had been to concentrate. When he felt the symptoms, the solution was to concentrate. Concentrate, Doc had said, until you see it's just the biles fogging things over, just a trick of the glands » (28).

²⁶⁷ « There was just the silliness and astonishment. The foolishness. And the great folly that was just now beginning to come. He was vaguely aware of being watched. Then keenly aware. He felt it beyond his vision, over his left shoulder: some gray-haired old goat chuckling at the sorry fix of this struck-dumb ding-dong at the moment of truth. His teeth hurt, his lungs hurt. He wanted to apologize to whoever was watching, but his lungs ached and his mouth wouldn't work; he wasn't breathing. Inhale? Exhale? He'd lost track. You asshole, he thought. You ridiculous little yo-yo » (20-21).

Then there was a floating feeling, then a swelling in his stomach, then a wet releasing feeling. He tried to stop it. He squeezed his thighs together and tightened his belly, but it came anyway. He sat back. He shivered and wondered what had gone wrong.

“It ’s okay,” Doc murmured. “All over, all over. Fine now.” (331)

En d’autres termes, le point de départ du roman constitue également le point d’arrivée. La circularité est relevée par la répétition de l’isotopie du drainage. Le blanc typographique marque à la fois le retour à la réalité et le relâchement des organes. Berlin est accroupi et couvert d’excréments : l’évacuation excrétoire évoque un événement traumatisant non exposé par l’instance narratrice mais qui s’interprète à travers la représentation d’une autre « évacuation », non plus organique, mais psychique et symbolique. Paris, Ville Lumière, éclaire précisément le désir de désertion qui figure de manière détournée dans la fiction-décharge de Berlin. L’accumulation de ses traumatismes apparaît sur la route fictive. Tout au long du parcours, le langage corporel a signifié un malaise hantologique : « Paris, Paul Berlin was thinking, but the feeling was Quang Ngai » (326). Le seuil blanc séparant le monde imaginaire du théâtre des hostilités constitue un « pan », pour citer le terme par lequel l’essayiste Arnaud Rykner, dans *Pans. Liberté de l’œuvre et résistance du texte* (2004), désigne ce qui est « le plus à même de rendre compte d’une certaine inscription du réel au cœur du symbolique » (17). Ce « pan » final évoque l’instant où l’impuissance à se saisir de l’« événement Cacciato » a fini de recouvrir toute possibilité de représentation : il réduit le verbe à son strict minimum et met en lumière le « moment où le réel fait brusquement retour en faisant défailir le symbolique » (Rykner, *Pans* 113).

Être, avoir été, devoir aller quelque part, laisse des traces dans et sur le corps. L’entement lieu/corps signale un rapport de subordination ou de séduction à un lieu qui *touche* le sujet, au sens premier du terme : l’entrée en contact relève d’un mouvement ; la palpabilité du « corps étranger » se traduit par une chair en souffrance, sujette à la métamorphose, à la brutalisation (ou l’auto-brutalisation). Dans « *Between Geography and Philosophy* » (2001), Casey évoque la mutabilité corporelle : « It is not a matter of sheer fit—as if body and place were each, in advance, already fully formed, with the result that they cohere like pieces of a jigsaw puzzle. Neither body nor place is a wholly determinate entity » (688). Cette absence de fixité est exemplifiée dans l’œuvre d’O’Brien à travers le phénomène de transformation et d’altération. Les membres deviennent des récepteurs ou des vecteurs de brutalité. Le rapport charnel s’avère parfois électrisant et envoûtant. Le « toucher » du Lieu-Peau agit également à distance, comme par télépathie : cette propriété met en évidence que la

hantise corporelle est avant tout la marque d'un ressenti intense. Le lieu qui « touche » est à la fois celui qui provoque une affection (*pathos*) et celui qui prend possession du sujet. La hantise corporelle fait parler l'organisme : à l'instar des paratopies, celui-ci se mue en porte-empreinte ; il ventriloque en imitant et en projetant la présence brutale de l'avoir-lieu et de l'à-venir. À la manière des souvenirs, la « somatographie » relève du « ré-emplacement », de la *re-situation* d'expériences existentielles²⁶⁸. Mais cette *remise en place* n'est pas la seule modalité de la hantise corporelle : celle-ci peut résulter d'une projection, d'une mise en condition anticipant un temps et un lieu encore inconnus.

L'entement corps/lieu est ordonné à un mouvement d'entrée et de sortie (« *incoming* » et « *outgoing* », selon la conceptualisation de Casey citée dans l'introduction). L'auteur, les narrateurs et les protagonistes fréquentent ou revisitent les mêmes hantises géographiques et spatiales. Le relevé de ces dernières ainsi que l'analyse des chronotopes et des paratopies ont permis d'ouvrir la voie à l'étude du pouvoir du lieu : son esprit malfaisant ou étrangement inquiétant affecte la langue et la perception. La fonction du chronotope est de « définir » le genre (« It is precisely the chronotope that defines genre and generic distinctions » [Bakhtine, *Dialogic Imagination* 85]). Ce point peut être mis en miroir avec celui de Frederic Bartlett. Dans *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology* (1932), il affirme : « Human consciousness possesses a series of inner genres for seeing and conceptualizing reality. [...] The artist must learn to see reality with the eyes of the genre » (Bartlett 133-134). Or, les procédés d'étrangissement, l'anthropomorphisation et la « gothisation » démontent les automatismes et les préconceptions. Ils contribuent à accroître l'hybridité et leurs effets de ruptures invitent à citer ce constat fait par Hellmann dans *American Myth and the Legacy of Vietnam* :

Americans entered Vietnam with certain expectations that a story, a distinctly American story, would unfold. When the story of America in Vietnam turned into something unexpected, the true nature of the larger story of America itself became the subject of intense cultural dispute. On the deepest level, the legacy of Vietnam is the disruption of our story, of our explanation of the past and vision of the future. (x)

Le lecteur est pareil à ces Américains : il est mis face à des histoires qui prennent des tournures « inattendues » : elles reposent sur la mise en suspension, la fragmentation, la répétition, la figuration défamiliarisante. La texture rhizomorphe²⁶⁹ des récits permet

²⁶⁸ Casey insiste sur le fait que l'acte de se souvenir ne signifie pas l'expérience renouvelée du passé (« a form of re-experiencing the past *per se* ») : c'est l'expérience répétée de lieux passés (« *re-implacing*: re-experiencing past places » [*Remembering* 201]).

²⁶⁹ Dans *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux* (1976), Gilles Deleuze et Félix Guattari écrivent : « Être rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines, ou mieux encore se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc, quitte à les faire servir à de nouveaux usages étranges » (23-24). Les lignes de fuite du rhizome « ne cessent de se renvoyer les unes aux autres » (16).

d'appuyer sur la connexion entre le lieu et l'avoir-lieu passé ou l'à-venir anticipé. De fait, la hantise géographique ou spatiale est l'endroit privilégié de la restance, du retour mais aussi de l'anticipation inquiète. Le phénomène de revenance n'est pas étranger à la préservation dont parle Casey : « Instead of filtering out (a place can do for inappropriate, ill-placed memories), place holds in by giving to memories an authentically local habitation: by being their placeholder » (*Remembering* 189).

L'« habitation locale » a été le sujet principal de cette première partie. L'entrée dans l'univers d'O'Brien a cependant révélé une autre forme de hantise : celle qui assiège les mémoires, les esprits et l'imagination. Dans la deuxième partie, on verra que les êtres sont marqués par l'empreinte (*tupos*) des événements passés ainsi que par les projections anxieuses. La hantise psychique habite ce « bloc de cire », cette « espèce de peinture (*zōgraphēma*) » qu'est la mémoire (Ricœur, *La Mémoire* 18, 20). Ricœur évoque le « bonheur de la perception », ce « petit miracle de la mémoire heureuse » qui enrobe « de présence l'altérité du révolu ; c'est en cela que le souvenir est re-présentation, au double sens du re- : en arrière, à nouveau » (*La Mémoire* 47). Et le philosophe d'ajouter :

Une image me revient ; et je dis en mon cœur : c'est bien lui, c'est bien elle. Je le reconnais, je la reconnais. Cette reconnaissance peut prendre différentes formes. Elle se produit déjà au cours de la perception : un être a été présent une fois ; il s'est absenté, il est revenu. Apparaître, disparaître, réapparaître. Dans ce cas la reconnaissance ajuste – ajointe – le réapparaître à l'apparaître à travers le disparaître. (556)

La hantise des êtres se manifeste par le souvenir involontaire et intrusif (*mnēmē*) ; elle transparait également dans le rappel (ou « remémoration », *anamnēsis* [Ricœur, *La Mémoire* 18])²⁷⁰. Les retours sont rarement bienvenus : souvent, il y a revenance. Celle-ci surgit d'un magma psychique de restes non assimilés. L'être hanté appréhende le temps à venir. Surtout, il est possédé par le passé qu'il revisite ou qui le revisite. Cette « fréquentation » convoque le propos d'Edward De Bono. Dans *The Mechanism of Mind* (1969), le psychologue écrit : « Memory is what is left behind when something happens and does not completely unhappen » (41).

²⁷⁰ Ricœur remarque que le « rappel réussi » est une des figures de « la mémoire "heureuse" » (*La Mémoire* 34). Chez Henri Bergson, précise-t-il, l'« effort de mémoire » se divise entre « rappel laborieux » (la recherche) et « rappel instantané » (le degré zéro de la recherche) (34).

Deuxième partie

La hantise, les êtres

Enter the Ghost, exit the Ghost, re-enter the Ghost.

– Derrida, *Spectres de Marx*, 17.

Something alien breaks in on you, smashing through whatever barriers your mind has set up as a line of defence. It invades you, possesses you, takes you over, becomes a dominating feature of your interior landscape, and in the process threatens to drain you and leave you empty.

– Kai T. Erikson, *A New Species of Trouble*, 228.

The world shrieks and sinks talons into your hearts. This we call memory.

– O'Brien, *Tomcat*, 4.

S'il y a quelque chose comme de la spectralité, il y a des raisons de douter de cet ordre rassurant des présents, et surtout de la frontière entre le présent, la réalité actuelle ou présente du présent et tout ce qu'on peut lui opposer : l'absence, la non-présence, l'ineffectivité, l'inactualité, la virtualité ou même le simulacre en général, etc. Il y a d'abord à douter de la contemporanéité à soi du présent.

– Derrida, *Spectres de Marx*, 72.

L'écriture de la hantise parle de l'impossible « désenlacement » des « bras de l'arrière²⁷¹ ». D'où viennent ces « bras » qui ne lâchent pas prise ? Où et pourquoi se manifestent-ils ? Leur lieu de prédilection, c'est l'esprit, la mémoire ou encore l'imagination. Ils sont la manifestation de ce qui « hantête » ou empêche les blessures psychiques de se refermer. De fait, ils situent les êtres aux antipodes des souvenirs heureuses : « Psyché n'est plus qu'un disque rayé », comme dit André dans *Les Désordres du temps* (20). Les échéances de l'avenir sont appréhendées, l'atomisation redoutée. La mauvaise conscience et la rémanence des scrupules troublent les pensées tandis que les souvenirs hantologiques ou la névrose de guerre imposent une « fantômachie » obsédante ou traumatique.

La hantise timérique (chapitre 4) est liée à la perspective angoissante de devoir partir combattre au Vietnam ainsi qu'au dilemme posé par la tentation de la fuite à l'étranger. La crainte habite également l'être obsédé par le pouvoir destructeur de la bombe atomique. Ces

²⁷¹ L'image est empruntée à Henri Michaux :

« De plus, nous sommes arrivés aux portes de la Ville.
De la Ville-qui-compte.
Nous y sommes, il n'y a pas de doute.
C'est elle.
C'est bien elle.
Ce que nous avons souffert pour arriver... et pour partir.
Se désenlacer lentement, en fraude, des bras de l'arrière... [...] Mais ce n'est pas nous qui entrerons. [...] Nous n'irons pas plus loin.
Stop!
Pas plus loin.
Entrer, chanter, triompher, non, non, ça n'est pas pour nous » (« Nous autres », *La Nuit remue* 82).

deux formes de hantement relèvent de l'affection, état psychique accompagné de souffrance morale et de profonde anxiété. Le psychiatre et psychanalyste Jacques Cosnier note dans *Psychologie des émotions et des sentiments* (1994) que l'affection est rattachée à des « unités constitutives » : les émotions, les affects, les sentiments, les passions, les émois, les humeurs (3). Ces thymies, on le verra dans le chapitre 5, se retrouvent également dans le deuxième type de hantise analysée. Pareillement affective, elle est causée par le poids d'une perte et se trouve associée à un autre sens du terme « affection », à savoir celui désignant l'attachement pour une personne²⁷². De fait, des fêlures intimes liées à des événements passés, le manque d'estime de soi ainsi que l'ambivalence des sentiments pour un objet exacerbent la sensibilité et la mélancolie des êtres. Les secrets de famille, le non-dit nourrissent les obsessions. Partant, le poids de la perte devient la source d'une vulnérabilité psychologique ; il rend le deuil infaisable, provoque des monomanies, fait surgir des doubles délétères, autant de symptômes d'un manque abyssal. La notion de fêlure acquiert une dimension autre dans le cadre de la hantise guerrière (chapitre 6). Provoquée par une effraction psychique qui donne lieu à l'incrustation d'un « corps étranger²⁷³ », elle contraint les soldats et les vétérans à vivre avec une « épine irritative » (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 5) qui les laisse sous l'emprise du traumatisme psychique de guerre. En effet, ces êtres ont fait ce que Catherine Malabou nomme, dans *Les Nouveaux blessés* (2007), une « expérience de l'absence de sens²⁷⁴ » (258) qui continue de les affecter après le choc traumatogène.

Dans *Spectres de Marx*, Derrida s'intéresse à l'« effectivité » (31) de la spectralité. Il écrit : « Question de répétition : un spectre est toujours un revenant » (32), un *non-être* paradoxal, un « *corps prophétique*, un fantôme d'esprit » (203) ayant le pouvoir d'annoncer l'avenir : « on ne sait pas s'il témoigne en revenant d'un vivant passé ou d'un vivant futur, car le revenant peut marquer déjà le retour du spectre d'un vivant promis. Intempestivité, encore,

²⁷² Dans *Définitions*, le philosophe Alain écrit : « Affection : tout ce qui, dans nos pensées, dans nos projets, dans nos résolutions est marqué d'un degré quelconque d'amour ou de haine, de joie ou de tristesse. La mélancolie est une affection, l'envie est une affection, la déception est une affection » (17). Aristote qualifiait les *pathé* d'« affections » : « J'appelle facultés les puissances qui font qu'on dit de nous que nous sommes capables d'éprouver ces passions. [...] Enfin, j'entends par mode d'être, la disposition, bonne ou mauvaise, où nous sommes pour ressentir toutes ces passions » (*Éthique* 88). Les sociologues André Akoun et Pierre Ansart définissent le *pathos* comme une « affectivité intense se manifestant par des comportements collectifs créateurs ou destructeurs, des mobilisations d'énergie, des attitudes peu accessibles au raisonnement » (385).

²⁷³ Dans *Anna O. Études sur l'hystérie* (1895), Freud s'exprime sur le souvenir pathogène : « il faut se garder de croire que le traumatisme agit à la façon d'un agent provocateur qui déclencherait le symptôme. Celui-ci, devenu indépendant, subsisterait ensuite. Mieux vaut dire que le traumatisme psychique et, par suite, son souvenir agissent à la manière d'un corps étranger qui, longtemps encore après son irruption, continue à jouer un rôle actif » (Freud et Breuer 27-28).

²⁷⁴ Romano évoque ce non-sens en ces termes : « 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 tache herméneutique en droit inépuisable. L'incompréhensibilité initiale et le surcroît du sens étant ici structurellement et phénoménologiquement indissociables » (*L'Événement et le temps* 162-163).

et désajustement du contemporain²⁷⁵ » (162). Cependant, dans *L'Écorce et le noyau*, Abraham et Torok distinguent le spectre du fantôme. Ce dernier est un secret familial qui habite le sujet à son insu : « Un dire enterré d'un parent devient chez l'enfant un mort sans sépulture. Ce fantôme inconnu revient alors depuis l'inconscient et exerce sa hantise, en induisant phobies, folies, obsession. Son effet peut aller jusqu'à traverser des générations et déterminer le destin d'une lignée » (297). Les deux psychanalystes évoquent d'autres éléments que l'on retrouve sous des formes plus ou moins analogues dans l'écriture o'brienesque : la « crypte » intrapsychique, vouée à enterrer un vécu honteux et inavouable ; le mélancolique habité par la « fatalité » du deuil », une double contrainte que Derrida évoque en ces termes :

Il n'y a pas d'équilibre, il y a deux postures aussi folles l'une que l'autre ; chacune séparément est une espèce de folie, de mort [...]. La simple fidélité pure, c'est la mort, l'infidélité aussi. Donc il s'agit d'affirmer une différence la plus tendue, la plus intense possible entre les deux extrêmes. [...] : demi-deuil ou double deuil. (*Points de suspension* 161)

La perte d'un objet imperdable, la « terrible logique » du deuil, et le traumatisme psychique de guerre sont des thèmes qui s'inscrivent dans des « écrits en souffrance », pour emprunter à Amfreville le titre de son ouvrage éponyme (2009). De fait, l'écriture o'brienesque symbolise la hantise affective et les retours traumatiques mais outre le « surgissement mémoriel », il est aussi question d'une mise « en souffrance », laquelle, dans les textes, relève de l'attente et du retardement (Amfreville, « En quête de sens », *Écrits en souffrance* 9-25). Ces traits marquent aussi l'affiliation de l'œuvre o'brienesque aux « récits-limites », ceux qui, note Jean-Michel Ganteau dans son article « Entre mimétique du rien et réalisme traumatique » (2012), font du rien la trace de *quelque chose* (par. 5). Cette chose tient d'un dépassement²⁷⁶ qui convoque le propos de Jean-Luc Marion : « l'ampleur de l'excès excède ces précédents (“on n'avait jamais vu une chose pareille”) » (*Étant donné* 241). Aussi, entre le rien et l'excès, le texte cahote, se répète ; il tarde à montrer ce *quelque chose* qui est temporisé ou bien retourne sur ses traces pour réitérer ce qui semble voué à ne pas être représenté une bonne fois pour toutes. Le *pan* tend à surgir là « où le *logos* s'affole, où le langage crève, laissant voir, au-delà de lui, la matière hors langage, hors logique, hors histoire, du Réel » (Rykner, *Pans* 115). L'écriture

²⁷⁵ Derrida nuancera son concept pour finalement avancer que la revenance exclut la visibilité et s'oppose au « visible invisible » (*Échographies* 129) de la spectralité et de la fantomalité. Le terme continue de désigner le mort qui fait retour, mais signifie surtout l'impossibilité d'un « voir-venir » que le philosophe lie à la catastrophe du 11 septembre 2001 : « L'événement comme revenance, on ne le voit pas venir, [...] ça vous prend par surprise. [...] Ça annonce des possibles répétitions, de la revenance, ça va revenir, ça revient déjà, ça va revenir, et sous des formes encore pires » (« Infine non fu la parola (*Ghosts of Marx*) »). Pour appréhender l'évolution de la pensée derridienne sur ce point, lire *Fors*, préface à *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme aux Loups*, d'Abraham et de Torok (1976) ; « Spectrographies » (*Échographies de la télévision* [1996] 132 et suiv.) ; *De quoi demain... Dialogue* (2001) ; et « Infine non fu la parola (*Ghosts of Marx*) (s.d.), l'entretien filmé dans lequel Derrida et Enrico Ghezzi discutent de la spectralité et de la revenance après les attentats du World Trade Center.

²⁷⁶ «There is something in trauma that intrinsically invokes a beyond » (Luckhurst, « Beyond Trauma: Torturous Times » 1).

o'brienesque figure des expériences non assimilées²⁷⁷ du type de celles qui amènent Anne Whitehead à poser cette question dans *Trauma Fiction* (2004) : « The term “trauma fiction” represents a paradox or contradiction: if trauma comprises an event or experience which overwhelms the individual and resists language or representation, how can it then be narrativised in fiction?²⁷⁸ » (3). Et l'auteure d'ajouter : « 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 characterized by repetition and indirection » (3). Il apparaîtra au cours de l'analyse qu'O'Brien reflète dans sa fiction et sa non-fiction le désordre moral et psychique causé par la crainte, le poids de la perte et les restances de l'effraction traumatique. Ce faisant, il cerne l'imperdable, figure le « rien » et piste ces revenances qui habitent les êtres de toute leur force hantologique.

²⁷⁷ En référence à l'ouvrage de Cathy Caruth paru en 1996, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*.

²⁷⁸ Dans *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation* (2000), Michael Rothberg s'interroge sur le rapport entre *mimèsis* et expérience concentrationnaire. Le concept de « réalisme traumatique » (« traumatic realism ») permet selon lui de représenter un événement historique *limite* (« extreme » [99]) : « Traumatic realism develops out of and in response to the demand for documentation that an extreme historical event poses to those who would seek to understand it » (100). L'enjeu est de dépasser la « *mimèsis* passive » (« passive mimesis » [103]) et de susciter une réflexion chez l'écrivain et le lecteur : « traumatic realism is an attempt to produce the traumatic event as an object of knowledge and to program and thus transform its readers so that they are forced to acknowledge their relationship to posttraumatic culture [...] the stakes of traumatic realism are both epistemological and pedagogical » (103). Pour sa part, Eugene L. Arva propose le concept d'« imagination traumatique » qu'il définit ainsi dans *The Traumatic Imagination: Histories of Violence in Magical Realist Fiction* (2011) : « “traumatic imagination” is intended to describe an empathy-driven consciousness that enables authors and readers to act out/work through trauma by means of magical realist images. I posit that traumatic imagination is responsible for the production of many literary texts that struggle to re-present the unrepresentable and, ultimately, to reconstruct events whose forgetting has proven just as unbearable as their remembering. The traumatic imagination is also the essential consciousness of survival to which the psyche resorts when confronted with the impossibility of remembering limit events and with the resulting compulsive repetition of images of violence and loss » (5).

Chapitre 4

La hantise timérique

Beyond all this, or at the very center, was the raw fact of terror. I did not want to die. Not ever. But certainly not then, not there, not in a wrong war. Driving up Main Street, past the courthouse and the Ben Franklin store, I sometimes felt the fear spreading inside me like weeds. I imagined myself dead. I imagined myself doing things I could not do—charging an enemy position, taking aim at another human being.

– O'Brien, *Things*, 44.

Dig. Nuclear war.

If you're sane, you don't fuck with the obvious. [...] True or false: The world can end.

– O'Brien, *Age*, 199.

La hantise timérique est liée à la projection vers l'avant : elle se manifeste par la crainte (*timere*, « craindre »), l'anticipation anxieuse²⁷⁹. Par conséquent, l'appréhension, au sens affectif du terme, submerge le sujet et commande l'engrenage de l'imagination : fixé à l'idée de catastrophe, l'être hanté voit le mal dans un avenir plus ou moins proche, dramatise le futur et nourrit des visions spectaculaires, voire apocalyptiques. Les dictionnaires anciens précisent que l'attente fait partie de l'expérience de l'appréhension : « on a le temps de la réflexion, on peut chercher des moyens d'empêcher le mal » (Laveaux 116). Mais dans les textes

²⁷⁹ La nosographie du DSM-IV définit l'anticipation comme un mécanisme de défense répondant aux conflits émotionnels ou aux facteurs de stress. Le sujet anticipe de manière exagérée les conséquences d'un possible événement futur et envisage les réponses ou les solutions alternatives réalistes (Association américaine de psychiatrie 755). Dans « Les mécanismes de défense » (2005), le psychopathologue Henri Chabrol différencie l'anticipation réaliste de l'anticipation anxieuse, laquelle provoque une anxiété aiguë et soutenue par des pensées catastrophistes qui créent des dysfonctionnements et favorisent l'évitement. La distinction entre l'angoisse et l'anxiété ne faisant pas toujours l'unanimité, les termes seront utilisés de manière interchangeable pour désigner ce qui renvoie au « resserrement ». Dans « Au-delà du principe de plaisir » (1920), Freud écrit : « Le terme d'angoisse [*Angst*] désigne un état caractérisé par l'attente du danger et la préparation à celui-ci, même s'il est inconnu. Le terme de peur [*Furcht*] suppose un objet défini dont on a peur. Quant au terme d'effroi [*Schreck*], il désigne l'état qui survient quand on tombe dans une situation dangereuse sans y être préparé ; il met l'accent sur le facteur surprise » (*Essais* 12). Pour le psychiatre Cosnier, l'angoisse est avant tout un « état de "peur" sans objet » situé sur un « pôle anobjectal (sans objet manifeste) » (99). Elle se distingue de l'anxiété par son intensité ou son « appartenance » : « l'angoisse serait une anxiété majeure, [...] somatique avec des symptômes végétatifs évidents, l'anxiété serait essentiellement psychique [...] une angoisse mineure » (99). La peur, en revanche, est une émotion « basale » causée par un danger présent ou supposé présent (6).

d'O'Brien, l'appréhension est ordonnée à une forme d'« affectivité », une « dimension affectuelle », pour citer les termes employés par Isabelle Sommier dans « Sentiments, affects et émotions dans l'engagement à haut risque » (note 10, non pag.). Cette « affectivité » est comparable au caractère « affectal » du lieu : elle aggrave la possibilité d'un mal et densifie la relation du sujet au temps linéaire (*chronos*) et opportun (*kairos*²⁸⁰), mais aussi à lui-même.

Le premier thème étudié est le trouble de conscience lié à la tentation de fuir à l'étranger. Le récit autobiographique et *The Things They Carried* font apparaître que le départ au Vietnam est sans rapport avec une quelconque détermination personnelle. O'Brien et le narrateur Tim O'Brien se remémorent la crainte ressentie à l'idée de décevoir leur famille et leurs concitoyens. Chacun représente le ressassement et l'aperception oppressante d'un moi désidéalisé, incapable de suivre la voix intérieure qui l'invite à mettre ses actes en accord avec ses convictions.

Le second temps de l'analyse porte sur la peur de la fin du monde. *The Nuclear Age* reprend et développe le schème de l'atomisation déjà prégnant dans *Northern Lights*. Heberle affirme que le premier roman est pratiquement déconnecté de tout contexte historique et politique (76). Or, le narrateur mentionne fréquemment les conséquences anxiogènes de la guerre froide, notamment celles de la crise des missiles de 1962 qui inspire ses prédications apocalyptiques à Pehr Perry²⁸¹. Le récit thanatographique de William Cowling est marqué par sa hantise de « la tragédie métaphysique par excellence, l'inconcevable tragédie de [s]a nihilisation » (Jankélévitch 24) : le spectre de la bombe charge le présent de la peur causée par le fait de savoir qu'un champignon peut anéantir le monde.

²⁸⁰ Dans « Time and Qualitative Time » (1986), John E. Smith note que le *kairos* est le temps infinitésimal : « We know that all the English expressions “a time to” are translations of the term “*kairos*”—the right or opportune time to do something often called “right timing.” This aspect of time is to be distinguished from *chronos* which means the uniform time of the cosmic system, the time which, in Newton's phrase, *aequaliter fluit*. In *chronos* we have the fundamental conception of time as measure, the quantity of duration, the length of periodicity, the age of an object or artifact and the rate of acceleration of bodies whether on the surface of the earth or in the firmament above » (4).

²⁸¹ Il reprend le motif de la destruction cher au luthérien Pehr Peri : « Never exhorting, he merely laid down hard principles: the strong will not survive forever, but they may survive longer than the weak; things are bad now but in the winter they will be much worse, so take advantage of the present and prepare for the future. Since his ultimate prophecy of doom was always rooted in stories of present suffering, and since there were ample cases of forest fires, hard winters, drownings or freezing of death, he could never be faulted for poor vision nor accused of promising too much. He saw no hope and offered none. Strokes of good fortune, he reminded the Damascus Lutherans, are forever followed by bad fortune, summer to winter; birth to death; construction to destruction; the elements » (71-72).

1. L'empire du scrupule

Dans « Une philosophie de la volonté » (1951), le philosophe Alphonse De Waelhens souligne le paradoxe du « présent de l'action » (427). Il est à la fois achèvement et commencement : « avec lui c'est un autre moment de [l]a vie qui commence » (425). O'Brien se rappelle la rupture inaugurale qui a eu lieu à l'été 1968. Dans *Catch-22*, le capitaine John Yossarian explique ainsi son choix de quitter le front : « I'm not running away from my responsibilities. I'm running to them. There's nothing negative about running away to save my life » (Heller 516). Si l'écrivain vétérinaire n'a ni fui ni déserté, l'appel sous les drapeaux puis le départ pour le Vietnam ont cependant donné naissance à une source intarissable de scrupules.

1. 1 L'ombre de l'opprobre : *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*

En 2012, au début de son discours d'acceptation du Richard C. Holbrooke Distinguished Achievement Award, O'Brien raconte comment son jeune fils Tad, souhaitant se faire pardonner une bêtise, lui a expliqué qu'il avait deux têtes : l'une « savait » que son père serait fâché ; l'autre « se doutait » qu'il s'amuserait de la polissonnerie. S'appuyant sur cette anecdote, l'auteur relate la rivalité entre ses « deux têtes » à l'été 1968 : la première, tentée de fuir au Canada, cède aux appréhensions de la seconde, laquelle craint l'opprobre. Le récit autobiographique revient sur le dilemme de « l'homme à deux têtes » parti combattre au Vietnam, trahissant ainsi ses convictions. À l'opposé des conscrits Ron Kovic et Caputo, O'Brien s'oppose à la guerre. Aussi, l'abandon des principes aggrave ses scrupules : « In my case I committed an act of unpardonable cowardice and evil. I went to a war that I believed was wrong and participated in it actively. I pulled the trigger. I was there. And by being there I was guilty » (*in Herzog, Tim O'Brien* 14). Durant la campagne présidentielle de 1968, il accorde son soutien politique au sénateur démocrate Eugene McCarthy, candidat de la paix favorable au désengagement militaire en Asie du Sud-Est. L'étudiant est cependant un militant modéré sans commune mesure avec Sarah Strouch (*The Nuclear Age*) : « I wanted it ended through legitimate political means » (*Combat* 12). Deux termes – « cowardice » et « guilty » – retiennent l'attention car ils jalonnent les écrits o'brieniques, en particulier *The Things They Carried* et « The Vietnam in Me » dans lequel l'auteur réaffirme sa « lâcheté » (« I have written some of this before, but I must write it again. I was a coward. I went to Vietnam »).

L'alternative – la fuite ou le combat – est examinée à travers la hantise du qu'en-dira-t-on et la crainte de l'ignominie. Vu à travers ce prisme, l'avenir devient le sujet de ruminations inquiètes qui appesantissent le quotidien. O'Brien évoque des errances angoissées et se dépeint en homme des sous-sols rongé par un dilemme kafkaïen : mourir pour ne pas embarrasser les siens ou partir en exil et « mourir » de honte. Le hantement du déshonneur et de la lâcheté est commun chez les soldats, comme le souligne le narrateur de *The Things They Carried* :

They were afraid of dying but they were even more afraid to show it. [...] They carried the common secret of cowardice barely restrained, the instinct to run or freeze or hide, and in many respects this was the heaviest burden of all, for it would never be put down, it required perfect balance and perfect posture. They carried their reputations. They carried the soldier's greatest fear, which was the fear of blushing. Men killed, and died, because they were too embarrassed not to. It was what had brought them to the war in the first place, nothing positive, no dreams of glory or honor, just to avoid the blush of dishonor. They died so as not to die of embarrassment. [...] Rather, they were too frightened to be cowards. (20-22)²⁸²

Dans *La Fin des coupables* (2012), le psychanalyste Pierre-Henri Castel insiste sur le fait que la souffrance causée par l'autocontrainte et l'angoisse de mal faire sont les deux « supplices » du vingtième siècle. O'Brien se présente comme l'être « exécrationnel » dont parle Franz Kafka dans *Lettres à Milena* : un homme qui se rend compte qu'il n'est « rien de plus qu'un nid à rats peuplé d'arrière-pensées » (in Castel 153). La conscription provoque une introspection qui dévoile un petit moi déprécié, non héroïque et courbé devant le regard des autres. Ce faisant, l'auteur se présente comme l'opposé de ses modèles : Shane, le héros du film éponyme de George Stevens (1953) ; Rick Blaine, le propriétaire du Rick's Café Américain dans *Casablanca* (1943) ; Captain Vere (*Billy Budd* [1924]) et Frederic Henry, le lieutenant déserteur de *A Farewell to Arms* (1929) : « Especially Frederic Henry. To a man, my heroes before going to Vietnam were hard and realistic. To a man, they were removed from other men, able to climb above and gaze down at other men » (142-143). Ce point invite à rappeler que dans les témoignages recueillis par Al Santoli (*Everything We Had* [1981]) et Mark Baker (*Nam. The Vietnam War in the Words of Men and Women Who Fought There* [1981]), les héros des vétérans sont issus de la culture populaire qui nourrit les fantasmes des enfants : John Wayne, Audie Murphy, vétéran de la seconde guerre mondiale devenu star de cinéma, Captain Marvel, Captain America, Batman et Superman²⁸³. La prégnance du héros fictionnel et de l'indistinction entre film et réalité a suscité cette remarque chez Herr :

²⁸² Dans *Through the Wheat*, le narrateur constate : « Their cowardice made them brave men, heroes » (Boyd 247).

²⁸³ La fiction sur la seconde guerre mondiale avait déjà signifié l'influence de la culture populaire, comme l'illustre une scène de *The Thin Red Line* dans laquelle un soldat tente en vain de dégoupiller une grenade avec ses dents, comme le font les héros du cinéma hollywoodien (Jones 162). Au Vietnam, le soldat émule ses héros, parfois au prix de sa vie. C'est le cas dans *The Short-Timers* : « We stand over Craze as Cowboy says, "Craze did a John Wayne. He finally went berserk. Shot BB's at a gook machine gun. The BB's bounced off the gook

I keep thinking about all the kids who got wiped out by seventeen years of war movies before coming to Vietnam to get wiped out for good. You don't know what a media freak is until you've seen the way a few of those grunts would run around during a fight when they knew that there was a television crew nearby; they were actually making war movies in their heads, doing little guts and glory Leatherneck tap dances under fire, getting their pimples shot off for the networks. (265)²⁸⁴

Les héros dont parle O'Brien possèdent une force de caractère dont il se dit dépourvu. Le début du récit retrace l'ampleur de la hantise timérique : « All the soul searchings and midnight conversations and books and beliefs were voided by abstention, extinguished by forfeiture, for lack of oxygen, by a sort of sleepwalking default. It was no decision, no chain of ideas or reasons, that steered me into the war. It was an intellectual and physical standoff » (*Combat* 22). Le motif de la circularité, combiné à celui de l'impasse, fait de la réception de la lettre de l'armée un point de rupture. Tournant le dos à son raisonnement et son éthique personnelle, le conscrit est confronté au poids de la honte, que Richard Sinding nomme le « ressort de toute notre métaphysique » (13) dans *Qu'est-ce qu'une crise ?* (1981). Le philosophe écrit :

[A]vant la crise le mal est déjà là, mais irréflecti, dénié. Avant la crise, il y a toujours déjà la crise, mais dissimulée. Quand la crise commence, on commence à réfléchir. Ce qui se révèle dans la crise, c'est la fragilité de ce qu'on croyait solide, la mortalité de ce qu'on croyait éternel, l'altération de ce qu'on croyait identique, et, pour parler philosophiquement, l'*accidentalité* de ce qu'on croyait *substantiel*. (13)²⁸⁵

Cette confrontation à l'*accidentalité* force le conscrit à marcher dans sa propre « boue », métaphore dont Kafka use au sujet des arrière-pensées : « Cette boue sera le terrain qu'on trouvera tout au fond, car le terrain le plus profond ne contiendra pas de la lave mais de la boue. La boue sera tout en bas, et les doutes de l'auto-observation eux-mêmes ne tarderont pas à devenir aussi débiles et complaisants que les dandinements d'un porc dans le fumier » (*in* Castel 153). Cette matière s'apparente au « borbier » vietnamien : fixée à l'esprit, elle se ressassait mais les « petites pierres pointées » – les scrupules – demeurent. Leur genèse est

gunners. You should have seen it. Craze was laughing like a happy little kid. Then that slope machine gun blew him away" » (Hasford 107).

²⁸⁴ Dans *A Rumor of War*, Caputo écrit : « That is what I wanted, to find in a commonplace world a chance to live heroically. Having known nothing but security, comfort, and peace, I hungered for danger, challenges, and violence. [...] the heroic experience I sought was war; war, the ultimate adventure; war, the ordinary man's most convenient means of escaping from the ordinary. The country was at peace then, but the early sixties were years of almost constant tension and crisis; if a conflict did break out, the marines would be certain to fight in it and I could be there with them. Actually *there*. Not watching it on a movie or TV screen, not reading about it in a book, but *there*, living out a fantasy. Already I saw myself charging up some distant beachhead, like John Wayne in *Sands of Iwo Jima*, and then coming home a suntanned warrior with medals on my chest » (5-6). Dans « The Ghost Soldiers », Tim O'Brien évoque l'influence des images cinématographiques : « It's like you're in a movie. There's a camera on you, so you begin acting, you're somebody else. You think of all the films you've seen, Audie Murphy and Gary Cooper and the Cisco Kid, all those heroes, and you can't help falling back on them as models of proper comportment. [...] Eyes open, be alert—old imperatives, old movies. It all swirls together, clichés mixing with your own emotions, and in the end you can't tell one from the other » (*Things* 207).

²⁸⁵ Et Sinding d'ajouter : « Nous rougissons de notre accidentalité et haïssons toute réflexivité mettant à nu l'édifice illusoire servant à la dissimuler » (51).

retracée dans le troisième chapitre, « Beginning » (*Combat*). L'auteur se présente comme l'obligé de la prairie et des aînés qui l'ont nourri et éduqué. L'intellectualisation excessive transforme la voiture en foyer de la hantise et les cercles accomplis dans la nuit autour du lac relèvent de la mimétique du tourment. Les considérations politiques et les argumentations philosophiques aboutissent elles aussi à un cul-de-sac²⁸⁶. La petite ville de Worthington se métamorphose ainsi en titan massif et inflexible qui barre la route de la frontière :

Piled on top of this was the town, my family, my teachers, a whole history of the prairie. Like magnets, these things pulled in one direction or the other, almost physical forces weighting the problem, so that, in the end, it was less reason and more gravity that was the final influence. [...] The town lay there, spread out in the corn and watching me, the mouths of old women and Country Club men poised in readiness to find fault. It was not a town, not a Minneapolis or New York, where the son of a father can sometimes escape scrutiny. More, I owed the prairie something. For more than twenty-one years I'd lived under its laws, accepted its education, eaten its food, wasted and guzzled its water, slept well at night, driven across its highways, dirtied and breathed its air, wallowed in its luxuries. (18)

La crainte de l'opprobre public est métaphorisée par l'œil et la bouche du colosse local, reflet naturel de l'« histoire *entière* de la prairie ». Le microcosme worthingtonien prend une ampleur démesurée ; il est le lieu d'un attachement ambivalent : « It was not just that I valued that order. I also feared its opposite—inevitable chaos, censure, embarrassment, the end of everything that had happened in my life, the end of it all » (22). Ce « tout » menacé s'avère indissociable du sentiment d'obligation et de crainte qui réfléchit les prunelles accusatrices et médusantes.

Au camp d'entraînement de Fort Lewis, le désir de fuir est ravivé par la « guerre de sécession » menée avec Hansen (« a war of resistance » [35]). L'expérience de celui qui deviendra l'unique dédicataire de *Going After Cacciato* est analogue à celle d'O'Brien. Quand il reçoit la lettre de l'armée, Hansen, alors au Danemark, éprouve une appréhension abyssale : « But I come from a small town, my parents know everyone, and I couldn't hurt and embarrass them; and, of course, I was afraid » (35). À l'opposé d'O'Brien, il exprime plus ouvertement sa hantise :

²⁸⁶ « But, in the end, careful and precise argumentation hurt me. It was painful to tread deliberately over all the axioms and assumptions and corollaries when the people on the town's draft board were calling me to duty, smiling so nicely. "It won't be bad at all," they said. "Stop in and see us when it's over." So to bring the conversation to a focus and also to try out in real words my secret fears, I argued for running away » (17). O'Brien évoque implicitement l'« ignorance de l'Amérique moyenne » (« Middle American ignorance ») : « The Middle America I grew up in sent me to that war. [...] That know-nothing attitude really disturbs and angers me. The Midwest for me is not just a sweet background I naively grew up in full of innocence and romanticism. I have a real bitterness towards it that lasts to this day. [...] These people didn't know—in my case, in the case of Vietnam—Ho Chi Minh's politics from those of the governor of Arizona. They didn't know Bao Dai from the man in the moon. They didn't know the first thing about SEATO. They didn't know the first thing about French colonialism, about basic history » (*in Bourne non pag.*). Le narrateur de *The Things They Carried* imite cette diatribe : « their blind, thoughtless, automatic acquiescence to it all, their simpleminded patriotism, their prideful ignorance, their love-it-or-leave-it platitudes » (45). Lire aussi l'entretien avec McNerney, dans lequel O'Brien déclare : « A kind of smugness that takes delight in ignorance in some way. Those high-falutin' Easterners, those crass Westerners, those redneck Southerners » (22).

I'm not just intellectually opposed to violence, I'm absolutely frightened by it. It's impossible to separate in my mind the gut fear from pure reason. I'm really afraid that all the hard, sober arguments I have against this war are nothing but an intellectual adjustment to my horror at the thought of bleeding to death in some rice paddy. (36).

La première blessure de la guerre du Vietnam n'est pas corporelle mais affective. Sur le terrain guerrier, elle prend la coloration du doute et de la rumination, ce qui met en lumière l'importance accordée au regard du père : « When my father wrote that at least his son was discovering how much he could take and still go on, was he ignoring his son's failure to utter a dramatic and certain and courageous no to the war? Was his son a fool? A sheep being stripped of wool that is his by right? » (139). L'écriture de la hantise montre un homme conformiste, faible de caractère et coupable de mollesse morale.

Se voir et se revoir comme un « mouton » reculant devant les masques réprobateurs, tel est désormais le hantement de l'écrivain vétérinaire :

You liken living friends to the mass of dusty troops who have swarmed the world forever. And you try to find a hero.

It is more difficult, however, to think of yourself in those ways. As the eternal Hector, dying gallantly. It is impossible. That's the problem. Knowing yourself, you can't make it real for yourself. It's sad when you learn you're not much of a hero. (146)

Ce portrait est dupliqué dans la fiction. Dans « On the Rainy River », le narrateur de *The Things They Carried* se remémore cette seconde d'éternité où tout a basculé devant le tribunal imaginaire empli de vieilles dames et de membres du Country Club local. La hantise timérique inspire un rythme *crescendo* qui renforce le « caractère dramatique de l'instant » (Bachelard, *L'Intuition* 15) : ce moment précis où, au milieu de la rivière de la Pluie, la fuite au Canada s'avère irréalisable.

1. 2 Maintenant : l'instant pivot dans *The Things They Carried*

Dans *The Hero with a Thousand Faces* (1949), Joseph Campbell découpe le voyage archétypal du héros en trois temps : le départ, l'initiation et le retour. L'apparition du messager est le début d'un éveil intérieur :

But whether small or great, and no matter what the stage or grade of life, the call rings up the curtain, always, on a mystery of transfiguration—a rite, or moment, of spiritual passage, which, when complete, amounts to a dying and a birth. The familiar life horizon has been outgrown; the old concepts, ideals, and emotional patterns no longer fit; the time for the passing of a threshold is at hand. (47)

Pour Tim O'Brien, comme pour l'auteur, l'appel de l' « aventure » provient d'un messenger de la poste qui distribue la lettre de l'armée un jour orageux de juin 1968. La réception et la lecture du courrier provoquent chez lui des émotions inédites qu'il souligne en insistant sur l'atmosphère pesante et humide de la petite ville. Celle-ci semble anticiper l'air étouffant du Vietnam :

I remember opening up the letter [...] feeling the blood go thick behind my eyes. I remember a sound in my head. It wasn't thinking, just a silent howl. A million things all at once—I was too *good* for this war. Too smart, too compassionate, too everything. It couldn't happen. I was above it. [...] A mistake, maybe—a foul up in the paperwork. I was no soldier. I hated Boy Scouts. I hated camping out. I hated dirt and tents and mosquitoes. (41)

La saturation d'angoisse, soulignée par l'oxymore du « hurlement silencieux » confère à l'instant une singularité sans précédent qui rappelle ces mots de Ricœur : « L'instant c'est déjà la solitude... C'est la solitude dans sa valeur métaphysique la plus dépouillée » (*L'Intuition de l'instant* 13). L'anxiété générée par la perspective de devoir aller combattre donne lieu à une comparaison ironique : le gouffre de hantise, l'afflux de sang et le cri intérieur sont juxtaposés à l'image incongrue du camping, image qui se trouve elle-même décalée par rapport à la réalité guerrière présentée dans les trois chapitres précédents. L'appréhension est renforcée par la description des tâches accomplies dans l'abattoir de Worthington durant l'été :

After slaughter, the hogs were decapitated, split down the length of the belly, pried open, eviscerated, and strung up by the hind hocks on a high conveyer belt. [...] As a carcass passed by, you'd lean forward and swing the gun up against the clots and squeeze the trigger, all in one motion and the brush would whirl and water would come shooting out and you'd hear a quick splattering sound as the clots dissolved into a fine red mist. It was not pleasant work. Goggles were a necessity, and a rubber apron, but even so it was like standing for eight hours a day under a lukewarm bloodshower. (43)

Appuyée par les détails macabres sur le nettoyage des porcs et l'odeur persistante du sang, l'allégorie prête sa puissance figurale pour désigner une chose par les mots – l'abattage des animaux – et une autre chose par le sens – la violence guerrière. Le cercle et la spirale sont les figures de la hantise timérique. Le conscrit tourne en rond, tergiverse et scénographie mentalement sa fuite :

Both my conscience and my instincts were telling me to make a break for it, just take off and run like hell and never stop. [...] but after a time I could see particular shapes and images, the sorry details of my own future—a hotel room in Winnipeg, a battered old suitcase, my father's eyes as I tried to explain myself over the telephone. I could almost hear his voice, and my mother's. Run, I'd think. Then I'd think, Impossible. Then a second later I'd think, *Run*. (44)

Délibérément répétitif et emphatique, le style reflète la « schizophrénie » temporaire²⁸⁷ et l'effet de méduse. Ainsi italisé et appuyé par la présence de la majuscule, le mot « *Run* » voit sa valeur dramatique redoublée : la forme penchée connote la fuite en avant et la pression ressentie. L'affection est accrue par le souvenir de la Prairie, lequel exacerbe les scrupules. À la différence du récit autobiographique, le ressentiment généré par l'« ignorance » des compatriotes s'inscrit de manière frontale dans une logorrhée offensive²⁸⁸.

Le duo constitué par la hantise timérique et l'imagination inquiète atteint son acmé durant les six jours passés au Tip Top Lodge. Depuis les premières lignes, le narrateur a en point de mire l'instant précis qui a scellé sa destinée. Le récit est cependant temporisé par les scénarios paranoïaques :

[A]nd late in the night I'd lie there watching weird pictures spin through my head. Getting chased by the Border patrol—helicopters and searchlights and barking dogs—I'd be crashing through the woods, I'd be down on my hands and knees—people shouting out my name—the law closing in on all sides—my hometown draft board and the FBI and the Royal Canadian Mounted Police.
(50)²⁸⁹

Le narrateur figure une chasse à l'homme qui fait converger des hordes de représentants de la loi vers le réfractaire. Au Tip Top Lodge, les affres annihilent toute possibilité de saisir le *kairos*. Dans l'avant-propos de l'ouvrage collectif *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory, and Praxis* (Sipiora et Baumlin [2002]), Carolyn R. Miller écrit : « *kairos* encourages us to be creative in responding to the unforeseen, to the lack of order in human life » (xiii). Toutefois, l'appréhension condamne la possibilité d'une telle « créativité » : la tétanisation fait imaginer un avenir catastrophique et ouvre la voie aux souvenirs culpabilisants. L'intensité de l'affection ressentie empêche la réception du « don » et de la « lumière » de l'instant *kairique*. Selon le philosophe Gilbert Romeyer Dherbey, le *kairos* possède en effet le caractère divin de l'occasion opportune : c'est « un don, et le don est un *kairos* ; l'intervention du dieu dans le sort des mortels en modifie la temporalité, et [...] l'un des sens de *kairos*

²⁸⁷ « It was a kind of schizophrenia. A moral split. I couldn't make up my mind. I feared the war, yes, but I also feared exile; I was afraid of walking away from my own life, my friends and my family, my whole history, everything that mattered to me. I feared of losing the respect of my parents. [...] My hometown was a conservative little spot on the prairie, a place where tradition counted, and it was easy to imagine people sitting around a table down at the old Gobbler Café on Main Street, coffee cups poised, the conversation slowly zeroing in on the young O'Brien kid, how the damned sissy had taken off for Canada » (45).

²⁸⁸ « I held them responsible. By God, yes, I *did*. All of them—I held them personally and individually responsible—the polyestered Kiwanis boys, the merchants and farmers, the pious churchgoers, the chatty housewives, the PTA and the Lions Club and the Veterans of Foreign Wars and the fine upstanding gentry out at the country club. They didn't know Bao Dai from the man in the moon. They didn't know history. They didn't know the first thing about Diem's tyranny, or the nature of Vietnamese nationalism, or the long colonialism of the French—this was all too damned complicated, it required some reading—but no matter, it was a war to stop the Communists, plain and simple, which was how they liked things, and you were a treasonous pussy if you had second thoughts about killing or dying for plain and simple reasons » (45).

²⁸⁹ Dans l'entretien accordé à Herzog, O'Brien se remémore ses propres « fantasmes : « I would fantasize that I was going to Canada, crossing the Rainy River. I'd fantasize getting into my car and just driving away [...] They were elaborate fantasies. I would imagine that I would have to pack. What documents I would have to bring. What clothes I would bring along. Where I would leave the car. The note I would leave for my parents. I mean they were elaborate heuristic exercises » (13-14).

désigne le moment fugace où tout se décide, où la durée prend un cours favorable à nos vœux » (12). Or, Tim O'Brien accorde à cette « seconde d'éternité » (Romeyer Dherbey 12) une essence dramatique qui peut être rattachée au point souligné par Phillip Sipiora dans « Introduction: The Ancient Concept of Kairos » (2002). L'auteur note en effet que dans l'Antiquité, le *kairos* était aussi lié à la mort, la destruction, la ruine, l'inquiétude et la coupure (in Sipiora et Baumlin 5). S'appuyant sur l'hypotypose, l'écrivain vétérinaire représente ainsi l'effet de dissociation :

Looking back after twenty years, I sometimes wonder if the events of that summer didn't happen in some other dimension, a place where your life exists before you've lived it, and where it goes afterward. None of it ever seemed real. During my time at the Tip Top Lodge I had the feeling that I'd slipped out of my own skin, hovering a few feet away while some poor yo-yo with my name and face tried to make his way toward a future he didn't understand and didn't want. Even now I can see myself as I was then. It's like watching an old home movie: I'm young and tan and fit. (54)

Yves Le Bozec rappelle la force de la figure : « Par ce retour de l'action en son cœur, la description ressortit au tragique théâtral : elle produit du *pathos*²⁹⁰ » (« Ekphrasis de mon cœur » 114). L'effet déréalisant de l'impression de dédoublement de soi est accentué par la convergence dans le texte de « deux O'Brien » : l'écrivain vétérinaire et le fuyard. L'écriture de la hantise timérique se fait ici « rappel » (*anamnēsis*) ou « remémoration », pour reprendre le mot cher à Ricœur (*La Mémoire* 18). Elle représente un moi déprécié. Dans *Kaironomia: On the Will to Invent* (1987), Eric Charles White souligne singulièrement le rapport analogique entre le *kairos*, le tir à l'arc et le tissage :

In archery, (*kairos*) refers to an opening or “opportunity” or, more precisely, a long tunnel-like aperture through which the archer's arrow has to pass. Successful passage of a *kairos* requires, therefore, that the archer's arrow be fired not only accurately but with enough power for penetration. The second meaning of *kairos* traces to the art of weaving. There it is the “critical time” when the weaver must draw the yarn through a gap that momentarily opens in the warp of the cloth being woven. Putting the two meanings together, one might understand *kairos* to refer to a passing instant when an opening appears which must be driven through with force if success is to be achieved. (13)

Le texte d'O'Brien dévoile un « instant critique » manqué : de fait, le passage du temps opportun n'a pas été forcé et le caractère irréel mais impressionnant des « films » intérieurs fait l'effet d'une bande cinématographique tournant sur elle-même pour faire défiler les mêmes images.

La scène de pêche au milieu de la rivière de la Pluie avec le vieux gardien Elroy Berdahl représente le point crucial qui a lieu en compagnie d'un passeur silencieux :

²⁹⁰ Dans *L'Effet sophistique* (1995), Barbara Cassin note que la puissance évocatrice s'inscrit dans l'étymologie du mot : *ek* – « jusqu'au bout » – et *phrazō* – « faire comprendre, montrer, expliquer » (680) : « Le terme même d'*ekphrasis* connote une exhaustion, l'insolence d'un jusqu'au bout : c'est une mise en phrases qui épuise son objet et désigne terminologiquement les descriptions, minutieuses et complètes, de choses ou de personnes » (501).

That close—twenty yards—and I could see the delicate latticework of the leaves, the texture of the soil, the browned needles beneath the pines, the configuration of geology and human history. Twenty yards. I could've done it. I could've jumped and started swimming for my life. Inside me, in my chest, I felt a terrible squeezing pressure. (56)

Le conditionnel passé dramatise le non-franchissement de la frontière et accentue le sentiment de regret. L'anthropomorphisation du paysage transforme ce dernier en une entité formidable. La forêt, l'eau et le ciel sombrent de concert dans un état de tristesse incommensurable et communicatif :

And what was so sad, I realized, was that Canada had become a pitiful fantasy. Silly and hopeless. It was no longer a possibility. Right then, with the shore so close, I understood that I would not do what I should do. [...] I would not be brave. That old image of myself as a hero, as a man of conscience and courage, all that was just a threadbare pipe dream [...] Chunks of my own history flashed by. I saw a seven-year-old boy in a white cowboy hat and a Lone Ranger mask and a pair of holstered six-shooters; [...] My whole life seemed to spill out into the river, swirling away from me, everything I had ever been or ever wanted to be. I couldn't get my breath. I couldn't stay afloat; I couldn't tell which way to swim. A hallucination, I suppose, but it was as real as anything I would ever feel. I saw my parents calling to me from the far shoreline. [...] All my aunts and uncles were there, and Abraham Lincoln, and Saint George, and a nine-year-old girl named Linda who had died of a brain tumor back in fifth grade, and several members of the United States Senate, and a blind poet scribbling notes, and LBJ, and Huck Finn, and Abbie Hoffman, and all the dead soldiers back from the grave, and the many thousands who were later to die—villagers with terrible burns, little kids without arms or legs—yes, and the Joint Chiefs of Staff were there, and a couple of popes, and a first lieutenant named Jimmy Cross, and the last surviving veteran of the American Civil War, and Jane Fonda dressed up as Barbarella, and an old man sprawled beside a pigpen, and my grandfather, and Gary Cooper, and a kind-faced woman carrying an umbrella and a copy of Plato's *Republic*, and a million ferocious citizens waving flags of all shapes and colors—people in hard hats, people in headbands—they were all whooping and chanting and urging me toward one shore or the other. I saw faces from my distant past and distant future. [...] There was a slim young man I would one day kill with a hand grenade along a red clay trail outside the village of My Khe. [...] I gripped the edge of the boat and leaned forward and thought, *Now*.

I did try. It just wasn't possible.

All those eyes on me—the town, the whole universe—and I couldn't risk the embarrassment. It was as if there were an audience to my life, that swirl of faces along the river, and in my head I could hear people screaming at me. Traitor! they yelled. Turncoat! Pussy! [...] Even in imagination, the shore just twenty yards away, I couldn't make myself be brave. It had nothing to do with morality. Embarrassment, that's all it was (57-59)

Le calme de la rive canadienne contraste avec la foule hétéroclite qui se presse dans l'esprit et engendre le hantement d'une image acoustique : celle des encouragements imaginaires d'une pléiade de gens armés de mégaphones et de pompons. Baroque, le passage constitue un finale hantologique qui va en *crescendo*. L'esprit hanté devient surpeuplé de familiers, d'inconnus et de célébrités qui se pressent dans un stade imaginaire. Ce passage convoque le propos de Derrida mis en exergue dans l'introduction : en effet, la « contemporanéité à soi du présent » (*Spectres de Marx* 72) est ici ébranlée par le croisement des époques. La crainte fait revenir des images passées en provenance de l'histoire personnelle et nationale. La traversée de la rivière appelle le narrateur à puiser dans le patrimoine littéraire : le petit cowboy O'Brien côtoie le vagabond Huck Finn. Le mouvement spiralé est soutenu par l'isotopie du naufrage. L'enchaînement des « hallucinations » est une mention échoïque aux visions apocalyptiques de William Cowling (*The Nuclear Age*). O'Brien représente un tunnel de souvenirs, de

projections et de sensations qui fait songer à l'expérience de mort imminente. L'intensité de la hantise plonge littéralement le conscrit dans le temps à venir, une immersion marquée par la panique : celle-ci est signifiée par la référence au lieutenant Jimmy Cross et à l'ennemi vietnamien qui sera abattu au front. L'affect est textuellement symbolisé par l'évocation d'une mémoire paradoxale, qui rassemble les impossibles : le dix-neuvième et le vingtième siècles se mêlent l'un à l'autre ; les figures historiques s'allient aux proches et au tribunal imaginaire qui fait « plier » le soldat et le pousse à prendre les armes²⁹¹. Les combattants et les villageois du Vietnam sont déjà les hanteurs familiers d'une prémémoire qui abolit ce que Derrida nomme la « singularité inanticipable » de l'avenir (*Spectres de Marx* 111).

Selon Frank Kermode, le *kairos* forme un intervalle situé entre le début et la fin d'une fiction : « a point in time filled with significance, charged with a meaning derived from its relation to the end » (47). Dans la description de la scène de la rivière, le marqueur temporel « *Now* », lui aussi italique et porteur d'une majuscule, signifie le « point » culminant de l'histoire mais aussi un pivot existentiel qui s'apparente à ce que Bachelard baptise la « violence créatrice » de l'instant, celui qui « nous isole non seulement des autres mais de nous-mêmes, puisqu'il rompt avec notre passé le plus cher » (*L'Intuition* 13). Tim O'Brien se présente comme un archer indécis qui recule devant sa cible. La décision de ne pas fuir à l'étranger fait retour dans la mémoire, en témoigne cette écriture de soi marquée par la hantise timérique.

La figure de l'archer revient dans *The Nuclear Age*, sous les traits de William Cowling. Cette fois, il est sujet à la peur de la fin du monde, suscitée par le pouvoir de la bombe atomique et des missiles antibalistiques plantés à même le sol américain : « I was a witness. Like déjà vu in reverse, lots of backspin²⁹² » (73). L'âge nucléaire est celui d'un temps présent marqué par la revenance des ombres d'Hiroshima et la hantise de l'atomisation.

²⁹¹ « And right then I submitted. I would go to the war—I would kill and maybe die because I was embarrassed not to » (*Things* 59).

²⁹² « I've been around. I've seen the global picture and it's no fantasy—it's real. Ask the microorganisms in Nevada. Ask the rattlesnakes and butterflies on that dusty plateau at Los Alamos. Ask the wall shadows at Hiroshima. Ask this question: Am I crazy? And then listen, listen hard, because you'll get one hell of an answer; if you hold our breath, if you have the courage, you'll hear the soft drip of a meltdown, the ping-ping-ping of submarine sonar, the half-life of your own heart » (7).

2. La peur de l'atomisation

Le roman d'O'Brien exprime l'angoisse existentielle causée par la fixation à la bombe atomique et au risque qu'elle fait courir à l'humanité : celui de la cendre, c'est-à-dire « non seulement de l'oubli, mais de l'oubli de l'oubli, de l'oubli dont il ne reste rien » (Derrida, *Points de suspension* 220-221). La peur de la néantisation incite le narrateur à désertter, non pas vers un autre pays mais sous terre. À quelques kilomètres du jardin dans lequel William Cowling creuse le trou prévu pour l'abri antinucléaire se situe une béance dans le sol du Montana. Ironiquement, c'est là que l'industrie extrait de l'uranium découvert au début des années quatre-vingt par l'ex-géologue, l'homme « capot » (« cowling ») qui se garde d'expliquer pourquoi il a apporté sa pierre à cet âge nucléaire qui lui fait pourtant redouter depuis toujours le Grand Sommeil post-atomique.

2. 1 « *Darkness on the Edge of Town* » : la « fièvre nucléaire » d'O'Brien

Dans *Bright Book of Life* (1973), Alfred Kazin évoque l'issue du second conflit mondial : « so many uncovered horrors, so many new wars on the horizon, such a continued general ominousness, that “the war” soon became War anywhere, anytime—War that has never ended, War as the continued experience of twentieth-century man » (81). Relevant l'« ironie » de la première guerre mondiale, Fussell met pour sa part l'accent moins sur la continuité que sur l'idée de régression : « It reversed the Idea of Progress » (*Great War* 8). Quant à l'historien Jacques Le Goff, il ne considère pas l'histoire comme un cycle répétitif. Dans *Histoire et Mémoire* (1988), il remarque : « L'idée qu'il y a des répétitions dans l'histoire ne peu[t] avoir de sens que pour une mentalité non historique » (45). Dans un article paru en 2008, Cathy Caruth insiste sur le concept de réaction en chaîne. Le 4 août 1914, jour où la Grande-Bretagne a déclaré la guerre à l'Allemagne serait le point d'origine de cet engrenage :

As such it heralds something new in history, although, [...] it is not the newness of a beginning but rather of an “explosion,” a gap in time that does not produce a future but rather appears to annihilate it. Indeed, the atomic nature of the explosion (related to a chain reaction) suggests, on a figural level, a link between this historical event marking the beginning of WWI and the literal event of explosion that marks the end of WWII, a chain of explosions in which the beginnings and the ends are equally destructive and seem to produce a history constituted only as the repeated erasure of the histories that precede them. (« Lying and history » non pag.)

Si la première guerre mondiale joue le rôle de détonateur dans ce cycle d'« explosions » marqué par le risque de désintégration, le point culminant de l'âge nucléaire demeure le bombardement d'Hiroshima et de Nagasaki. Caruth note le pouvoir émanant de la

photographie du champignon atomique et la manière dont l'image recouvre l'événement (« an event that replaces itself with its own image » [non pag.]). Comme elle le souligne, la bombe relève désormais de la spectralité :

The bomb thus posits its own image as something that—like the modern lie—is seen and not seen at the same time. The decision to drop the bomb, we could say—which is, or starts as, a true form of action—is covered over, or erased, by the power of the image produced in the actual falling of the bomb, the “mushroom cloud” that gives the falling of the bomb a kind of inevitability (and becomes the term used to make future wars seem inevitable rather than acts of decision-making). (« Lying and history » non pag.)²⁹³

Dans cette analyse du *visible invisible* – du « vu et non vu » –, Caruth rappelle la valeur dissuasive des photographies mais aussi leur puissance hantologique : elles renvoient à un largage de bombes par les Américains qui marque le commencement et le commandement (l'*arkhè*) d'une ère placée sous le sceau de la fission.

Dans *Life History and the Historical Moment* (1975), Erik H. Erikson met en rapport la notion de crise identitaire avec la peur anticipatoire :

Some periods in history become identity vacua caused by the three basic forms of human apprehension: fears aroused by new facts, such as discoveries and inventions (including weapons), which radically expand and change the whole world image; anxieties aroused by symbolic dangers vaguely perceived as a consequence of the decay of existing ideologies; and, in the wake of disintegrating faith, the dread of an existential abyss devoid of spiritual meaning. (21).

« Darkness on the Edge of Town », l'article d'O'Brien paru en janvier 1979 dans *Feature*, met en évidence ces peurs et ces dangers. L'auteur écrit : « I grew up scared on the flatlands of southern Minnesota. An unlikely ground-zero » (42). Dans un entretien avec Marc Leepson (1986), il évoque l'atmosphère inquiétante de la guerre froide, les exercices de simulation, le visionnage répété du court métrage anticommuniste *Duck and Cover*, les terrains de jeu situés dans des jardins agrémentés d'abris antinucléaires. O'Brien se réfugie sous sa table de ping-pong, un « contre-espace » hétérotopique (Foucault, *Le Corps utopique* 24) visant à « effacer » et à « purifier²⁹⁴ » les sites couverts de silos qui obsèdent l'enfant :

As a kid, I had nuke fever. It was the work of imagination; I heard the scream of incoming ICBMs²⁹⁵, I watched New York turn to cinders. I saw strontium-90 curdling my milk. I sat aghast as the TV hissed its one-note test of the Emergency Broadcast system. *Déjà vu*. A voyeur at my own thermal funeral. (« Darkness » 42)

²⁹³ Caruth ajoute : « The erasure of the act of decision-making (the process by which a true decision took place) in the dropping of the bomb— the way in which the decision is erased by the image—could be considered the creation of a new kind of fact, one that erases itself in its own production, and in so doing moves forward toward a blinding future. The beginning—and hence futurity—constituted by the “decision” to drop the bomb thus becomes the future “of the image,” a history determined by a technological image—making power that determines the future as an explosion annihilating both past and future history » (36).

²⁹⁴ Au sujet des hétérotopies, Foucault parle de « lieux qui s'opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier » (*Le Corps utopique* 24).

²⁹⁵ Intercontinental ballistic missile.

Cette « fièvre nucléaire », pareille à celle représentée dans *The Nuclear Age*, donne lieu à des fixations et à des crispations accablantes. Les signaux d’alarmes qui retentissent dans le poste de télévision forment une image acoustique couplée à un déjà-vu qui fait écho au propos de Derrida : « le traumatisme est produit par l’avenir, par la menace du pire à venir plutôt que par une agression passée et “finie” » (*Le « Concept » du 11 septembre* 149). Cette « menace du pire » est nourrie par des sons mais aussi par des images du type de celles mentionnées par Caruth. Leur revenance inspire l’imagination inquiète : O’Brien scénographie l’imminence de l’Armageddon et sa hantise accroit lors de la crise de Cuba²⁹⁶, ce qui provoque des cauchemars. Leur enchaînement évoque la réaction en chaîne commentée par Caruth ci-avant (« more than a decade of nuclear nightmares » [« Darkness » 42]).

L’Amérique nucléaire obsède O’Brien et le conduit au Kansas en septembre 1979 pour observer les silos de lancement de Titan II, le missile balistique intercontinental construit par l’Armée de l’Air : « I went on an ICBM hunt. Stalking the mysterious Titan II missile. The objective of this trek was simple: to touch the nuclear age » (« Darkness » 42). « Darkness on the Edge of Town » rend compte du séjour à Rock, une petite ville évacuée le 24 août 1978 à la suite d’une fuite souterraine sur le site. O’Brien s’interroge sur la faillibilité de la technologie ainsi que sur l’indifférence des habitants vivant à proximité. Le décalage entre le hantement personnel²⁹⁷ et le détachement des citoyens sera à nouveau exprimé dans *The Nuclear Age*. Pétilon remarque que « la panique de la dislocation apocalyptique » (62) est l’un des grands thèmes de la fiction américaine. O’Brien confirme, comme William Cowling, que « les bombes sont réelles » : « We won’t survive if we can’t stop thinking of nuclear weapons as mere metaphors » (*in McCaffery* 141).

Stavo-Debaugé note :

Sous le coup des hantises, le présent peut échouer à être *connu* dans sa nouveauté et accueilli dans son originalité, de telles propriétés étant susceptibles d’être occultées par la *reconnaissance* d’éléments qui font pressentir l’imminente advenue du futur redouté ou qui exhibent des traits rappelant un fâcheux précédent. (« Le concept de “hantises” » 142)

²⁹⁶ À cette période, O’Brien joue une pièce sur de jeunes adultes placés dans un établissement psychiatrique : « That combination of the mental instability, which was in the play, with the instabilities in the world at the time—the fragilities in the world and the fragilities in these personalities we were depicting—will never go away. That combination will be in my memory forever. The two are locked forever » (*in Herzog, Tim O’Brien* 128).

²⁹⁷ « [I am reminded] that in fact all of us, in all our lives, whether we’re personally serving in a war or not, have gone through the threat of war, the threat of annihilation, the threat of human violence, [...] which is around all of us. It’s in our genes, this sense that we’re all going to die some day » (*in Bourne non pag.*). En 1995, l’écrivain confiait sa hantise d’une catastrophe nucléaire dans une grande ville américaine : « I will bet it will happen, maybe in say fifty years. Too many crazy people! Too many evil people in the world! The technology is too simple » (*in Herzog, Tim O’Brien* 129).

Ce point fait écho au doute émis par Derrida sur « la contemporanéité à soi du présent » (*Spectres de Marx* 72) mais il invite également à rappeler le propos de Jean-Jacques Lecercle. Pour le linguiste, cette forme de hantise fondée sur la « reconnaissance » et le pressentiment « illustre le paradoxe d'un avenir qui laisse des traces rétrospectives dans le présent » (7). Ces traces sont indissociables de l'énigme de « la mort en première personne²⁹⁸ » dont personne ne peut témoigner. *The Nuclear Age* raconte également la genèse d'une appréhension nourrie par ce que Ricœur nomme l'« angoisse en face de l'histoire²⁹⁹ ». L'âge nucléaire souligne l'« ambigüité du développement historique. La vérité de l'angoisse historique n'est pas la décadence, mais l'ambivalence de l'acquis humain, comme si la ruse de l'histoire était de faire indivisément du positif et du négatif et ainsi d'annuler l'un par l'autre nos schèmes de progrès et de décadence » (« Vraie et fausse angoisse » 43). C'est cette vérité qu'expose *The Nuclear Age* dans un récit porté par un narrateur ambivalent. « La mort, considérée comme un événement attendu, n'est pas capable de mettre fin à l'attente », écrit Maurice Blanchot dans *L'Attente l'oubli* (55) : la thanatographie de William Cowling retrace une « attente » de la fin du monde qui « permet de savoir que la mort ne peut être attendue » (*L'Attente* 55).

2. 2 *Un temps de sorcière... Le spectre de la fin du monde : The Nuclear Age*

À l'automne 1995, la phobie de l'atomisation qui hante le narrateur de *The Nuclear Age* depuis l'enfance³⁰⁰ pousse ce dernier à construire un abri antinucléaire dans son jardin : « AM I CRAZY? [...] A crackpot? Maybe, maybe not, but listen. [...] No metaphor, the bombs are real³⁰¹ » (3-4). Le roman commence au bord d'un trou personnifié qui énonce des prosopopées apocalyptiques reflétant les affres de l'ex-géologue. L'âge nucléaire annoncé par le titre est aussi signifié dans les trois intertitres : « Fission » (l'enfance) ; « Fusion » (Cuba et les années de clandestinité) et « Critical Mass » (l'âge de la maturité, après la découverte d'uranium dans les montagnes). Le contraste entre la sobriété des titres et la prolixité du narrateur met en lumière la polarité de l'implosion et de l'explosion qui sous-tend le discours sur la peur de l'atomisation : « It's witch weather. A freaky black atmosphere and high winds

²⁹⁸ L'expression est de Jankélévitch. Sur la mort en première, deuxième et troisième personne, lire *La Mort* (24-35).

²⁹⁹ « Le pathos contemporain englobe sans discernement le meilleur et le pire ; pour une bonne part l'angoisse en face de l'histoire n'est que *la petite peur du XXe siècle* » (Ricœur, « Vraie et fausse angoisse » 42).

³⁰⁰ « We were not high on the Russian hit list. But how could you be sure? Fort Derry, it *sounded* like a target. And besides, mistakes happen » (11).

³⁰¹ Le chapitre se termine ainsi : « Call it what you want—coping out, dropping out, numbness, the loss of outrage, simple fatigue. I've retired. Time to retrench. Time to dig in. Safety first » (8). Alors que le narrateur épanche sa hantise de l'atomisation, il demeure peu disert sur la vente du terrain qui a assuré sa fortune personnelle. Une première allusion se trouve dans le premier des cinq chapitres « Quantum Jumps » : « Uranium is no figure of speech; it's a figure of nature. You can hold it in your hand. It has an atomic weight of 238.03; it melts at 1,132.30 degrees centigrade; it's hard and heavy and impregnable to metaphor. I should know, I made my fortune on the stuff. [...] we followed the trail and plundered those ancient mountains and now we're left with consequences, that old clickety-clack echoing back. It's history. It can't be undone » (65).

and high voltage. Just look and say the words: Nuclear war. Kansas is the creeps. Tornado country, ghost country. Say it: Nuclear war » (29). O'Brien explique que le style hyperbolique du narrateur était délibéré afin de créer une comédie noire sur l'âge nucléaire (« a big cartoon [...] with everything heightened and exaggerated [...] the way Trudeau does it in *Doonesbury* » (*in* Kaplan, « Interview » 100)). Les treize chapitres oscillent entre le passé et le présent³⁰². O'Brien note au sujet de son personnage : « William Cowling believes the world is going to end [...] Such an end is only a metaphor for something much larger in the book, which is the business that we are all going to die—the whole business, in other words, of mortality » (*in* McNerney 11). La corrélation entre la hantise de la bombe et l'« angoisse face à l'histoire » pointe vers un imaginaire de la mort au sujet duquel l'anthropologue et philosophe Jean-Marie Brohm rappelle, dans *Figures de la mort* (2008), qu'il est « toujours un luxe de survivants » (23).

L'entement télépathique sur le Vietnam et la peur de l'atomisation s'inscrivent dans une mémoire paradoxale qui porte les traces d'un *visible invisible* venu du futur :

In a sense, I suppose, I wasn't entirely there. Drifting, maybe. The faces seemed to blend and dissolve. There was a war on—they didn't know. There was butchery—they didn't know. "Shit," someone said, but they simply didn't know, they had no inkling, so I smiled and let my sign speak sign language: the blunt, trite, unarguable truth. Real. The guns were real, and the dead, and the silos and hot lines and Phantoms jets. The war was real. The technology was real. Even that which could not be seen was real, the unseen future, the unseen letting of unseen blood—and the bombs—the fuses and timers and tickings—and the consequences of reality, the consequences were also real. But no one knew. No one imagined. "What this brings to mind," a voice said, "is shit." And that too, was real. (74-75)

La guerre du Vietnam, la menace atomique et les ombres sur les murs d'Hiroshima fusionnent dans l'imagination qui spectralise les contemporains. Dans *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust* (2004), Eva Hoffman évoque les descendants des survivants de la Shoah, la « génération charnière » (« hinge generation » [xv]³⁰³), et relève le pouvoir de hantise de l'Histoire : « The formative events of the twentieth century have crucially informed our biographies, threatening sometimes to overshadow and overwhelm our own lives. [...] Our relationship to them has been defined by our very "post-ness" and by the

³⁰² « The year is 1995. We're late in the century, and the streets are full of tumbleweed, and it's every man for himself » (8). Cinq chapitres intitulés « Quantum Jumps », dont le prologue et l'épilogue, se passent pendant que le narrateur est au bord du trou. Les huit autres traitent de l'enfance (« Civil Defense », « Chain Reactions »), l'engagement dans le mouvement révolutionnaire (« First Strikes », « Escalations », « The Ends of the Earth »), l'entraînement à Sagua la Grande puis les années de clandestinité dans le Montana et celles suivant la découverte de l'uranium (« Underground Tests », « Fallout », « The Nuclear Age »). Le roman paraît en 1985 après sept années de gestation difficile : « There wasn't any writer's blocks exactly. [...] the agony was in just going over it. I must have rewritten it thirty times » (*in* Weber 269). Les critiques littéraires demeurent peu réceptifs à la verve du narrateur et aux accents satiriques rappelant *Catch-22* de Heller, *Gravity's Rainbow* de Thomas Pynchon (1973) ainsi que le film *Doctor Strangelove* (1964) de Stanley Kubrick.

³⁰³ « The guardianship of the Holocaust is being passed on to us. The second generation is the hinge generation in which received, transferred knowledge of events is being transmuted into history, or into myth. It is also the generation in which we can think about certain questions arising from the Shoah with a sense of living connection » (Hoffman xv).

powerful but mediated forms of knowledge that have followed from it³⁰⁴ » (25). *The Nuclear Age* explore de manière singulière la notion de « post-ness », originellement liée à l'ère post-concentrationnaire. O'Brien symbolise l'ampleur de ce que l'on peut qualifier de « post-héritage » atomique. Cependant, les critiques littéraires, peu convaincus par l'*ethos* du narrateur et l'absence de recul autocritique, expriment leur malaise face à cette anamnèse³⁰⁵.

La bombe A a engendré la bombe H, bien plus dévastatrice, mais l'Amérique semble en passe d'oublier la destruction des villes japonaises. Le narrateur est hanté par ce que Ross Chambers appelle des « souvenirs orphelins » (« orphaned memory »). Dans « Orphaned Memories, Foster-Writing, Phantom Pain: *The Fragments Affair* » (2002), il écrit : « The reason an orphaned memory haunts us is that such a memory is both detached, like all memories, from its there-and-then context in the past and—more unusually—seemingly without attachment also in the here-and-now context of its present remembering » (101). Cowling est habité (Chambers parle de « confusion » [93]) par des événements sans précédent auxquels il convient d'accorder une *hospitalité morale* (« moral hospitality » [Chambers 102]). Toutefois, les contemporains, du moins tels qu'ils sont représentés à travers la subjectivité narrative, semblent oublieux. Le spectre de la bombe réapparaît subrepticement dans une image culinaire : « And who cares? That's the stunner: Who among us really cares? A nation of microchips. At dinner parties we eat mushroom salad » (8). De fait, l'indifférence collective s'oppose aux crises de panique qui font converger les événements historiques et autobiographiques vers l'esprit assiégé :

The fucking Ping-Pong table, I said. The flashes and missiles and sirens, and the fucking war, the fucking draft, the bombs and shrapnel and guns and artillery and all the shit, the fucking *sun*, it would fucking fry us, I said, or we'd get fried by the fucking physicists, or else the silos and submarines and fly-boys and button-pushers—all the assholes out to kill other assholes—fucking Nixon, fucking Brezhnev [...] and Hitler and Crazy Horse and Custer, my father, too, yes, my father, the way he died out at the fairgrounds every summer, just died and died, how he wouldn't stop dying, every fucking summer, all the heroes and corpses, the fucking Alamo, fucking Hiroshima and Auschwitz—No survivors!—everybody killing everybody else— [...]. (234)

L'entropie est symbolisée par un phrasé fissuré par les asyndètes, les polysyndètes et les répétitions. La récurrence de « fucking » est emblématique de cette impossible coïncidence

³⁰⁴ Dans « The Generation of Postmemory » (2008), Marianne Hirsch cite Hoffman et invente les concepts de postmémoire et de « génération d'après » (« postgeneration ») : « Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with such overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own stories and experiences displaced, even evacuated, by those of a previous generation. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present » (106-107).

³⁰⁵ Kakutani décrit ainsi le personnage central : « little more than an aberration—a kook, and a pretty boring kook at that » (« Prophet of Doom » 12). Grace Paley situe *The Nuclear Age* entre réalisme et surréalisme, « an untranscending middle which muffles the important cry of “Doom, doom” » (7).

soulignée par Rykner : le mot « n'est pas la chose, il n'en est qu'un pâle reflet » ; on « perd » l'essence de cette chose en la « transplant[ant] sur le plan du *logos* » (*Nathalie Sarraute* 24). « Hitler » connote les « engloutis » de la Shoah, pour reprendre le mot que Primo Levi emploie, dans *Les Naufragés et les rescapés* (1989), au sujet des « témoins intégraux », ceux qui n'ont pas survécu aux camps de concentration (82-83)³⁰⁶. « Brezhnev » et « Nixon » symbolisent la guerre froide et le conflit au Vietnam qui s'éternise sous la présidence du second. Le discours est réduit à des patronymes et des toponymes métonymiques qui signifient la destruction massive d'êtres humains. D'Alamo à Auschwitz, le panorama mental coïncide avec l'« ère du monstrueux » que le philosophe Peter Sloterdijk définit en ces termes :

Est moderne celui qui est touché par la conscience du fait que lui ou elle, au-delà de l'inévitable qualité de témoin, est intégré par une sorte de complicité à ce monstrueux d'un nouveau type. Si l'on demande à un moderne : « Où étais-tu à l'heure du crime ? », la réponse est : « J'étais sur le lieu du crime. » Et cela signifie : dans le périmètre de ce monstrueux global qui inclut ses complices par l'action et ses complices par le savoir. La modernité, c'est le renoncement à la possibilité d'avoir un alibi. (205-206)

La hantise du passé et de l'avenir aboutit à une coprésence anormale, selon Chambers, de différents contextes historiques et biographiques : « the there-and-then and the here-and-now » (102). Ce point rappelle la force de l'anachronie, que Jacques Rancière décrit en ces termes dans « Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien » (1996) :

Il y a des modes de connexion que nous pouvons appeler positivement des anachronies : des événements, des notions, des significations qui prennent le temps à rebours, qui font circuler du sens d'une manière qui échappe à toute contemporanéité, à toute identité du temps avec « lui-même ». Une anachronie, c'est un mot, un événement, une séquence signifiante sortis de « leur » temps, doués du même coup de la capacité de définir des aiguillages temporels inédits, d'assurer le saut ou la connexion d'une ligne de temporalité à une autre. (67-68)

Le texte ponctué de ces « aiguillages » halète, va en *crescendo* sur les lignes suivantes, jusqu'à l'éclatement de sanglots dont l'origine est un « rien » qui marque l'intensité émotionnelle et l'impuissance des mots : « It wasn't sadness. It was nothing » (234). Ce vide qui suit la saturation causée par l'angoisse historique est à mettre en parallèle avec ce qu'écrit Tom Englehardt dans *The End of Victory Culture: Cold War America and the Disillusioning of a Generation* (1995). L'auteur évoque l'apparition dans les années cinquante d'un trouble transgénérationnel :

The question of whether or not to use triumphal weapons of a suicidal nature to accomplish national ends proved deeply unsettling not just for adults planning global strategy, but also for children experiencing both the pride of parents returning victorious from the world war and the fear that that war's most wondrous weapon engendered. (7)

³⁰⁶ Le survivant est le « pseudo-témoin » ou *superstes* (Agamben, *Remnants* 17). Shoshana Felman et Dori Laub parlent de « crisis of witnessing » : « the unprecedented, inconceivable, historical occurrence of “an event without a witness”—an event eliminating its own witness » (xvii).

Cette alliance de sentiments ambivalents fait songer à la terreur mêlée de fascination face au scalp de Custer (10-11). Cowling est atteint par les images de la bombe publiées dans les magazines : elles sont à la source de la « mémoire de la peur », un lieu paradoxalement familier (« I felt some fear, of course, or the memory of fear, but I had the advantage of having been there before, a kind of knowledge » [39]). Le savoir aggrave l'appréhension du « révénement », selon le néologisme que Ghezzi suggère à Derrida pour traduire l'inévitabilité de la revenance (« Infine non fu la parola (*Ghosts of Marx*) »)³⁰⁷. La contradiction intrinsèque de la fin du monde – sa prévisibilité imprévisible, son impossible *horodatage* – s'avère étrangement « monnayée³⁰⁸ », comme en témoigne le propos introducteur du chapitre « Civil Defense » :

When I was a kid, about Melinda's age³⁰⁹, I converted my Ping-Pong table into a fallout shelter. Funny? Poignant? A nifty comment on the modern age? Well, let me tell you something. The year was 1958, and I was scared. Who knows how it started? Maybe it was all that CONELRAD stuff on the radio, tests of Emergency Broadcast System, pictures of H-bombs in *Life* magazine, strontium 90 in the milk, the times in schools when we'd crawl under our desks and cover our heads in practice for the real thing. Or maybe it was rooted deep inside me. In my own inherited fears, in the genes, in a coded conviction that the world wasn't safe for human life.

Really, who knows?

Whatever the sources I was a frightened child. At night I'd toss around in bed for hours, battling the snagged sheets, and then when sleep finally came, sometimes close to dawn, my dreams would be clotted with sirens and melting ice caps and radioactive gleamings and ICBMs whining in the dark.

I was a witness. I saw it happen. In dreams, in imagination, I watched the world end. (9)

Ce passage spéculaire reflète « *Darkness on the Edge of Town* » et traduit les séquelles de la propagande mise en place pendant la guerre froide que Robert Jacobs analyse en ces termes dans « *Atomic Kids: Duck and Cover and Atomic Alert Teach American Children How To Survive Atomic Attack* » (2010) :

Paradoxically, implicit in these texts was the exact opposite message. The hyper-vigilance demanded by these survival instructions communicated that nuclear war was not only inevitable—it was imminent. The idea of imminent nuclear war portrayed an adult world that was spinning out of control. These texts suggested to children that they would not be able to rely on their adult guardians to either prevent nuclear war, or even to be present to protect and guide them through the experience. In attempting to help enlist the children of America as vigilant Cold Warriors, these texts, in actuality, conveyed the message that their own Cold War government was unreliable. The children concluded that, ultimately, if their world was to be saved, they would have to act to save it. (26-27)

³⁰⁷ « Au commencement était la hantise. Avant de commencer, déjà une revenance », écrit Amfreville (*Écrits en souffrance* 15). Dans *Spectres de Marx*, Derrida note : « Un revenant étant toujours appelé à venir et à revenir, la pensée du spectre, contrairement à ce qu'on croit de bon sens, fait signe vers l'avenir. C'est une pensée du passé, un héritage qui ne peut venir que de ce qui n'est pas encore arrivé – de l'arrivant même » (276).

³⁰⁸ Ricœur emploie ce mot au sujet de l'angoisse, laquelle a selon lui « un objet indéterminé et d'autant plus indéterminé que la réflexion tente de monnayer sa visée en peurs aux contours précis ; mais en retour cet objet indéterminé de l'angoisse signifie une menace pour ma totalité, par delà la division de mon corps en parties vulnérables, de mon psychisme en fonctions discordantes, de mon personnage social en rôles opposés, par delà même l'éparpillement de ma liberté en actes discontinus. ([...] c'est à cette occasion que nous nous saisissons comme totalité soudain rassemblée par la menace.) Là donc où la peur s'indétermine, si j'ose dire, du côté de ce qu'elle vise et d'autre part reflue vers moi pour m'annoncer un péril total, la peur débouche dans l'angoisse » (« Vraie et fausse angoisse » 33-34).

³⁰⁹ La fille du narrateur, qui est âgée de douze ans.

Entourée de crayons à mine de plomb, la table de ping-pong située dans la cave de la maison est analogue au trou creusé en 1995 : un point de chute de la hantise d'un « témoin » de la fin du monde. La postmémoire, souligne Hirsch, ne saurait être identique à la mémoire : « it is “post,” but at the same time, it approximates memory in its affective force³¹⁰ » (109). La prémémoire fonctionne pareillement : c'est une appropriation approximative, paradoxale aussi puisqu'elle donne à ressentir une néantisation influencée par une « fabrique d'images » dont Caruth souligne l'hégémonie :

The bomb is not only a “beginning” of the nuclear age but also the beginning of a certain mode of image-making, [...]. Yet this technologically destructive power (and its political potential) is instantly transferred into the image-making that subordinates its present, factual reality (including the reality of its destruction) to the image of a future omnipotence ultimately related only to its power to destroy itself as a fact. The bomb is not dropped in order to wield power that would allow for victory but rather for the “pursuit of a mere image of omnipotence” that lies in the future. (« Lying and history » non pag.)³¹¹

Paradoxalement, la force de dissuasion des missiles antibalistiques plantés dans le sol américain *donne corps* au spectre de l'atomisation qui ressort dans les isotopies de l'irruption et de l'engloutissement :

Lying in bed, pillow tucked up against my belly, I couldn't push the terror away. I wasn't nuts. I wasn't seeing ghosts. Somewhere out there, just beyond the range of normal range, there was a bomb with my name on it. [...] A Soviet SS-4 whizzed right over the house. I almost died. There was a rumble, then a whine, then a shrill sucking sound. Far off, the earth's crust trembled; continental plates shifted in the night. [...] In the distance, a mile away, a trillion miles, I could hear the sizzle of a lighted fuse. I could smell hot bacon. Then suddenly the sky was full of pigeons, millions, every pigeon on earth—screches and wings and glowing eyes. [...] The planet tilted. Kansas was burning. Hot lava flowed down the streets of Chicago. It was all there, each detail: Manhattan sank into the sea, New Mexico flared and vanished. [...] Oddly, I felt no fear. Not at first. It was a kind of paralysis, the curiosity of a tourist. There were dinosaurs. The graveyards opened. Marble churches burned like kindling. New species evolved and perished in split seconds. (29-30)

La fièvre nucléaire (« nuke fever » [15]) met en tension le retour au monde préhistorique et la projection vers le jugement dernier. La duplication du « jour de colère³¹² » est juxtaposée au désir de plonger dans un sommeil neutre, sans rêves. Le fantasme de l'hibernation,

³¹⁰ « Postmemory shares the layering of these other “posts” and their belatedness, aligning itself with the practice of citation and mediation that characterize them, marking a particular end-of-century/turn-of-century moment of looking backward rather than ahead and of defining the present in relation to a troubled past rather than initiating new paradigms. Like them, it reflects an uneasy oscillation between continuity and rupture » (106).

³¹¹ Caruth note le double impact des images de la bombe atomique et de la technologie spécifiquement inventée pour capter ce type d'images (*rapatronic photography*). Lire sur ce sujet *Atomic Light (Shadow Optics)* (2005), de Akira Mizuta Lippit.

³¹² « *Dies iræ, dies illa, / Solvet sæchum in favilla, [...] / Liber scriptus proferetur, / in quo totum continetur, / unde mundus judicetur* » : « Jour de colère, ce jour-là, / qui réduira le monde en poussière, [...] / Un livre écrit sera produit, / dans lequel tout sera contenu, / d'après quoi le monde sera jugé ». Lire ce passage du neuvième chapitre (« Underground Tests ») : « and for a moment I seemed to slide back to the year 1958, a balmy night in May when I jerked up in bed and waited for the world to rebalance itself; I was a child. A Soviet SS-4 whizzed over my head. Far off, the earth's crust bucked and there was the sizzle of a lighted fuse. The sky was full of pigeons. Millions of them, every pigeon on earth. I watched the moon float away. There was horror, of course, but it was seductive horror, even beautiful, pastels bleeding into primaries, the radioactive ions twinkling blue and purple, the pink and silver flashes, charm mixing with childhood » (188).

ironiquement souligné par Sarah Strouch³¹³, fait écho au désir de s'enfouir (« I didn't need a shrink. I needed sanctuary » [15]). Le lieu rêvé serait hermétique à ces cosmogénèses qui semblent vues à travers des lunettes psychédéliques :

And then the flashes came. I almost smiled—here it was. Continent to continent: red flashes and silver flashes and brilliant uncolored flashes, raw energy, the blinding laws of physics, green and gold flashes, slippery yellow flashes that fuzzed like heat lightning, black flashes in a chrome sky, neutrons, protons, a high pop fly that never quite came down, a boy in a baseball cap shielding his eyes, circling, waiting forever, pink flashes, orange and blue, powdery puffs of maroon and turquoise opening up like flowers, a housewife running for the telephone, a poet puzzling over a final line, a grounded submarine, a silent schoolhouse, a farmer frozen on his tractor, cobalt flashes, bronze and copper and diamond-white, and it was raining upside down—but the rain was burning, it wasn't really rain, it was wet and burning—loud noises, electricity, the melted elements of nature coursing into a single molten stream that roared outward into the very center of the universe—everything—man and animal—*everything*—the great genetic pool, everything, all swallowed up by the huge black hole. (30-31)³¹⁴

L'écriture mimétise l'expressionnisme abstrait. Le texte devient une toile sur laquelle sont jetées les couleurs de l'angoisse : le rouge, le vert, l'argent et le cuivré se mêlent au rose, au turquoise et à l'orange. Toutes ces couleurs convergent vers l'Outrenoir du trou dans un vacarme universel.

La peur de l'atomisation génère un tempérament asocial ; enfermé dans son « cocon » et sa peau coriace (« almost a shell » ([35]), l'être hanté est « hors-circuit », pour reprendre la métaphore de la panne :

So what went wrong?
Genetics probably. Or a malfunction somewhere in the internal dynamics.
The problem was this: I didn't *fit*.
It's a hard thing to explain, but for some reason I felt different from all the others. Like an alien, sort of, an outsider. I couldn't open up. [...] At times I wondered if those midnight flashes hadn't short-circuited the wiring that connected me to the rest of the world. (34)

La déconnexion et le silence suggèrent l'emprise d'une angoisse partagée par le psychanalyste Charles C. Adamson. Anachronique et névrosé, l'homme porte son enfance malheureuse dans ses yeux tristes (« The saddest eyes I'd ever seen—very tiny, very timid, a moist copper color » [44]). Obsédé par l'astronomie, il énonce des discours apocalyptiques soutenus par une logique de l'inexorabilité qui rappelle la théorie des dominos et le principe de fission : « Doom! End of the world, end of everything! You want a depressing hobby? Try

³¹³ La militante Sarah Strouch lui reproche son désengagement : « “Fucking hibernate! *Animals* hibernate, people *act*. [...] William the victim. Fuck conscience, fuck everything. Vietnam, you think it was cooked up just to ruin your day. That's how you *think*. All the big shots, all the world leaders, they got together at this huge summit conference, and LBJ jumps up and says, 'hey, there's this sissy-ass creep I want to fuck over,' and Ho Chi Minh says, 'I got it! Start a *war*—we'll nail the son of a bitch!' A persecution complex” » (183-184).

³¹⁴ Ce passage a un écho : « I could see how it might happen, if it could, though it can't—crisscrossing threads of color in the great North American dark, bright flashes zigzagging from sea to sea. It was not a dream. One by one, all along the length of the eastern seaboard, the great cities twinkled and burned and vanished. A half-dream, I thought. I felt no fear. I buckled my seat belt. I knew what was next, and when it came, I watched with a kind of reverence. There were flashes of red and gold. There were noises, too, and powdery puffs of maroon and orange and royal blue, fungal arrangements in the lower atmosphere, the laws of physics. But it was not real. I realized, it will not happen, because it cannot happen. It will not be real » (150).

astronomy—*doom!* [...] Nothing else, just doom doom doom! Frozen oceans! Frozen continents! *Doom*, that's the lesson of astronomy » (52). Complémentaires, les deux anxieux partagent leurs visions respectives et échangent sur leur passion des astres et des roches³¹⁵.

Le chronicité des hallucinations génère l'interpénétration des temporalités : « The present was firmly fixed to the future; the pattern was evident. This, I realized, would surely lead to that. There would be wastage, no doubt, and breakage, and abbreviation by force. The silhouette was there. The end revealed itself as an ending that would never quite end³¹⁶ » (107-112). Aussi, aux conversations imaginaires³¹⁷ se substituent des négociations fictives avec des dirigeants politiques de l'époque, Lyndon B. Johnson, Andrei Gromyko, Ho Chi Minh. Ironiquement, le protagoniste joue dans l'obscurité de sa chambre le rôle de « modérateur » : « “Just relax,” I'd say, and Gromyko would say, “Man, I *can't* relax, these fucking Texans,” so then I would come up with suggestions about ways to cope with anxiety and stress, anything to prevent twitches in the trigger finger » (69). La cure psychanalytique n'apaise pas l'appréhension et, à la fin des années soixante, la projection mentalement répétée des images de l'assassinat de Robert Kennedy confirme le hantement :

There was violence in Grant Park. There was Sirhan Sirhan, who shot Robert Kennedy, and there was Robert Kennedy, who died. I saw it in slow motion, as we all did, but I also imagined it, and still do, how it can happen and will happen, a twitch of the index finger, a madman, a zealot, an aberration in human history, Kennedy's wide open-eyes, a missile, a submarine off Cape Cod, a fine bright expansive day in June, when the theater of things becomes a kitchen, and there's a chef and there's a terrorist, so it happens, a twitch, or it's a balmy evening in midsummer and a finger comes to rest on a button in that cruising submarine—is it malice? spite? curiosity?—just a trigger finger that comes to perfect rest, then twitches, it's reflex, it's Sirhan Sirhan, and Kennedy blinks as we might blink, a sudden flash and a blink and then wide-open eyes. Which is the dynamic. Which is how it happened and will happen. We are immortal until the very instant of mortality. I imagined dying as Kennedy died, and as men died at war that summer. (119-120)³¹⁸

L'Histoire immortalisée par l'image-mouvement³¹⁹ est revue au ralenti avec des variations de distances. Usant d'abord d'une focale courte, le narrateur étire l'espace et englobe Grant Park et Cape Cod dans le même champ de vision. L'effet panoramique, accentué par le grand

³¹⁵ « I felt an affinity for rocks. They were safe » (35). La passion de la minéralogie conduit le narrateur à étudier le sol : « *Terra firma*, I'd think. Back to the elements. A hard thing to explain, but for me geology represented a model for how the world could be, and should be. Rock—the world itself was solid. [...] Rocks lasted. Rocks could be trusted » (68).

³¹⁶ Ces propos donnent tort au porte-parole de l'Atomic Energy Commission cité par Jacobs dans son article : « The children in this school [Indian Springs School] by their sheer proximity to the tests are getting the same type of psychological indoctrination we are giving some of our combat troops. If all the school children in the nation could witness an A-bomb blast, it would do much to destroy the fear and uncertainty which now exist » (25).

³¹⁷ L'adolescent « converse » principalement avec Sarah Strouch et son psychanalyste : « I'd dial and break the connection and then spend an hour or so in a nice relaxed conversation, almost real, as if we were back in his office again, discussing telescopes and loneliness and the powers of the human imagination, figuring out ways to cope with the end of the world » (56).

³¹⁸ Cowling fait allusion à l'assassinat de Robert Kennedy en amont : « In Los Angeles, Sirhan Sirhan came into possession of a .22 caliber Iver Johnson revolver. I watched the transaction » (73).

³¹⁹ En référence à Deleuze qui nomme ainsi l'image cinématographique dans ses cours « Image Mouvement Image Temps », et plus particulièrement ceux du 12 avril et du 7 juin 1983 (*Les Cours de Gilles Deleuze*).

angle, s'interrompt avec l'arrêt sur une scène historique subitement rétrécie et limitée à la cuisine de l'Ambassador Hotel. Le narrateur écrase soudain la perspective, imite le travelling optique avant pour se rapprocher de l'index du terroriste et de l'œil de Kennedy. Mais le gros plan est parasité par la mention du « réflexe » d'un doigt anonyme posé sur un bouton qui signifie que les murs de la scène de l'assassinat, vue à travers le prisme de la hantise, sont les porte-empreintes d'un monde assuré d'être détruit par un simple geste³²⁰.

Le jeu entre rétrécissement et élargissement du calibre de l'histoire est combiné au rythme du récit qui va en *crescendo* pour signifier l'escalade de la violence (« the critical dynamic of our age. It was all escalation » [107]). Plus les chapitres consacrés au passé se rapprochent de 1995, plus le temps s'accélère. De fait, l'amplitude des analepses devient moindre ; précipitée, la chronologie enchaîne faits et dates jusqu'à l'avant-dernier chapitre « The Nuclear Age », lequel condense près de quinze ans de vie en une trentaine de pages. Alors que la guerre du Vietnam occupe une place prépondérante dans le récit, la découverte en 1980 d'une importante source d'uranium dans le Montana ainsi que la revente du terrain à Texaco sont survolées. Ce qui devrait être le point culminant de la narration « implose » littéralement : l'absence de recul sur cette partie de la biographie donne à percevoir le cynisme d'un homme « complice » par le *savoir* mais aussi par l'*action*, pour reprendre les mots de Sloterdijk : car pour s'être enrichi puis retiré dans les montagnes afin de fonder une famille (nucléaire), Cowling n'a effectivement pas d'« alibi ». Rétrospectivement, les adresses au lecteur disséminées dans le texte, notamment dans le prologue³²¹, rendent discutable l'idée selon laquelle la structure tripartite est le reflet d'un roman d'apprentissage, comme l'affirme Herzog (*Tim O'Brien* 130-131³²²). Le récit bouleverse cette structure : ainsi, l'entrée dans le trou constitue le point de départ de la confrontation aux souvenirs et au rappel des « déjà-vu à l'envers » (73). L'épilogue est marqué par le retour à la vie domestique, ce qui

³²⁰ « Nous savons bien », écrit Ricœur, « que le problème de l'énergie atomique est un problème politique et non pas technique : la question est de savoir si les grandes puissances continueront de soumettre la production d'énergie atomique au secret et ainsi d'humilier et d'asservir le travail scientifique à leurs desseins stratégiques ou si elles sauront transférer à temps cette puissance à une instance mondiale de caractère public et pacifique. Notre peur au seuil de l'âge atomique n'est pas principalement physique, ni même technique, mais finalement politique. Derrière l'effroi d'une destruction matérielle de tous les corps et de toutes les œuvres, derrière même le vertige de la puissance énergétique démultipliée, se cache la peur devant la puissance étatique qui détient le secret, le vouloir et le pouvoir relativement à cette énergie. Chaque homme se sent exproprié d'un moyen de production collectif, par une instance qui en retourne le sens et l'usage et nous paraît cacher le secret même de notre mort. La menace atomique est ainsi devenue la figure physique de l'État, en tant que nous n'y reconnaissons plus la délégation de notre propre être-politique, la menace atomique c'est notre propre conscience politique, aliénée en puissance hostile et meurtrière » (« Vraie et fausse angoisse » 44).

³²¹ « At the age of forty-nine, after a lifetime of insomnia and midnight peril, the hour has come for seizing control. It isn't madness. It isn't a lapse of common sense. Prudence, that's all it is. [...] I'm a man of my age, and it's an age of extraordinary jeopardy. So who's crazy? Me? Or is it you? You poor, pitiful sheep. Listen—Kansas is on fire. What choice do I have? Just dig and dig. Find the rhythm. Think about those silos deep in fields of winter wheat. Five, four, slam the door » (3-4).

³²² Le critique résume les trois phases archétypales décrites par l'historien Fussell dans *The Great War and Modern Memory* : « first, the sinister or absurd or even farcical preparation; second the unmaning experience of battle; and third, the retirement from the line to a contrasting (usually pastoral) scene, where there is time and quiet for consideration, meditation, and reconstruction. The middle stage is always characterized by disenchantment and loss of innocence » (130).

fait dire à Herzog que le texte parle d'une « guerre à domicile » (« home-front war literature » [131]). La reconnexion au monde extérieur paraît fragile et si *Going After Cacciato*, on le verra, montre les limites de l'imagination, *The Nuclear Age* prévient de ses dangers. Dans l'enfance, les scénarios catastrophes étaient contrôlés et se terminaient par une fin heureuse. Mais en 1995, les films apocalyptiques et leur chromatisme incandescent (« just vivid home movies of the world-as-it-should-be » [69]), sont interminables et ponctués du même refrain : « Where on earth is the happy ending? » (298). L'image d'un enfant apprenti-sorcier surgit :

So much can go wrong. Madness or malfunction, simple evil, an instant of overwhelming curiosity. Like a child with a chemistry set, and the instructions say, “Never mix X with Y,” but the kid starts wondering, *What if?* [...] A craving for secrets. And so one day the kid creeps to his room and opens up his chemistry set and cautiously sprinkles a little X and a little Y, just to *know*, and it's the discovery of a lifetime. There are no more hypotheses. Knowledge becomes perfect and absolute. And again there's that simple question: A happy ending? If you can imagine it, I remind myself, it can happen. (301)

Cet enfant qui découvre seul dans sa chambre les arcanes de la chimie symbolise le pouvoir terrible de ces substances qu'il suffit désormais d'asperger sur l'humanité pour la détruire. « Bien loin d'être un produit de refoulement », écrit Durand, « l'imagination est au contraire origine d'un défolement » (36). Et l'anthropologue d'ajouter qu'elle a le pouvoir « métaphysique de dresser ses œuvres contre “la pourriture” de la Mort et du Destin » (470). Autrement dit, elle est un moteur créatif qui permet de survivre à l'idée de néantisation. Or, à l'origine du trou creusé et du désir d'enfermer la famille se trouve une imagination qui attire à elle la « pourriture » mortifère. Ni l'incipit ni l'épilogue ne témoigne d'un équilibre solide³²³ et l'état d'alerte final laisse augurer de fuites futures vers des excavations aussi protectrices que les terriers de lapins et les repaires de tortues mentionnés dans le récit (5).

Comme le note Brohm, la « mort, surtout lorsqu'elle se profile à l'horizon du possible ou de l'imminence, trouble en effet la pensée claire et distincte, ébranle les certitudes, altère les repères de la rationalité et bouleverse l'existence » (8). Où trouver sa place dans un âge surchargé de morts ? Le repli sur soi occasionné par l'excavation a fait revenir les disparus (« The dead won't stop dying [...], all of them they die in multiples, they can't call it quits » [98]). Le recours systématique à l'aphorisme, une « structure particulière » qui « supporte mal la compagnie » (Noguez 94) convient bien au narrateur : derrière l'apparente autorité des sentences se détache une propension à l'impersonnalisation : « You can die saving yourself » (198) ; « If you're sane, you're scared; if you're scared, you dig; if you dig, you deviate »

³²³ La structure du roman s'écarte du modèle quinaire de Paul Larivaille (1974), tel que le représente le narratologue Vincent Jouve :

- (1) Avant – État initial – Équilibre
- (2) Provocation – Détonateur – Déclencheur
- (3) Action
- (4) Sanction – Conséquence
- (5) Après – État final – Équilibre (« Les métamorphoses » 153).

(200). Ainsi, ces phrases invitent à imiter le narrateur et à pratiquer la « ruminantion³²⁴ ». Cette dernière révèle, cependant, que l'appréhension inquiète et les mesures radicales de l'ex-géologue ne constituent pas une réponse appropriée à l'engrenage d'une « psychose » qui fait préférer un trou à l'art (58) et donne à voir le vide de l'apocalypse (« I can see the end all around me » [112]). Le récit porte sur la passion, au sens affectif du terme, de l'attente : la souffrance découle de cette *chose* qui « va finir par arriver³²⁵ » :

What's wrong with me? Why am I alone? Why is there no panic? Why aren't governments being toppled? Why aren't we in the streets? Why do we tolerate our own extinction? Why do our politicians put warnings on cigarette packs and not on their own foreheads? Why don't we scream it? Nuclear war! (300)

L'exclamative fait écho à la ventriloquie non dénuée de cynisme de la cavité. Ses prosopopées³²⁶ parlent des disparus :

I am that which nearly was but never will be, and that which never was but always will be. I am the unwritten masterpiece. I am the square root of infinity. I am one hand clapping. I am what happened to the dinosaurs. I am the ovens at Auschwitz, [...] the Missing Link. [...] I am the uncaused cause, the unnamed source, the undicted co-conspirator, the unknown soldier, the untold mystery, the unmarked grave. I am, in modesty, Neverness. I am the be-all and end-all. I am you, of course. I am your inside-out—your Ace in the Hole. (298)

L'abri devient un espace de terreur domestique³²⁷. La dynamite prévue pour faire exploser la terre du jardin renvoie à la violence guerrière et aux actes commis par les amis ex-révolutionnaires devenus hors-la-loi dans les années soixante-dix. Comme l'index posé sur le bouton, le protagoniste est en mesure de commettre l'irréparable et de détruire les siens rendus inertes par les narcotiques.

³²⁴ Friedrich Nietzsche emploie ce mot au sujet de la lecture lente : elle se fait « profondément, en regardant prudemment derrière et devant soi, avec des arrière-pensées, avec des portes ouvertes, avec des doigts et des yeux subtils » (*Aurore* 18). Ailleurs, le philosophe écrit que cette lecture « nous demanderait presque d'être de la race bovine et certainement pas un "homme moderne", je veux dire : savoir ruminant » (*Généalogie* 22).

³²⁵ « L'anticipation est à la fois *impatiente*, angoissée et fascinée : cela, la chose (*this thing*) va finir par arriver. Le revenant va venir. Il ne saurait tarder. Comme il tarde » (22).

³²⁶ Paul de Man rappelle le caractère « hallucinatoire » de la prosopopée : « it is impossible to say whether prosopopoeia is plausible because of the empirical existence of dreams and hallucinations or whether one believes that such a thing as dreams and hallucinations exists because language permits the figure of prosopopoeia. The question "Was it a vision or a waking dream?" is destined to remain unanswered. Prosopopoeia undoes the distinction between reference and signification upon which all semiotic systems [...] depend » (49-50). Le trou use également d'aphorismes et profère sa propre spectralité : « *Oh, yeah! I am the absence of presence. I am the presence of absence. I am peace everlasting* » (198) ; « *I am Armageddon. I am what there is when there is no more. I am nothing, therefore all. I am before and after. I am the star which has fallen from the heavens. I am sackcloth, the empty promise, the undreamt dream, the destroyer of worlds* » (205).

³²⁷ Les poèmes que Bobbi Cowling, personnage fantomatique au demeurant, sème aux quatre coins de la maison, suggèrent une famille au bord de la désintégration. « RELATIVITY », qui ironise implicitement sur la hantise atomique en jouant sur les mots, en est un exemple :

*Relations are strained
in the nuclear family.
It is upon us, the hour
of evacuation,
the splitting of blood
infinitives.
The clock says fission
fusion
critical mass. (122)*

The Nuclear Age constitue un récit hanté par la mort et l'image d'un champignon crayeux. William Cowling est pareil au poète : il a plus de « souvenirs que s'[il avait] mille ans : son « triste cerveau », c' « est une pyramide, un immense caveau, / Qui contient plus de morts que la fosse commune » (Baudelaire, « Spleen » 23). Le monstrueux est inscrit sur les murs d'Hiroshima, de Nagasaki et d'Auschwitz ; il est en réserve dans les silos du Kansas et au cœur du désert du Nevada : « Once people are dead, you can't make them undead » (41). Décrit dans une langue de feu, le brasier universel évoque la « hantise du futur antérieur³²⁸ », celle qui oriente le regard vers ce jour où surviendront les illuminations nucléaires. De cette expérience unique, ultime, il ne restera ni archives, ni cadavres, ni mémoire mais une poudre grisâtre, seule restance de l'humanité : « Folded in forever like the fossils. I don't want it but I can see it, as always the imprints in rock, the wall shadows at Hiroshima, leaves and grass [...] Immutable, metamorphic, welded forever by the stresses of our age. We will become the planet. We will become the world-as-it-should-be » (302). Ambivalent, le narrateur suscite des interrogations car il a apporté sa pierre à l'âge du monstrueux. Mais il se présente comme un guerrier esseulé, hanté par l'apocalypse et l'incinération à venir :

Everything is combustible. Faith burns. Trust burns. Everything burns to nothing and even nothing burns. There are no footprints—the footprints burn. There are no messages in the bottles, because the bottles burn, and there is no posterity, because posterity burns. Cement and steel, it all burns. The state of Kansas, the forests, the Great Lakes, the certificates of birth and death, every written word, every sonnet, every love letter. Graphite burns. Churches burn. Memory burns, and with it the past, all that ever was. The reasons for burning burn. [...] And when there is nothing, there is nothing worth dying for, and when there is nothing worth dying for, there is only nothing. [...] *Nothing*. (303)

Cet embrasement apocalyptique est suivi de la clause dans laquelle le narrateur imagine un jour ensoleillé et paisible où la théorie de la relativité ne fera plus loi dans son esprit. Or, cette attente qui le projette vers le temps de l'oubli³²⁹ demeure empreinte de la même coloration inquiète qui imprègne le récit de bout en bout : « I know the ending. One day it will happen » (312). Dans un monde sans espoir, que peut-on espérer ? – « what can we hope for? » (305). Kafka répond pour Cowling : « Oh ! Assez d'espoir, une quantité infinie d'espoir – mais pas pour nous » (*in Benjamin, Œuvres II* 417).

La hantise timérique brûle de l'intérieur et génère une pulsion « d'archivation », c'est-à-dire l'appréhension inquiète de l'événement à venir, de « ce qu'on pourra en garder en l'appelant d'avance » (Derrida, *Échographies* 118). Comme le souligne le philosophe,

³²⁸ La formule, empruntée à Ricœur, est tirée de *Vivant jusqu'à la mort* (2007) : « Me voir déjà mort avant que d'être mort et m'appliquer à moi-même par anticipation une question de survivant. Bref, la hantise du futur antérieur » (39).

³²⁹ « I will find forgetfulness » (312).

l'anticipation « ouvre à l'avenir mais du même coup elle le neutralise, elle réduit, elle présentifie, elle transforme en mémoire, en futur antérieur, donc en souvenir, ce qui s'annonce comme à venir demain » (118). Ce paradoxe est présent dans les visions remémorées par les trois narrateurs des textes analysés : l'auteur, l'écrivain fictif Tim O'Brien et William Cowling s'épanchent dans des récits qui énoncent la « hantise du futur antérieur » : un temps qui « resserre », qui « met dans l'embarras, dans les difficultés », pour revenir à l'étymologie du verbe « angoisser ». Ce temps parasite provoque la panique et l'isolement. « [S]'enfuir, s'enfourir », écrit Pétilion (66). Le récepteur est invité à « palper » l'intensité des affres et à se mettre à la place des êtres hantés :

Even now, as I write this, I can still feel that tightness. And I want you to feel it—the wind coming off the river, the waves, the silence, the wooded frontier. You're at the bow of a boat on the Rainy River. You're twenty-one years old, you're scared, and there's a hard squeezing pressure in your chest.
What would you do? (*Things* 56)

La scène de la rivière se revit au présent, ce temps du hantement, du ressassement mais aussi du « son de la physique » (« the sounds of physics » [3]) qui habite l'esprit de Cowling : « The soft, breathless whir of Now. Just listen. Close your eyes, pay attention: Murder, wouldn't you say? » (3).

La perspective de partir à la guerre et la hantise de l'atomisation confrontent l'être à la déconsidération, à l'exil et la séparation ainsi qu'à la destruction et à la ruine. Le vingtième siècle est menacé par les réactions en chaîne et par l'épidémie d'amnésie, comme le croit l'ex-géologue : « There is no remembering when there is no one to remember. Hence no history, hence no future » (241). *The Nuclear Age* témoigne des risques inhérents à l'oubli et à ce que Stavo-Debaugé appelle la « modalité attentionnelle spécifique » qui « consiste à se tenir sur ses gardes et à veiller anxieusement à ce qui vient » (« Le concept de "hantises" » 15). Cette veille, tout comme le conformisme qui pousse les deux conscrits à partir au Vietnam pour ne pas « gêner » leurs proches, affecte la rationalité et fait extrapoler des configurations du passé en direction de l'avenir. C'est le poids de l'histoire de la prairie dans laquelle ils ont grandi qui influence les deux futurs soldats, de même que ce sont les images, les magazines et l'enfance dans l'Amérique en guerre froide qui contribuent à faire de Cowling le nécrologue de l'âge nucléaire et de tout ce dont l'humanité risque d'être dépossédée.

Ce sentiment de dépossession fait également partie intégrante de la hantise causée par la perte. L'être habité se fait archer du passé : pathologique, son hantement relève de l'affection provoquée par le rejet, l'attachement monomaniaque et la disparition de l'imperdable. Le commerce avec le monde est rendu complexe car l'être habité par un creux tourne le dos à l'avenir et usine des pensées lugubres ou obsédantes. L'humeur est souvent saturnienne, le

sujet énigmatique : anachronique, il demeure détaché de son temps et fixé à des obsessions enkystées. Quelles que soient ses origines, le poids de la perte transforme la mémoire en salle d'archives privées où les morts, les maux et les mots d'une vie se compulsent indéfiniment.

Chapitre 5

Le poids de la perte

At times, too, John imagined loving himself. And never risking the loss of love. And winning forever the love of some secret invisible audience—the people he might meet someday, the people he had already met; sometimes he did bad things just to be loved, and sometimes he hated himself for needing love so badly.

– O'Brien, *Lake*, 60.

Is it true that one must dive to the depths of the sea and save one's father to become a real boy?

– Paul Auster, « The Book of Memory », *The Invention of Solitude*, 79.

Le verbe latin *perdere* signifie « détruire », « ruiner » et « corrompre ». La perte peut priver le sujet de quelque chose, de quelqu'un mais aussi d'une partie de lui-même. L'être hanté par un « n'avoir plus » s'égaré ou s'abîme et sent son esprit surmonté par ce qui n'est plus là. Le poids de la perte n'est pas étranger au sentiment de manque : ce qui fait défaut est le socle d'une hantise commandée par l'absence, la disparition, la mort et la revenance. Autrement dit, il reste des traces et c'est cette restance qui travaille l'esprit. Partant, les affects et les émotions³³⁰ évoluent selon l'origine des cristallisations passées et, dans certains cas, la force de rémanence de l'objet perdu. Dans *Trace ou sens. Le système émotionnel* (1986), le psychothérapeute Max Pagès note que le sentiment établit un « discours intérieur qui nomme et l'objet et la nature de la relation » (70). « Deuil et mélancolie » (1917) de Freud démontre que ce discours peut convoquer l'« ombre de l'objet » qui « tombe sur le moi » (*Métapsychologie* 157). De fait, le poids de la perte ressemble à la rue barrée du poète

³³⁰ Dans leur *Dictionnaire de sociologie* (1999), André Akoun et Pierre Ansart évoquent la « dimension subjective » de l'affect, « l'extrême de la douleur jusqu'au plaisir intense » (12-13). L'émotion est une « excitation vive et limitée dans le temps, accompagnée de manifestations physiques et culturelles différenciées selon leur contexte social » (179-180). Les sentiments sont des réactions « affectives de longue durée, positives ou négatives intervenant dans la socialisation, les motivations et la construction des actions collectives » (476). Dans *Trace ou sens. Le système émotionnel* (1986), le psychothérapeute Max Pagès compare l'émotion à un ajustement corporel et voit en elle une forme de communication des affects.

chantant la mélancolie : « C'est un désespoir / Qu'a pas les moyens » (Ferré, « La Mélancolie »). L'héritage freudien ainsi que les théories élaborées ultérieurement par les psychanalystes ont défini les modalités du deuil et de la mélancolie. La hantise causée par la perte amène à s'interroger sur la notion de « travail » du deuil et sur l'« œuvre de sépulture », que Pierre Fédida met en lien avec « une vérité de la parole ». Celle-ci, précise-t-il, « est ce seuil mouvant de la paroi du tombeau : parler c'est laisser se former un lieu qui donne forme au mourant (*La Fin de la vie* 15). Cette œuvre, écrit Laurie Laufer dans *L'Énigme du deuil* (2006), ne signifie pas « une pierre tombale, un monument pétrifiant du mort autant que du vivant, mais un lieu qui remette en mouvement le corps autant que la parole » (10). Or, ce « lieu » fait parfois défaut : le deuil déraile, comme le souligne Freud dans « Deuil et Mélancolie », et de « normal » (la reconnaissance de la perte), il devient « pathologique » et délétère.

La présente analyse est centrée sur des protagonistes dont le « profil » ne correspond pas en tout point aux théories psychanalytiques, qu'elles soient freudiennes ou autres. Robert Burton écrivait dans *Anatomy of Melancholy* (1621) : « So that, take melancholy in what sense you will, properly or improperly, in disposition or habit, for pleasure or for pain, dotage, discontent, fear, sorrow, madness, for part or all, truly or metaphorically, 'tis all one » (*Vol. I* 40). On peut retenir de ce constat, et de la lecture de « Deuil et Mélancolie », la prégnance de la fragrance. En effet, la perte brûle de l'intérieur en raison de l'emprise de la rémanence : « l'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement » (*Métapsychologie* 148). Cet objet n'est pas nécessairement mort mais il peut avoir été « perdu en tant qu'objet d'amour » (151). À l'opposé, il existe la perte *inconnue*, « soustraite à la conscience, à la différence du deuil dans lequel rien de ce qui concerne la personne n'est inconscient » (*Métapsychologie* 151). Ces spectres et ces fantômes qui étreignent et pèsent sur l'être sont omniprésents dans les textes analysés. Ce chapitre porte sur quatre points : l'obsession mortifère des fils suscitée par une relation ambivalente avec le père, la mélancolie, l'origine et les conséquences de la formation d'un double ; enfin, le rapport maniaque aux signes, les « mots-fantômes » qui connotent ce qui a été perdu. Le fil conducteur est le ressassement, que Cosnier qualifie d'« émotion rémanente » marquée par le retour « souvent intrusif de pensées, images mentales ou souvenirs liés à un événement émotionnel passé » (141). Si, dans *Tomcat in Love*, la mauvaise foi et la rancune du « pathographe » Thomas Chippering confèrent des accents involontairement comiques à l'évocation de sa passion pour son ex-épouse Lorna Sue, dans les autres romans étudiés, le poids de la perte s'avère autrement plus corrupteur car la hantise travaille ouvertement ou œuvre *incognito* de conserve avec des ombres nuisibles dont il convient de définir la genèse et les effets.

1. L'impossible éparpillement

Le père : « Il est mort, mais il règne encore » (Pétillon 83). Son spectre ancre dans le passé. C'est un *rapace* à la « crispation anale » qui demeure assis et *siège* sur le monde de sa descendance (Pétillon 91), laquelle est hantée par un *immortel*, un éternel « re-mort » (Bazin 70) qui colle à la mémoire et empêche d'appliquer la « tactique américaine » consistant, selon Pétillon, non pas à tuer le père mais à le désertier, à lui « faire défaut », à l' « éparpiller » (101-102). Ironiquement, dans *Tomcat in Love*, c'est l'inverse qui se produit, comme le souligne le narrateur : « Have I yet mentioned that my father died of heart failure in 1957? [...] The details are irrelevant. He dropped dead in the gutter. He deserted me » (230). Souvent, l' « éparpillement³³¹ » est impossible. Le hantement est marqué par l'ambivalence : le mélange d'amour et de rejet éprouvé à l'égard du père rend impuissant, il fait revenir le spectre du géniteur durant les relations charnelles (*Northern Lights*) ou pousse à annihiler sa propre descendance en exigeant l'avortement (*In the Lake of the Woods*). Dans *Sons of Liberty: The Masculine Mind in Nineteenth-Century America* (1983), David G. Pugh insiste sur le fait que le soulèvement des rebelles contre le roi George III durant la guerre d'Indépendance a laissé des traces dans les mythologies et la littérature américaines. Encline à contester l'autorité paternelle, cette dernière a fait de l'orphelin ou de l'individu en rupture familiale une figure centrale. Dans *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century* (1975), Richard W. B. Lewis remarque :

[Th]e hero of the new adventure: an individual emancipated from history, happily bereft of ancestry, untouched and undefiled by the usual inheritances of family and race; an individual standing alone, self-reliant and self-propelling, ready to confront whatever awaited him with the aid of his own unique and inherent resources [...] the new hero (in praise or disapproval) was most easily identified with Adam before the Fall. (5)

Dans l'œuvre d'O'Brien, l'indépendance ainsi que l'émancipation de l'histoire et des ascendants se trouvent contrariées. « Scatter-pater : éparpillez votre père, semez-le à la volée », écrit Pétillon, qui relève, contrairement à Lewis, « l'obsession suffocante du Père Mort [...] de se laisser déposséder du trop lourd héritage du père. *Call them all Ishmaels* » (103). O'Brien représente des fils marqués par un attachement équivoque au père, que ce soit du temps de son vivant ou après sa disparition. L'ambivalence des sentiments convoque ce constat fait par Mark Edmundson dans *Nightmare on Main Street: Angels, Sodomasochism, and the Culture of Gothic* (1997) : « What haunts the psyche? Its traumatic past, and particularly, the past relations with parents » (32). Aussi, la hantise liée à la perte n'est pas

³³¹ Emprunté à Pétillon (101), le mot fait référence au personnage Peter Scatterpatter créé par Donald Barthelme dans *The Dead Father* (1975).

nécessairement liée au chagrin mais elle peut survenir en raison de ce qui a été corrompu du temps où le père vivait. Dans *Malaise dans la civilisation* (1929), Freud établit un rapport entre religion et névrose obsessionnelle, avançant que les « besoins religieux » témoignent d'un « rattachement à l'état infantile de dépendance absolue et à la nostalgie du père³³² » (11). Le père venimeux et/ou (auto)destructeur, tel qu'il est imaginé par O'Brien, rejette ou brutalise son enfant. Une fois disparu, il se transforme en un *visible invisible* qui fait loi dans la mémoire. De fait, il retient les fils d'émuler le Pierre de Melville (*Pierre; or, The Ambiguities* [1852]) : son portrait n'est que partiellement brûlé ; le spectre rôde, vissé à l'esprit « par une sorte de tour d'écrou de trop », comme l'écrit Michel Imbert dans « Sous l'empire de la folie : *Moby-Dick*, Shakespeare & compagnie » (par. 78). O'Brien est inspiré par d'autres figures paternelles de la fiction américaine : ainsi, Pehr Perry (*Northern Lights*) et Paul Wade (*In the Lake of the Woods*) rappellent par certains égards le tyrannique et alcoolique jaloux Pap Finn (Twain, *Adventures of Huckleberry Finn* [1885]). Leur cabane-prison, c'est, entre autres, l'abri antiatomique, véritable basse-fosse lugubre, et la cave fréquentée par le fils repoussé. En s'autorisant de Derrida, on dira que le père mort est « aussi puissant qu'irréel, hallucination ou simulacre, et virtuellement plus efficace que ce qu'on appelle tranquillement une présence vivante » (*Spectres de Marx* 34-35).

1. 1 Père *manquant*, fils *manqué* : *In the Lake of the Woods*

« To find a lost father: The first problem in finding a lost father is to lose him, decisively » (Barthelme 224) : dans *In the Lake of the Woods*, le père, Paul Wade, est d'une certaine manière perdu avant même qu'il meure. Les analepses portant sur l'enfance dévoilent un homme buveur et replié sur lui-même mais aussi capable de gestes affectueux envers son fils, John. Dans l'incapacité de comprendre la désaffection dont il fait l'objet, ce dernier développe un attachement délétère à cet être qu'il aime et qu'il craint.

Les chapitres « Evidence » contiennent des extraits d'interviews avec la mère de John, Eleanor K. Wade. Son discours est marqué par la récurrence d'un pronom « he » ambivalent qui semble parfois désigner le père tout autant que le fils, ainsi que l'illustrent ces paroles : « It wasn't just the war that made him what he was. That's too easy. It was everything—his whole *nature*... » (27). La confusion est accrue par le fait que le prénom « Paul » n'apparaît

³³² Freud précise : « [D]'autant plus que ledit sentiment n'est pas simplement dû à une survivance de ces besoins infantiles, mais qu'il est entretenu de façon durable par l'angoisse ressentie par l'homme devant la prépondérance puissante du sort. Je ne saurais trouver un autre besoin d'origine infantile aussi fort que celui de protection par le père » (11). Dans *Totem et Tabou* (1912), Freud évoque la survivance coupable des fils après le meurtre de leur père violent et jouisseur. *L'Avenir d'une illusion* (1927) porte aussi sur le lien entre religion et névrose : « On pourrait se risquer à concevoir la névrose obsessionnelle comme constituant un pendant pathologique de la formation des religions, et à qualifier la névrose de religiosité individuelle, la religion de névrose obsessionnelle universelle » (93-94).

qu'une seule fois dans le roman : il est en effet prononcé tardivement par Eleanor K. Wade (195), laquelle semble ne jamais avoir eu connaissance de l'origine du « mal-être » de son époux fantomatique : « His father had problems with alcohol, that's true, but there was something else beneath it, like this huge sadness I never understood » (28). L'enfant, à l'instar de sa mère, est conscient de la gravité de l'alcoolisme³³³ qui retient Paul Wade hors du foyer : « The drinking just got worse and worse. His father would be down at the American Legion all afternoon and half the night » (95). Le narrateur insiste sur son instabilité psychologique, son verbe acerbe et son humeur changeante : la fréquentation assidue de l'association de vétérans laisse supposer une réadaptation difficile à la vie civile (« The De-Evolution of a Soldier », selon la formule de Jones [*WWII* 204]). Les signes symptomatiques d'une névrose de guerre demeurent toutefois une énigme pour l'enfant et pour l'épouse. À l'opposé du lieu que Paul Wade hante pendant des heures³³⁴, la maison devient le terrain d'un affrontement entre le père *manquant* et le fils *manqué*, pour reprendre la typologie de Guy Corneau. Dans *Père manquant fils manqué. Que sont les hommes devenus ?* (2004), le psychanalyste met en lumière la façon dont les failles du premier – son désamour, son désinvestissement – affectent le second et le rendent vulnérable. De fait, l'alternance anxigène d'affection et de rejet³³⁵ ainsi que les absences répétées causées par les cures de désintoxication ruinent la personnalité de l'enfant.

Le père perdu qui poursuit l'enfant et pèse sur son esprit constitue une présence « en pointillé ». Par cette image qu'elle emploie dans *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains* (2005), Martine Delvaux signifie l'alternance de l'absence et de la présence qui aggrave la carence affective (28). L'inconstance du père génère un ressassement malsain : ainsi, l'enfant se considère comme un « manqué » incapable de combler le père. Altéré par l'instabilité de ce dernier, John Wade est sous l'emprise d'une obsession malsaine : la faim du père. Dans *Father Hunger: Explorations with Adults and Children* (2001), James M. Herzog précise qu'initialement, cette « faim » qualifiait l'état émotionnel des enfants orphelins. Par la suite, l'expression a désigné le désir

³³³ « The secret drinking that wasn't secret » (66). Dans *Going After Cacciato*, le schéma du parent alcoolique est renversé. En effet, la figure de la mère est associée aux tâches ménagères, au vieil aspirateur Hoover, à l'odeur des tapis d'une maison ordonnée. Paul Berlin la revoit en train de jardiner, le regard vide. Dans « Night March », un souvenir surgit : « The place had a perfumy smell. His mother's dresser, rows of expensive lotions and colognes, *eau de bain*: She used to hide booze in the larger bottles, but his father found out and carried the whole load out back, started a fire, and, one by one, threw the bottles into the incinerator, where they made sharp exploding sounds like gunfire; a perfumy smell, yes » (213).

³³⁴ La seconde guerre mondiale est une grande pourvoyeuse de chocs psychiques et de morbidité psychiatrique dans les forces armées. Le terme *exhaustion* sort « de la pathologie pour devenir “une réaction normale à une situation anormale” » (Crocq 44). Dans *Whistle* (1978), Jones évoque le retour des combattants de Guadalcanal.

³³⁵ « His father was never physically abusive. When he wasn't on the bottle, Paul could be very attentive to the boy, extremely caring. John loved him like crazy. Everybody did. My husband had this wonderful magnetic quality—this glow—[...] He was a sad person underneath. I wish I knew what he was sad about. I keep wondering » (195).

d'affection aiguisé par une privation de chaleur paternelle qui obstrue, voire détériore le paysage développemental (*developmental landscape*) de l'enfant (51)³³⁶. Dans *Archetype Revisited: An Updated Natural History of the Self* (1982), le psychiatre jungien Anthony Stevens souligne que le lien unissant le garçon à son père est basé sur l'*identité* tandis que pour la fille, il repose sur la *différence* (131). Ainsi, la psychogenèse requiert une certaine contribution paternelle : « The father's sameness (non-motherness) is appreciated and needed » (Herzog, *Father Hunger* 228).

Cependant, dans *In the Lake of the Woods*, le père qui aiguise la « faim » de son fils est un être privé d'identité : « *he* » n'est pas constant dans ses marques de tendresse ; c'est un fantôme qui apparaît et disparaît. Textuellement, ce « Paul », gommé par l'instance narratrice, se trouve spectralisé dans le nom de la ville où John Wade a travaillé et où le narrateur a effectué certaines interviews : St. Paul. La récurrence du toponyme renvoie implicitement aux remarques de Freud sur le lien entre religion et névrose obsessionnelle. La dévotion ambivalente à « Saint Paul » encourage une relation exclusive occasionnant au passage l'échec de la transition entre la famille et la sphère sociale, que le père est normalement supposé encourager, comme le rappelle Stevens : « Traditionally, the father's orientation is centrifugal, i.e., towards the outside world [...] his is the primary responsibility for facilitating the transition from home to society » (*On Jung* 119). Le fils unique grandit sous les quolibets offensifs ; la mère, effacée, maladroite, ne protège pas contre les attaques du mari autodestructeur. Graduellement, l'attachement préjudiciable se traduit chez John Wade par une humeur taciturne et implosive pareille à celle de Paul : « He was always the type to stew, just like his father » (100). La faim du père nourrit des sentiments contradictoires : entre terreur et ferveur, l'enfant voit son équilibre physique et psychique menacé par les attaques verbales : « when John got a little chubby, his father used to call him Jiggling John. It was supposed to be funny. It was supposed to make John stop eating. [...] "Holy Christ, look at the kid stuff it in" » (67). Le sentiment d'incompréhension et de honte (« baffled and ashamed » [208]) aiguise celui de culpabilité : ce que le père rejette doit être détruit. Autrement dit, il faut perdre cette partie de soi qui fait obstacle. L'enfant est obsédé par cette part qu'il doit détruire : la logique de la hantise est ordonnée à des stratégies subreptices par lesquelles il émule les manières du père alcoolique. De même que ce dernier boit en cachette chez lui, l'enfant commande dans le plus grand secret un livre de régime qui, une fois découvert, déclenche les moqueries acerbes (« "Thirty-eight buck," he said. "That's a whole lot of bacon fat" » [208]). La sécheresse paternelle obsède au point de générer un mimétisme organique :

³³⁶ Dans *Father Hunger: Fathers, Daughters and Food* (1991), Margo D. Maine lie l'expérience de l'absence du père au développement de troubles comportementaux et psychiques, et à la recherche de soutiens affectifs à l'extérieur de l'environnement familial.

le corps de John Wade se dessèche et perd ses rondeurs. Toutefois, « Javelin John » (208) est pareillement méprisé que « Jiggling John » et le sentiment de culpabilité est exacerbé par la popularité du père à l'extérieur du cercle familial. Paul Wade entraîne l'équipe de football du quartier et suscite l'admiration des écoliers : « At the end of the speech Tommy Winn gave John a sad, accusing look that lasted way too long. "All I wish," Tommy said, "I wish he was my father" » (66-67³³⁷). La manifestation publique de la convoitise de ce « petit fantaste » (Freud, *Névrose* 160) qui rêve d'avoir le père d'autrui éclaire la crainte intime de John Wade de voir l'objet, pourtant déjà perdu, accaparé par d'autres enfants. L'angoisse dans laquelle il grandit l'empêche de pouvoir « surestimer » ses premières années et de connaître la « nostalgie du temps heureux » (Freud, *Névrose* 160).

La faim du père emprisonne comme des arantèles. L'apprentissage autodidacte de la magie est un remède : « the applause seemed to fill up the empty spaces inside him. [...] Down inside, of course, he was still a loner, still empty, but at least the magic made it a respectable sort of emptiness » (208-209). Mais en retour, l'art de la prestidigitation aggrave l'enfermement, symbolisé par ce qui s'apparente à une forme d'inhumation de soi dans des palais des glaces mentaux. Le sous-sol de la maison est le sanctuaire de l'isolement et du trucage. Le grand miroir dans lequel l'enfant se plonge (« where John Wade mostly lived » [65]) représente un contre-espace qui n'efface cependant pas les railleries. Les rondeurs disparues, c'est à présent l'agilité de l'apprenti magicien qui exaspère : « That pansy magic crap. What's wrong with baseball, some regular exercise? [...] "Blubby little pansy"³³⁸ » (67). Dans *Shame and the Self* (1991), Francis J. Broucek explique que le comportement négatif des parents exacerbe un sentiment de honte profonde chez l'enfant (« active shaming and humiliation at the hands of parents » [58]). Les mots du père trahissent l'aversion pour une masculinité insuffisamment affirmée ; ils accroissent non seulement l'état d'alerte (« the terror of discovery » [242]) mais aussi un recours compulsif aux « tours » (« Another survival trick » [209]). Ainsi, l'enfant se mue en hanteur de la psyché de son père :

The spying was like an elaborate detective game, a way of crawling into his father's mind and spending some time there. He'd inspect the scenery, poke around for clues. Where did the anger come from? What was it exactly? And why didn't anything ever pleased him, or make him smile, or stop the drinking? (209)

³³⁷ Paul Wade rappelle William T. O'Brien, le père de l'auteur. Entraîneur de baseball, l'homme « charmant et stylé » (Herzog, *Tim O'Brien* 9) suscite la crainte en raison de sa véhémence incontrôlée, de son alcoolisme et de ses calomnies sur le léger surpoids d'O'Brien : « I felt that I was never good enough for him, could never please him no matter what I accomplished. And to this day I still don't understand what it was that didn't please him. I wanted desperately to win his love, affection, and esteem and never seemed to be able to do it, no matter what I did in the world » (in Herzog, *Tim O'Brien* 9). La détresse de l'enfant croît lorsque les crises d'éthylisme nécessitent des soins dans un institut spécialisé. La magie sert d'échappatoire mais le soulagement mêlé d'appréhension favorise le développement d'un caractère solitaire et sensible au jugement des autres.

³³⁸ Eleanor K. Wade déclare à l'enquêteur : « He used to practice down in the basement, just stand in front of that old mirror of his and do tricks for hours and hours. His father didn't think it was healthy. Always alone, always shut up by himself. A very secretive boy, I think I mentioned that » (25).

Ce paysage mental devient la hantise favorite de l'enfant. L'exploration obsessionnelle est complétée par des tours de magie hautement symboliques : en témoignent les cravates coupées puis restituées dans leur forme initiale. John Wade dévirilise puis reconstitue à volonté son père. D'objet tangible, le miroir devient un ensemble de psychés mentales qui ressemblent à la fois à un palais des glaces et à un tableau noir (« Long ago, as a kid, he'd learned the secret of making his mind into a blackboard. Erase the bad stuff. Draw in pretty pictures » [133]).

Pour combler la perte causée par le suicide du père, l'imagination invente un Paul Wade modèle, souriant et volubile. Immortel, le pendu continue de hanter depuis son cercueil blanc. Le garage de la maison, où le corps a été retrouvé, revient dans les scénographies mentales bien que les circonstances précises de la mort ne soient révélées par Eleanor K. Wade que dans le dernier tiers du roman. L'autodestruction paternelle est vécue comme un « instant catastrophique qui ne connaît pas de limites, ni de surfaces où se réfléchir » (Le Poulichet 121). L'épreuve fait entendre la résonance de l'impensable, celle du « *ne plus* » (Fédida, *L'Absence* 98). La hantise de ce « *ne plus* » contribue à la création d'un père fantasmé. Fédida souligne que le « deuil, avant de se concevoir en un *travail*, protège l'endeuillé contre sa propre *destruction*. L'effondrement narcissique qui survient dans le processus mélancolique constitue la véritable menace que porte *la violence de la mort* » (*L'Absence* 98). Or, le Paul Wade *post-mortem* poursuit son travail de déstructuration. Lors de ses funérailles, la violence et les pulsions meurtrières du fils prennent une ampleur inédite : « At the funeral he wanted to kill everybody who was crying and everybody who wasn't. He wanted to take a hammer and crawl into the casket and kill his father for dying. But he was helpless he didn't know where to start » (14). La souffrance causée par une séparation intervenue avant que John Wade ait pu conquérir l'affection paternelle engendre une fixation symbolisée par des plaidoyers oraux³³⁹ ou des conversations imaginaires (« "Don't be dead," he'd say, and his father, feeling the closeness would wink and say, "Well, hey, keep talking" » [14-15]). Alors que William Cowling (*The Nuclear Age*) est assailli par le souvenir de la perruque/scalp arrachée à la tête de son père pendant les commémorations de la bataille de Little Big Horn, John Wade retourne indéfiniment sur la scène du suicide pour ressusciter le pendu :

It was pretending, but the pretending helped; and so when things got especially bad, John would sometimes invent elaborate stories about how he could've saved his father. He imagined all the things he could've done. He imagined putting his lips against his father's mouth and blowing hard and making the heart come alive again; he imagined yelling in his father's ear, begging him to please stop dying. (14-15)

³³⁹ « On the afternoon his father was buried, John Wade went down to the basement and practiced magic in front of his stand-up mirror; he did feints and sleights; he talked to his father. "I wasn't fat," he said, "I was *normal*." He transformed a handful of copper pennies into four white mice. "And I didn't jiggle. Not even once. I just *didn't*" » (75).

La répétition mentale de la pendaison et du sauvetage signifie le « désastre de la mélancolie », (Ricoeur, *La Mémoire* 89). Emmuré dans son caveau psychique, l'enfant est *suspendu* au « remort », lequel se mêle ultérieurement à la foule des immortels qui font retour :

Yet he could not stop returning. All night long he revisited the village of Thuan Yen, always with a fresh eye, witness to the tumblings and spinings of those who had reached their fictitious point of no return. Relatively speaking, he decided, these frazzle-eyed citizens were never quite dead, otherwise they would surely stop dying. Same-same for his father. Proof of the loop. The fucker kept hanging himself. (283)

Le mouvement spirale des revenants rappelle l'impossible « déenlacement » des « bras de l'arrière ». Ainsi, le père n'est pas de ceux qui peuvent être « éparpillés ». « [I]l n'existe pas de choc, ou de frayeur, note Ferenczi, sans une annonce de clivage de la personnalité » (« Confusion » 132).

La hantise se déroule selon deux modalités chez Wade : il y a d'abord la fixation mêlée de crainte. Celle-ci le fait se perdre dans des actes magiques qui ne compensent pas la présence « en pointillé » du père. Puis, la disparition de ce dernier engendre une « fantômachie » constante et néfaste. Le vétéran, comme Paul Wade, vit dans un tombeau de silence menant au néant :

You carry the burdens, entomb yourself in silence, conceal demon-history from all others and most times from yourself. Nothing theatrical. Shovel snow, diddle at politics or run a jewelry store³⁴⁰, seek periodic forgetfulness; betray the present with every breath drawn from the bubble of a rotted past. And then one day you discover a length of clothesline. You amaze yourself. You pull a garbage can and hop aboard and hook yourself up to forever. No notes, no diagrams. You don't explain a thing. Which was the art of it—his father's art [...]. 241

Cet « art du mystère » est également pratiqué par la lignée des Perry (*Northern Lights*). Mais le registre de la hantise diffère. Un *spleen* asphyxie Paul Perry : « He looked for colors and connections. It was hard to tell where it started. [...] the great anatomical humors, the cardinal humors that flowed like north woods tides: cold blood, phlegm, yellow bile, and melancholy sacs of black pile. Black pile struck him as important. He learned of it somewhere » (81-82) ». Entre la blancheur de la neige, l'ébène de la forêt et les eaux lugubres de Pliney's Pond, le soleil noir pointe sur l'aîné de la fratrie mais aussi sur son frère, et il éclaire l'ombre de l'austère pasteur paternel, Pehr Perry.

³⁴⁰ Il s'agit d'une allusion au lieutenant Calley qui, après avoir passé trois années aux arrêts, s'est installé comme bijoutier à Columbus, en Géorgie.

1. 2 Le spectre de Pehr Perry : *Northern Lights*

The version of the same story, remembered a hundred different ways.
– O'Brien, *Lights*, 263.

Dans « Prolégomènes à une histoire de la mélancolie » (1984), le latiniste et historien de la médecine Jackie Pigeaud évoque « le tempérament métaphorique » :

Le mélancolique, comme l'archer qui tire de loin, et à cause de sa force, est capable de mettre en rapport, par la métaphore, des choses qui ne l'étaient pas de manière évidente, en dévoilant ainsi de l'être ; comme si tirer loin pour tirer juste était une loi de la poétique. [...] Le tir de la métaphore est fonction de la force de l'humeur bile noire. (505)

Paul Perry connaît « la force de l'humeur bile noire » et pratique ce type de « tir ». Fils *manqué* du luthérien Pehr Perry, il vise le passé mais aussi les temps immémoriaux de l'âge de glace, dans lesquels il espère trouver l'origine de son mal-être.

Le pasteur Perry est la « cible » principale des explorations mentales : précepteur rigide et adepte d'une pédagogie sans concession, il apparaît dans les analepses comme un autocrate asocial et inflexible, régnant seul sur un foyer glacial. L'aîné des fils, myope et maladroit, est méprisé ; le cadet, Harvey, fait l'objet d'une attention démesurée. La focalisation interne met en exergue la différence de traitement : « Something to do with dominant and recessive genetics, most likely; or breeding, the old man's feeling at the time, or their separate mood, black bile and yellow, it was hard to say » (31). L'aîné tend à se rabaisser et la dévalorisation de soi, ainsi que les symptômes de son malaise – insomnies, privation volontaire de nourriture, abattement –, sont à mettre en parallèle avec l'« énigme » et le « délire de petitesse » du mélancolique, dont Freud parle dans « Deuil et mélancolie » (150). Les tempéraments opposés se définissent par les humeurs : le caractère bilieux est associé à Harvey, lequel a hérité de son père et de son grand-père, Pehr Peri, les « gènes dominants », la force physique et l'endurance de l'« homme des bois ». Paul, à l'inverse, contemple sa mélancolie et son patrimoine génétique « dégénéré ». Tantôt flasque et en surpoids léger ou amaigri (« sweating and anaemic and flabby » [3]), Paul l'obscur traîne un organisme encombré de poches de bile qui contraste, du moins durant l'adolescence, avec le corps énergisé par le grand air de son frère. Le symbolisme thériomorphe souligne la force de ce dernier : « Harvey the Bull, the old man's pride, the brave balled bullock » (9). Entre ces lointains cousins de Caïn et Abel, le pasteur élit le cadet athlétique, qui semble surgir de l'univers d'Hemingway³⁴¹. À l'opposé, le mal aimé est une figure marginale et isolée : tandis

³⁴¹ L'influence de l'écrivain a été soulignée par O'Brien : « I was trying to parody Hemingway [...] so I tried to spoof *The Sun Also Rises*, *A Farewell to Arms*, and I thought I did a pretty neat job of doing the spoofs, but

que le père agonise³⁴², il joue le rôle de la mère et de l'épouse disparue en couches. Cantonné à la cuisine, il est absorbé par les tâches ménagères ; le tablier noué autour de la taille, il prépare les repas et épie derrière la fenêtre le cadet-croque-mort en train de bâtir l'abri antinucléaire commandé par le patriarche : « Perry watched from inside. The deathwatch was on. He watched from the kitchen window, watching through gauzed curtains that had hung for years » (207).

L'isotopie de la verticalité domine : Paul est l'être qui coule, l'homme myope qui se perd, trébuche ou chute. Sa quasi noyade, enfant, à Pliney's Pond est ressentie comme une tentative de filicide³⁴³ : de fait, les fréquentes reviviscences sont marquées du retour d'un monstre d'ébène spectaculaire qui suscite l'effroi (« the beady-eyed creature » [81]). La bête figure l'impensable : un père animé par le désir de laisser son fils se perdre dans l'eau. Les revenances de la créature attirent vers les lieux de la catastrophe, Pliney's Pond :

All in the mind. [...] The creature he'd met as a child. Pincers and black eyes attached by cords to the ganglia. A body shaped like a barber's electric clippers. And the deep down pond, he remembered. [...] Harvey had gone to the middle of the pond. "No back talk," the old man ordered, and Perry waded in, waded in, and fell headlong into the stinking water, eyes in terror and sobs choked in sewage. Ash and sewage, he remembered it. Then the creature, its pincers and dangling black eyes, an inch from his face, a quarter-inch, a real monster closing in, and he'd sobbed, sucking in more of the thick water, and the creature came. (62)

Les pinces tranchantes et castratrices du monstre³⁴⁴ aux prunelles noires se balancent désormais dans le liquide noir qui emplit les poches de billes que le protagoniste s' imagine percer, afin de respirer à pleines narines l'odeur de la mélancolie (82). Et c'est précisément l'étang sombre qui habite et qui donne à revoir, pour citer Fédida, le « cadavre d'enfance » :

unfortunately good literature should be more that just gamesmanship, and I think there is too much gamesmanship in that book » (Naparsteck 3).

³⁴² Le pasteur Pehr Perry a passé sa vie à annoncer la fin des temps. Son agonie a lieu durant la crise des missiles, à l'automne 1962 : « Perry listened with a grin and without watching, listened as another reporter interviewed nailbiting breathholding flushfaced citizen prophets. Incredible. Disbelieved. Incredible that the old man's craziest prophecy was not crazy at all, therefore perfectly crazy, completing a grand cycle. Perry sat and listened, primogeniture in a Finnish man-family of October doom and swamps at sea, while the truly sad thing was that the old man was dying, and nobody cared, least of all the old man, while ships moved to sea, alerts and re-alerts and civil defense, and the craziest thing of all was that the old man's craziest prophecy was not really crazy. Nobody believed; it drove the old man crazy » (213).

³⁴³ Le mot, encore peu admis dans la langue française, désigne le meurtre d'un enfant par le parent. Sur le sujet et sur le syndrome de Médée, lire « Psychopathologie du filicide : à partir d'une observation clinique d'une mère psychotique » (2003), de Christopher Ley et de Moulay Ahmed Amrane-El-Idrissi.

³⁴⁴ Dans *Moïse et le monothéisme* (1939), Freud écrit : « C'est l'ambivalence qui régit les rapports avec un père. "Sacré" ne signifie pas seulement "saint", "consacré", mais aussi ce qui se traduit par "maudit", "abominable" ("*auri sacra fames*") ». Non seulement il ne fallait pas toucher à la volonté du père, non seulement il convenait de l'honorer hautement, mais il fallait aussi la redouter parce qu'elle exigeait un pénible renoncement aux instincts. Lorsque nous entendons dire que Moïse avait "sanctifié" son peuple en lui imposant la circoncision, nous saisissons alors le sens profond de cette assertion. La circoncision est un substitut symbolique de la castration que le père primitif et omnipotent avait jadis infligée à ses fils. Quiconque acceptait ce symbole montrait par là qu'il était prêt à se soumettre à la volonté paternelle, même si cela devait lui imposer le plus douloureux des sacrifices » (84).

« Il est question, dans la mélancolie, d'un enfant mort ! » (*L'Absence* 119). Et le psychanalyste d'ajouter :

De quelle mort est-il pourtant question dans la mélancolie ? Mort d'un enfant, sans doute, dont le mélancolique ne cesse de creuser la tombe et fouiller le cadavre jusqu'à épuisement physique d'une *psyché* se donnant pour ce qu'elle est – *le cadavre même*. La mélancolie est une mort qui ne manque pas de souffle ! Le mélancolique n'en finit jamais de s'acharner à faire revenir (expression de cuisine !) cet enfant-cadavre qui ne serait autre que l'imputation du passé pour faute de soi. L'exhumer pour la conscience, *le rendre transparent* en sa totalité et *exhaustivement*, le réanimer, ce sont *les expressions mélancoliques de la mise à mort*. De telle sorte que la mélancolie ne pose pas tant le problème du deuil que celui d'un cadavre d'enfance. Par là, celui de la signification de la mort pour l'enfant. Il n'est possible ni d'enterrer, ni d'incinérer mais seules les larmes peuvent faire fondre. La mort est violente dans la mélancolie. (219)

Comme l'obèse Marv Bertel (*July, July*), Paul Perry maigrit en suivant un régime draconien (« It was late. It was always getting late. He decided it was time for reformation » [63]). Cependant, le désir de transformer le corps n'apporte pas la même tonicité que celle qui caractérisait Harvey durant l'adolescence. Assimilé au taureau de Karelia, le héros du grand-père, le cadet est perçu comme l'être qui se fond dans la nature et préserve le patrimoine des deux Pehr : chasseur et trappeur, il assume la philosophie de la survie héritée du père et représente l'enfant-homme des bois (« Harvey off somewhere in the woods with the old man³⁴⁵ » [6-7]).

L'origine de la mélancolie de Paul se trouve en partie dans les actes de sécession qui ont marqué sa jeunesse : la décision de ne plus venir écouter les sermons apocalyptiques à l'église ; le renoncement à poursuivre la mission religieuse des deux ancêtres et, enfin, l'abandon des études à la Divinity School. Le châtement reçu pour avoir osé endosser les habits du pasteur et simulé l'office religieux engendre une compulsion à l'autoflagellation, illustrée dans des passages répétitifs qui ressassent les mêmes remords :

He was melancholy but it was an entirely rational melancholia, nothing outright crazy about it. He should've become a preacher. And Harvey was home and Grace was happy, except she wanted a child, and the old man was dead, and Perry was thinking that things would have been better if he'd become a preacher. (25)

Le refus de poursuivre la mission prédicatrice des ascendants et la résistance à la loi du père³⁴⁶ nourrit le « tempérament métaphorique » du mélancolique. Le taureau métaphorise

³⁴⁵ Paul est pensif durant le défilé des anciens combattants : « In the tangle density of it all, Perry sometimes wondered if the whole show were a masquerade for Harvey to dress in khaki and display his bigballed outdoorsmanship, proving all over again how well he'd followed the old man into the woods, how much he'd learned, to show forever that he was the Bull » (21).

³⁴⁶ Les références à l'*Ancien* et au *Nouveau Testament* convoquent le propos de Charles Melman rappelant le « caractère patrocentrique de la religion judéo-chrétienne, fondée sur l'amour du Père et le refoulement des pensées ou sentiments qui lui sont hostiles » (*in* Chemama et Vandermersch 382). Lacan fait une lecture de la thèse freudienne développée dans *Totem et Tabou* : « C'est dans le nom-du-père qu'il nous faut reconnaître le support de la fonction symbolique qui, depuis l'orée des temps historiques, identifie sa personne à la figure de la loi » (*Écrits* 278). Le psychanalyste parle d'une « reconnaissance non pas du père réel, mais de ce que la religion nous a appris à invoquer comme le Nom-du-père » (556).

une virilité dont il se sent dépourvu, contrairement à son frère, qu'il associe à la solidité du béton antiatomique et à l'endurance du père défunt. Mais l'abri est une grosseur grise et hideuse plantée dans le jardin. L'histoire de son édification ressemble à l'émergence d'un monstre aussi nocif que le crabe noir. Anthropomorphisé, il sort du sol comme un cadavre surgit d'outre-tombe (« The bomb shelter arose from its hole » [211]) et sa conception paraît frappée du sceau de l'affliction : « Cold October, and Harvey's hole was shadowed by four bare electric lights dangling from the birch trees. The forest all around him, such a cold night, and the already grieving boy digging a monumental bomb shelter » (209).

La créature aux tentacules et le béton ont corrompu l'esprit des frères Perry. De fait, l'étang et l'abri sont associés à la perte : la quasi noyade ruine la possibilité de recevoir l'affection paternelle ; l'abri devient un mausolée consacré à la mémoire du disparu. Heberle a vu dans l'opposition fraternelle une « féminisation de la vertu » (75). Mais c'est oublier que Paul Perry est offensé de ne pas ressembler à Tarzan (83) et que malgré ses actes de résistance – « Même le ver de terre se cabre » (Ferenczi, *Le Traumatisme* 34) –, son hantement témoigne d'un mal de père. Ce passage illustre le caractère du mélancolique :

If they'd only talked. He could think of a million things to say now. He would say things about Grace. [...] And ask about his mother. That would be something magnificent to talk about. He would just listen and drink coffee politely and hear his father talk on and on about his mother. Then they would reminisce about the scrapes together. [...] the old man could say: I got angry because you did this, and I was thinking that, and I wish this, and I wished that, and we agree on this, the time was mid-afternoon, it was July, no... October, the bomb shelter was being built, I thought we should have it, you thought it was crazy. Harvey was out there working, you were watching television, I finally died, the shelter was finished, though. (202-203)

Les paroles imaginaires ainsi ressassées préfigurent les discussions mentales menées par William Cowling (*The Nuclear Age*) et John Wade (*In the Lake of the Woods*). Paul sait *qui* il a perdu, mais il sait aussi *ce qui* a été perdu à jamais : la possibilité d'être estimé et aimé par le père. Le conditionnel met en évidence le poids de l'irréversibilité : le trop-plein de choses à dire (« a million things ») mais aussi à entendre en silence est appuyé par la confusion des temps, ce qui confirme à nouveau la non « contemporanéité à soi du présent » (Derrida, *Spectres de Marx* 72). La scène est marquée par le verbe du pasteur et le silence déférent (« politely ») du fils, lequel n'énonce pas ses griefs. Seules la mère disparue et Grace, l'épouse, réapparaissent dans cette fantômachie intime. À propos du mélancolique, Abraham et de Torok notent :

Pour nous ce qu'il importera de relever tout d'abord c'est l'existence d'un amour antérieur sans ambivalence ; c'est ensuite le caractère inavouable de cet amour ; il faut enfin qu'une cause réelle, donc traumatique, soit venue l'interrompre. C'est sous l'effet de la secousse et à défaut de toute possibilité de deuil que se mettra en place un système de contre-investissement utilisant les motifs de haine, de déceptions et de mauvais traitements endurés de la part de l'objet. Or, cette agression, fantasmatique, n'est pas la première : elle prolonge celle, effective qui a *déjà* frappé l'objet – la mort, la honte subie, l'éloignement, cause involontaire de la rupture. (273)

Dans le cas de Paul Perry, l'« amour antérieur » sur lequel les psychanalystes insistent est effectivement « inavouable ». Comme le soulignent Abraham et de Torok, la mélancolie est le deuil impossible qui enchaîne l'être tout autant à l'objet perdu qu'à l'instant de la cause *réelle, traumatique*. Lorsque l'enfant perd pied dans l'eau de l'étang, il fait une rencontre avec ce réel. Pliny's Pond signifie l'instant d'une perte, d'une rupture. C'est une *frappe* qui impressionne et noircit l'esprit de manière irrémédiable. L'« inavouable » transparait dans le monologue imaginaire de Pehr que Paul conjugue maladroitement. La prédominance du pronom « I » attribué au défunt semble former une barrière infranchissable. La bile noire est une maladie de l'âme³⁴⁷ qui affecte le langage :

Harvey out digging the old man's bomb shelter and instead they should be together, reading at the foot of the sleeping man's bed, whispering over him and talking with him whenever he awoke, tying up conversational ribbons that had been fraying for years, finishing thoughts while there was time, learning tidbits of the old man's life that hadn't before come out, plumbing the old man's last reservoirs for whatever was left, tertiary recovery, learning about the stack of photographs in the attic, learning who the bright-pictured faces were, learning about the old man's photographed gray navy battleship, learning about the pictured woman's face, listening in on the man's last dreams and forging brotherly communion out of the deathwatch. Instead of a bomb shelter. (209-210)

Le mélancolique s'attache à ce qui n'est plus mais aussi à ce qui n'a jamais été. Il est hanté par le poids d'un silence suffocant qu'il dissout en fantasmant sur des lectures, des chuchotements, des conversations et des révélations, tout autant de « rubans » qui continuent de s'effiloche et de le ramener au pied du lit de l'agonisant. Ces paroles fantômes témoignent d'un mal à dire également signifié par la fixation aux photographies : celles-ci portent les traces d'un « Ça-a-été » qui ne fait pas tout à fait sens. Là aussi, il manque du liant, un texte, des mots, des explications qui combleraient les lacunes et donneraient du corps à ces bouts de passé dont le fils ne sait rien : les années que le père a passées avec son épouse avant qu'elle meure mais aussi cette guerre dans laquelle il a combattu et qu'il n'a jamais racontée. Le grenier, comme l'abri antinucléaire, est un mausolée dans lequel l'aîné rumine son « *hainamoration* », pour reprendre le mot-concept créé par Lacan, qui désigne un sentiment ambivalent où amour et haine composent l'un avec l'autre (*Encore*, « Le savoir et la vérité » 115-132). Le fils s'imagine devenir le père perdu :

Like history, he thought. He thought.
Or histories. Mawkishly the same, as repetitive as a church rhyme.
A preacher, perhaps. Like the old man. Return to Damascus Lutheran, filled with new religion, sparkling ice insight seen on the road to Damascus Lutheran, delayed and detoured by years of mawkish melancholy. Wear the old man's vestments. Put on the garb in the attic, and be a man.
And preach neither salvation nor love, preach only endurance to be ended by the end. (316)

³⁴⁷ « Crystalline sounds, cracking ice beneath the drifts. A bough snapped and again he blinked. He waited for a great nuclear explosion. It seemed to him that he'd be waiting a long time, and the chancre was growing and filled with black bile that puffed to explode » (218).

Le style répétitif souligne la circularité obsessionnelle : l'église, le grenier, les habits du pasteur sont les lieux et les objets du père. Dans le texte, Paul est nommé « Perry », patronyme qui le prive d'une identité propre. La suppression du prénom contraste avec la répétition de celui du cadet. Cousin fictionnel du Krebs imaginé par Hemingway dans « Soldier's Home³⁴⁸ », Harvey a cependant perdu sa splendeur après la mort du père. Taiseux, il déambule et boit sans jamais parler du Vietnam, ce qui aiguise la curiosité d'Addie :

What about Vietnam ? [...] Some magnificent adventure. [...] You haven't said a word about it. Tell us about your heroics. [...] Did it hurt? Did you feel great adventure when it happened? [...] Was it worth getting hurt? I mean, if it hurt, you must have thought something about it; you just don't lose your eye and forget it. [...] Tell us about a great adventure where the hero loses his eye. I want to hear every last gruesome detail. How did it feel, what did you think, did you cry? Do heroes ever cry? How did you feel, what did you think? Did you think you were going to die, was it worth it? Tell us the great adventure story. Tell us everything. (95)

L'insistance indécente sur l'« héroïsme » et l'« aventure » – « tell us... tell us... tell us » – contraste avec le mal à dire qui fait écho aux silences du frère. L'instance narratrice focalise sur l'apathie et la régression présente : au fond du lit, le corps amaigri et le visage cireux percé par la cavité glauque et purulente de l'œil blessé, Harvey est comparé à un loup en cage fixant la forêt. Le symbolisme thériomorphe évolue : la force inhérente du taureau est supplantée par celle de l'animal triste. D'un point de vue symbolique, le loup signifie une « gueule béante de la mort et de l'appétit insatiable [...] spoliateur vorace de l'innocence » (Ronnberg 274). Cette « gueule béante » profère des insultes et se fait ainsi porte-parole du défunt : « A coward from the start. The old man was right. Wasn't he? [...] I wish he could just be here and listen to your lamming like a bloody little girl. He was right all along » (357). La topophilie³⁴⁹ attache à un abri qui nourrit le « mal du retour » : la perte du père transforme le cadet en sentinelle nostalgique. Il monte la garde jour et nuit pour veiller le passé dans l'atmosphère nauséabonde du bloc de béton, qui rappelle celle de la chambre du mourant. Dans l'air tiède et l'odeur de décomposition, l'abri et la chambre du mort se fondent, suggérant une contamination *post-mortem* causée par le disparu : « A cycle, Perry thought cynically, the same diseased smell in the air. He remembered it from the old man's last sickness. Infecting the spirit, a confrontation with the biology of doom » (105). Les retours en

³⁴⁸ Krebs, revenu à la fin de l'été 1919, manque les parades officielles, comparées à une hystérie collective. S'il est un héros aux yeux de ses sœurs, son témoignage n'intéresse personne même lorsqu'il s'attribue les exploits d'autres soldats. La répression des images traumatiques, le mutisme et le peu d'appétence pour les relations sociales évoquent un traumatisme psychique de guerre, mais en écho aux travaux de Freud sur la religion et la névrose obsessionnelle, Henry Idema (1990) détecte les symptômes d'une angoisse provoquée par la perte de liens émotionnels et spirituels avec la famille et la communauté. La scène emblématique de la nouvelle est celle dans laquelle le vétéran refuse de prier avec sa mère et rejette Dieu (151-152). Avant d'exposer ses théories sur la religion dans *L'Avenir d'une illusion*, (1927), Freud écrivait en 1910 : « La civilisation affaiblit le moi en l'obligeant à refouler, ce qui suscite un manque d'autonomie et un besoin d'autorité. Ceci explique qu'avec le déclin de la religion, les névroses se multiplient » (« Les chances » 68).

³⁴⁹ « *Topophilia* is the affective bond between people and place or setting » (Tuan 4). Ce lien peut être marqué par une réponse émotionnelle, esthétique ou tactile. Bachelard reconnaît « la valeur humaine des espaces de possession, des espaces défendus contre des forces adverses, des espaces aimés » (*Poétique de l'espace* 17).

enfance³⁵⁰ s'accompagnent d'une hypocondrie qui exhorte le cadet à simuler la morbidité, signe pathologique de l'identification au père, comme l'illustrent ces paroles : « I know pneumonia. The old man had it and now I have it. You remember? Remember when dad caught it and almost died, it was the same as this. The old man told me it runs in the family » (105). Les toux exagérées et la conviction d'être au bord, comme jadis le père, de la « presque mort », sont les manifestations d'un deuil qui déraile et qui tourne autour d'un « re-mort » dont l'agonie est littéralement « incorporée ».

Les révélations inattendues faites lors de la randonnée à ski contrastent avec ce qui a été présenté à travers la subjectivité de l'aîné. La mention par Harvey de sa découverte d'un fusil caché derrière un arbre, la veille d'un Noël, invite à reconsidérer l'histoire :

I was scared of it. I remembered crying upstairs, knowing in the morning I had to go down and open up the gun and look happy, and then knowing I had to go out and shoot it, scared silly.[...] and I never let on to him, 'cause I knew he'd think I was ungrateful or didn't... didn't love him or something, so I kept quiet. (249)

Le fusil opère comme l'étang de Pliney's Pond : il impose un mutisme hanté bien que la perte ne soit pas la même. Si l'aîné est habité par un amour inavouable et définitivement perdu dans l'eau noire, le cadet est travaillé par une chape de plomb corruptrice qui le retient à une enfance éternelle. « We remember different things » (250) : Harvey ne se souvient pas de l'incident à l'étang. Le hantement du fusil et du monstre de Pliney's Pond a séparé les deux frères et les a assujettis à un objet, un lieu et un temps dont ils ne parviennent pas à se détacher. La confession révèle la nocivité de l'affection paternelle :

"I thought sure you remembered that. Ever after that, I thought you remembered it whenever you looked at me. You..." [...] Every time something happened, I was sure you remembered that. You don't remember? You don't? I don't believe you. That Christmas. Not that Christmas, but the Christmas when I went off to boot camp and you drove me into town, and you were so quiet and I was so quiet, and I know you were remembering it, thinking I'd go off and get killed... (262)³⁵¹

Le fusil est un présent empoisonné : comme la quasi noyade, il constitue le pivot de la mélancolie. Opérant à la manière de l'après-coup – ce « producteur », cet « inventeur du temps » qui « ne se contente pas de donner du sens, [mais] ouvre le temps » et « augmente le passé » (André 12, 128) – les révélations obligent le frère ainsi que le lecteur à réviser le

³⁵⁰ « I'll just watch the cartoons. Nothing like some good cartoons to cheer up things up as the world comes to an end » (354).

³⁵¹ Le pressentiment de l'aîné est évoqué dans le premier chapitre, « Heat Storm » : « Nothing he could do, and the war wasn't real anyway, and, besides, it seemed somehow natural that a rascal and bull like Harvey was the one to go off to the war. In that sleepwalking, slothful departure there had been no time to counter the nagging thought that the speed of it all, the blinding foggy invisible force behind it, was a sure sign that Harvey would come home maimed » (20-21).

passé. Elles mettent aussi en évidence l'aveuglement de « Peeping Paul » (comme l'appelle l'indienne Addie)³⁵².

Au bord de la tombe du père, le « taureau » devenu loup prononce un anathème en rougissant : « I don't know. He was a bastard, wasn't he? » (323). La décision de vendre la maison le panique et génère paradoxalement un désir d'évasion :

Mexico City. [...] Sun and jungle. Mountains. [...] Wow, we could search for ancient civilizations that got destroyed by earthquakes. Or gold. Gold! We could search for bloody gold, how's that? [...] And maybe later we can take a trip up north in canoes or something. God, we could do us some fishing then, I'll guarantee it! Wilderness. The old man says you can fish with your bloody *hands* there's so many of them. And water so clean you can drink it straight from the lake. How does it sound? It's what we need... We could... we could fish our way into Canada, eat what we catch. Lakes and portages the whole day... Not a man in sight. Nobody. Real wilderness, no more of this crap. Just go and go and go. The devil can care, how's that? The devil can care. [...] We'll have us a great time. The Big A, right? (358-359)

C'est une lettre écarlate et des « mains » de l'arrière (« *bloody hands* ») qui enlacent et brûlent de l'intérieur. « The Big A » : ce fantasme d'un Ailleurs utopique reflète l'aspiration à se perdre dans les profondeurs de la nature sauvage pour rester fidèle à la mémoire du défunt. La conjugaison du mélancolique confond le présent et le passé. « And... and... you can... you can ... we could... we could... » : la syntaxe répétitive et la scansion marquent l'obsession de la matrice naturelle, qui figure l'attachement au père ainsi que la compulsion de répétition : « You ever get the feeling you're doing the same things over and over again? It's like... I don't know. The old man, all the outdoor crap. It's really a lot of crap, isn't it? But it's not the old man anymore, it's me. Now it's in me and I can't get it out. Doing crazy things. Over and over » (340). Le diagnostic lucide évoque une possession mais aussi une perte que Judith Butler analyse en ces termes dans *Prekarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (2004) :

It is not as if an "I" exists independently over here and then simply loses a "you" over there, especially if the attachment to "you" is part of what composes who "I" am. If I lose you, under these conditions, then I not only mourn the loss, but I become inscrutable to myself. Who "am" I, without you? When we lose some of these ties by which we are constituted, we do not know who we are or what to do. On one level, I think I have lost "you" only to discover that "I" have gone missing as well. At another level, perhaps what I have lost "in" you, that for which I have no ready vocabulary, is a relationality that is composed neither exclusively of myself nor you, but is to be conceived as *the tie* by which those terms are differentiated and related. (22)³⁵³

Butler expose clairement que le lien (« *tie* ») est l'enjeu du deuil. La mort coupe un fil fondamental et occasionne une double perte : d'autrui et d'une partie de soi. La disparition de

³⁵² Ses deux prénoms, Paul Milton, évoquent l'apôtre et le poète John Milton, tous deux aveugles. Voyeur myope, il est obsédé par les jeunes filles de la ville (« Perry watched them. Their tiny asses and spangled jeans » [8]).

³⁵³ Sur l'aporie du deuil vue par Derrida, lire, entre autres, « Fors : les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Torok » (la préface de *Cryptonymie : le verbier de l'homme aux loups* d'Abraham et Torok [1976]) et *Points de suspension* (1992).

Pehr laisse les orphelins impuissants à être eux-mêmes. Dans *La Fatigue d'être soi* (1998), le sociologue Alain Ehrenberg écrit :

Comme la névrose guettait l'individu divisé par ses conflits, déchiré par un partage entre ce qui est permis et ce qui est défendu, la dépression menace un individu apparemment émancipé des interdits, mais certainement déchiré par un partage entre le possible et l'impossible. Si la névrose est un drame de la culpabilité, la dépression est une tragédie de l'insuffisance. Elle est l'ombre familière de l'homme sans guide, fatigué d'entreprendre de devenir seulement lui-même. (17)

Mais chaque frère semble « fatigué » par l'impossibilité « de devenir seulement lui-même » et de braver les interdits. La fratrie Perry évoque un *Bâtard réaliste* qui ne serait pas allé au bout de son désir de transgression. Marthe Robert propose cette définition dans *Roman des origines et origines du roman* (1972) :

Le bâtard n'en a jamais fini de tuer son père pour le remplacer, le copier ou aller plus loin que lui en décidant de faire son chemin. Criminel en soi, non par accident, mais totalement en raison même de son inspiration, il entraîne le roman à sa suite dans le cycle de la transgression où il tourne sans fin autour de sa mauvaise conscience et de sa révolte, scandalisé par les limitations de son être, coupable, honteux, hanté par l'expiation et le châtement. (60)³⁵⁴

Paul et Harvey tournent autour de « révoltes » réprimées ou sans effet et comme John Wade (*In the Lake of the Woods*), ils ne parviennent pas à « éparapiller » le père. *Northern Lights* raconte une *fatigue de ne pas être soi* éclairée par un soleil noir qui met en évidence la hantise du père mais aussi l'absence de la mère. En outre, l'arbre généalogique est marqué par une béance de taille : à la place du nom de la grand-mère paternelle se trouve un blanc inexplicable qui figure, comme on va le voir, un impensé généalogique : autrement dit, un fantôme transgénérationnel.

2. Melankholía, melankholía... Vers l'impensé généalogique : *Northern Lights*

« Tout le monde n'a pas de passé ; les souvenirs d'enfance se réduisent à quelques on-dit, quelques photos, rien qui prenne la forme d'une *histoire* » (André 11). Dans *Northern Lights*, les photographies déposées dans le grenier constituent des traces du passé lacunaires, qui ne disent presque rien. Ce « presque rien » hante l'aîné des Perry et génère un rapport

³⁵⁴ Reprenant le concept freudien du roman familial des névrosés (*Névrose, psychose et perversion* [1973] 157-160), Robert établit une analogie entre roman et rêverie primitive. Elle oppose la fantaisie au réalisme, distinction métaphorisée par deux figures antithétiques, l'*Enfant trouvé* et le *Bâtard réaliste*. « [F]aute de connaissances et de moyens d'action », l'*Enfant trouvé* « esquive le combat par la fuite ou la bouderie » ; le *Bâtard réaliste*, « seconde le monde tout en l'attaquant de front » (74).

obsessionnel aux origines qui fait songer, dans ses modalités, au mal d'archive dont parle Derrida dans son texte éponyme :

À écouter l'idiome français, et en lui l'attribut « en mal de », « être en mal d'archive » peut signifier autre chose que souffrir d'un mal, d'un trouble ou de ce que le nom « mal » pourrait nommer. C'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. C'est courir après elle là où, même s'il y en a trop, quelque chose en elle s'anarchise. C'est se porter vers elle d'un désir compulsif, répétitif et nostalgique, un désir irrépressible de retour à l'origine, un mal du pays, une nostalgie du retour au lieu le plus archaïque du commencement absolu. (142)

Paul connaît le mal du « désir compulsif, répétitif » de la quête du « commencement absolu », comme l'illustre ce passage : « Gaunt nightlong images, partly a combination of human beings and events, partly the town, partly the place, partly a genetic fix, an alchemy of circumstances. He could not find the start » (73). Le point d'origine se « dérobe », ce qui génère une fixation mélancolique à la période glaciaire³⁵⁵, doublée d'une tristesse incommensurable (« the great sadness » [217]). Le temps présent est assailli par celui de la Préhistoire, ce temps d'avant où les maigres archives familiales n'existaient pas. Paul cherche le point de départ de quelque chose – « it » – qui n'est ni nommé ni datable :

It may have started then.
Or it may have started further back.
As kids.
He couldn't remember.
That day when he dressed up in his father's vestments, practicing to be a preacher, to follow the old man in the pulpit of Damascus Lutheran Church. It may have started or it may not have started. It may have been the afternoon when the old man ordered him to swim in Pliny's Pond. "Jump in," the old man had said without pity. It may have started then, at the moment when he waded bawling into the fecund pound, or it may have started another time, that day, that day, or innumerable other days that washed together, that day when Harvey boarded a bus for California and the war. Or the day he married Grace, a day he barely remembered. "Looks like somebody's mother," the motherless old man had once said. (8-9)

Les mélopées anaphoriques isolent les instants marquants qui resurgissent sous forme d'instantanés (« a handful of stop-motion images, a few images that had been frozen long ago and captured everything important. [...] Harvey the Bull, Harvey digging the bomb shelter [...] Harvey the rascal » [9]). La syntaxe hachée par la répétition et l'accumulation de phrases nominales renforcent le ressassement saturnien. De l'histoire personnelle, il ne reste qu'un amas de « clichés » (« a half-dozen fast snapshots » [7]) revus en boucle : « All collapsed around the few images. But even the images offered no natural sequence. They were random and defiant, clarifying nothing, and Perry spent the long night in myopic wonder, trying to sort them into an order that would progress from start to finish to start » (7). Prénantes, les

³⁵⁵ « It was a melancholia, seeded in the elements, but he had no idea where it started. It might have started with the Ice Age » (65).

isotopies de l'oubli et de l'aveuglement, ainsi que la polarité des souvenirs intrusifs et de l'effort de rappel, peuvent être mis en parallèle avec ce point noté par Ricœur :

L' « *ana* d'*anamnēsis* signifie retour, reprise, recouvrement de ce qui a été auparavant vu, éprouvé ou appris, donc signifie en quelque sorte répétition. L'oubli est ainsi désigné obliquement comme cela contre quoi l'effort de rappel est dirigé. C'est à contre-courant du fleuve *Lēthē* que l'*anamnēsis* fait son œuvre. (*La Mémoire* 33)³⁵⁶

Toutefois, le « recouvrement » est approximatif, comme le souligne le refrain porteur d'un sujet et d'un marqueur de temps indéterminés : « *It may have started then* » répète le poids d'une perte inconnue et d'une quête du point d'origine. L'effort de rappel ramène le visage inscrutable de la mère disparue. Privée d'identité propre, elle demeure « she », une ombre perdue et immortalisée dans quelques photographies mises au rebus dans les combles :

Perry's first memory of his father was neither striking nor unusual: Thanksgiving or Christmas, snow on the ground, his mother only a pleasant shadow beside him as they huddled in the house to wait out a storm [...] His second memory, unconnected to the first except through later association, was of a long sobbing sound, the snow still blowing, a baby crying and his father wiping bloody hands. His third memory was of great loss. The house was stone cold. His father was holding a child, rocking before the fire [...] The three memories might have been separated by years or seconds. (72)

Le froid associé à la venue au monde de Harvey, né un 31 juillet³⁵⁷, évoque la souffrance causée par la perte définitive de la chaleur maternelle. L'ambiance glaciale du foyer rappelle la frigidité de Paul ainsi que son obsession pour l'époque préhistorique. Nostalgique de la matrice maternelle³⁵⁸, il se couvre le corps de poudre de bébé. Grace, la femme-enfant³⁵⁹, rappelle à son insu la disparue. Ses formes généreuses et son caractère protecteur (« She'd taken him in like an orphan » [12]) font d'elle une figure paradoxale, à la fois mère et épouse : « “Like somebody's goddamn mother,” his father had said » (12). Le mépris paternel hante Perry :

He tried to reconstruct his mother's face. Imagination played its tricks. He did not know her but he still imagined a face, like Grace, a certain feel and sensation that was entirely separate from the old man's house. No notion of family, no blending of softness with the leaden tread of his father or the squatting bomb shelter in the backyard. [...] Grace was warm beside him. It was that water-like soft center that first attracted him. A ripe smell tantalizing his imagination, something known instinctively but never encountered, like a nerve numbed and blunted. “Looks like somebody's mother,” he'd once muttered, his only comment. (98)

³⁵⁶ Caruth note : « the capacity to remember is also the capacity to elide or distort and in other cases [...] the capacity simply to forget » (*Trauma* 151).

³⁵⁷ Lors de la fête d'anniversaire organisée au retour de la guerre, le gâteau est mangé dans l'abri antiatomique : « “An end-of-the-world party,” Harvey said happily. He was loud. “Can't think of a better place for it, can't imagine nicer people to end the world with. Too bad the old man's not here” » (57).

³⁵⁸ « Unwinding for the simple past, he was searching in a vague way for the first elements. He did not have the old man's extraordinary sense of the past or future. That had been one of the problems. He preferred warmth to cold, and from one of those early memories he recognized a lingering sense of great warmth loss, as if yanked sleeping form a bed, or as if something warm had been pulled from him » (81).

³⁵⁹ Paul tente de lui confier son malaise : « “You mean *pus*?” “Black bile. It's hard to explain. It could be responsible for all this.” “ [...] But I want ice cream. Otherwise I'll squeal. I'll tell them all that you're loony and carry around black bile in your gut” » (82).

L'effort de rappel est marqué par la sentence réitérée et par la tentation œdipienne de fusionner le visage maternel avec la peau laiteuse de Grace (85). C'est au cœur de l'étang que convergent les spectres du père et de la mère. Les bains nocturnes dans Pliney's Pond sont empreints de la tentation du suicide :

The pond was perfectly still. Sea of swamp, mother marsh, womb of man.
"So," he murmured at last. "So," he murmured, as if settling something.

So, he thought, a historic discord, linguistics and tone, a cataclysmic blindness, a pathless thicket of twisted meanings and intentions and desires, a guttural and inarticulate melancholy, passion without vision, simple elements. (90)

Le motif de la vue trouble³⁶⁰ est accentué par le blanc typographique : un pan signifiant l'impossible représentation de ce « quelque chose » lié au néant. Ironiquement, c'est Jud Harmon, le maire sénile, qui exprime ce que le narrateur recouvre d'une béance textuelle : « One crazy place on such a night, expected to find you floatin' face down. Such a night. I had me a notion. [...] had a notion when I drove out, Paul Milton Perry floatin' face down » (91). La dernière immersion ressemble à un rite mortuaire empli de peurs et de souvenirs durant lequel le fils fantasme le retour vers la matrice maternelle :

"Here we are, at last." [...] It was curious thick water with the odor of purity. [...] Eyes closed, ears closed, there were no sounds and no lights. He lay still in a bath of secondine, blood and motherwarmth.

There was no wind. The waters were stagnant. There was nothing to carry him on one direction or another, and he floated dead still as a waiting embryo. In an infant's unborn dream, the future was neither certain nor even coming, not even the future, and the past was swimming like so many chemicals around him, his own black bile running like diarrhea into the pool of elements. (347-348)

L'image de l'embryon flottant immobile dans les eaux stagnantes s'oppose à l'écoulement du *spleen* pareil à des matières fécales. L'eau devient liquide amniotique dans lequel le fœtus baigne. Le lavement et le symbolisme thériomorphe (« submerged like a turtle » [348]), métaphorisent à la fois une forme de renaissance et l'esprit des ténèbres³⁶¹. Étrangement, la libido se trouve revigorée et donne lieu au retour de l'étang à un acte de procréation pareil à un défoulement : « A son, he thought. He thought son, son, son, son. He would be kind to his son. Have him read all the classic books and the *Atlantic Monthly*, and give him just enough of everything and not too much of anything » (350).

³⁶⁰ « That tension. It was that long far-back tension, a kind of tugging, a feeling of vast bewilderment and eventual melancholy at not seeing clearly. The wind of his father, the southern calm of Grace, and all it stood for, not a matter of choice and less a matter of pure inclination, entirely a matter of circumstances, genetic fix, history, events, a long-standing ambivalence or uncertainty, pure open-mindedness » (194).

³⁶¹ Dans les temps anciens, la carapace et la peau fripée de la tortue évoquaient le mal : « le nom "tortue" viendrait du latin *Tartarus*, ou Tartare, le monde des enfers, évoquant la base souterraine du psychisme qui soutient tous les niveaux ascendants de la vie et de la conscience » (Ronnberg 192).

Ce fils qui aura ce qu'il lui faut, *juste assez*, connaîtra-t-il l'affliction de Paul ? Au regard de la généalogie des Perry, la descendance, forcément masculine, risque d'être visitée par le *fantôme*, « le secret non avouable... d'un autre » (Abraham et Torok 448). Ce secret, perdu dans la forêt du Minnesota, est celui de Pehr Peri, le fondateur de la lignée, l'énigme originelle. Citant la définition d'Émile Littré, Ganteau rappelle qu'étymologiquement le rien est « quelque chose ». Dans *Northern Lights*, ce « quelque chose sous le rien » (Ganteau, « Entre mimétique du rien et réalisme traumatique » par. 1) renvoie à ce qui ronge les êtres à leur insu. Les frères Perry sont en effet des *fantasmophores*, pour reprendre le mot créé par Marie-Ange Depierre dans *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles* (1993). S'inspirant de la théorie d'Abraham et de Torok, l'auteure délaisse la figure parentale du fantôme, qui hante la littérature, pour s'intéresser à ses fils et à ses filles ainsi qu'à l'« impensé généalogique » : « Qui transmet quoi ? À qui ? L'ascendant séjournant dans le descendant ou le descendant qui répète, – entre génie et folie –, véritable ventriloque de l'ascendant ? Où est la dette dans ce jeu de débiteur et d'endetté ? » (11). Les frères Perry sont des « héritiers » (Depierre 9) portant un fantôme dont le travail n'est ni « lié à la perte d'un objet », ni « le fait d'un deuil manqué » (Abraham et Torok, *L'Écorce* 427). Semblable à ces « Non-Morts » des « préhistoires familiales », il est de ces hôtes secrets et « fantasmatiques » qui se transforment et s'« incruste[ent] à jamais », comme l'écrit le psychanalyste Alain de Mijolla dans son ouvrage éponyme, en « visiteurs du moi » (9).

L'origine de ce « visiteur » remonte au fondateur de la lignée américaine des Perry : Pehr Peri, l'immigrant dont la brève biographie relève du fragment et de la rumeur. L'histoire de son exil est partiellement perdue et appartient à une préhistoire emplie de mystères :

The facts of Pehr Peri's life were as bare and brittle as the scattered bones of some ancient reptile. All that was known came from the memory of Perry's father and from a tiny packet of papers buried in the attic. Up to a point the story was typical. Pehr Peri was born in a fishing community north of Helsinki. At sixteen, for reasons unknown, he boarded a boat for America, spent a year of near starvation in Baltimore, worked his way west to St. Louis, then boarded another boat that took him up the Mississippi as far as Red Wing. [...] While the specific events of that lustrum were murky, it was probably the story of thousands like him: immigrants homesick for the Old World, hard winters, danger, relentless work, fistfights, mosquitoes and loneliness and barrack yarns, campfires and boredom, northern hardships, frontier trials. (69)

Émergeant des eaux primales d'une Amérique hostile, Peri incarne l'homme reptilien, glacé jusqu'aux os. Des profondeurs des sylves minnesotiennes, où il disparaît pendant quelques années comme pour muer, il ressurgit, géniteur ombrageux et solitaire d'un fils unique, Pehr Lindstrom Peri. L'arbre généalogique est approximatif : « It was never explained. The identity of the mother, as well as the means by which Peri gained custody of the boy, was never told » (69). La lignée américaine se fonde sur une absence marquée d'un double point

d'interrogation. En effet, l'origine mais aussi le sort de la mère sans nom constitue un blanc généalogique compensé par une relation exclusive et ouroborienne :

In customary and callous disregard for reminiscence, Pehr Peri raised the child as though he alone were responsible for its propagation, refusing to talk about the mother, ignoring the very fact of motherhood, an asexual northern temperament that excluded and eventually scorned things female. "I didn't have a mother," Perry's father once explained, "because I didn't need one." (70)

Pehr Peri et son fils se suffisent à eux-mêmes. Le second est comblé par une monoparentalité qui lui signifie que l'absence de la mère, loin d'être une perte, est au contraire, le socle d'un tempérament robuste. Le bûcheron à moitié analphabète et incroyant devient prédicateur. Son verbe oraculaire et apocalyptique, mâtiné de folklore et de mythologies finlandaises, est sifflé par une langue bifide :

His sermons called for no acts of repentance, offered no hope of salvation, anointed nobody, elected nobody, promised nothing to the choppers and swarmers and barkers, ignored heaven and delineated only hell. His promise was that things would get worse, and his theme was apocalypse: forest fire, death in the snow, a new Ice Age. He was a preacher of the elements, more pagan than Christian, appealing to the only true emotion of his frontier congregations, which was fear. Looking through a few of the old sermons, Perry saw in his grandfather a simple glacial floe and a frozen spirit. The sermons called merely for heroism. *Uhero*, in the Finnish. Practiced endurance, silent suffering, fortitude. His symbols were snow and timber wolves, the forest afire, the world ending, the town collapsing. His hero was the bull. The Bull of Karelia, a moose with antlers gone and head down in the dead of winter. (71)

Le passage confirme que Harvey, le petit-fils, a été éduqué comme Pehr Perry, selon les principes d'une pédagogie noire portée sur l'épreuve d' « endurance ».

Le secret entourant l'absence de la mère de Pehr Lindstrom Peri est analogue à celui qui suit l'incident au cours duquel le bras du prédicateur Peri est écrasé : « a thing which happened [...] a natural thing of the north » (70). Dans *L'Écorce et le noyau*, Abraham et Torok écrivent :

On appelle "fantôme", en général, une formation dans l'inconscient dynamique, qui s'y est installée, non du fait d'un refoulement propre au sujet, mais du fait d'une *empathie directe du contenu inconscient ou renié d'un objet parental*. C'est dire qu'il s'agit là d'une formation qui n'a pas été, en tant que telle, le produit de l'autocréation du sujet. (439)

En d'autres termes, les deux psychanalystes soulèvent le fait que le secret non avouable est celui d'un autre qui est « un être aimé. La lacune et la gêne qu'un tel secret laisse dans la communication avec lui produit un double effet opposé : interdire le savoir et induire l'enquête inconsciente³⁶² » (448). Cette tension ne touche pas le fils de Pehr Peri, lequel, contrairement à Paul, n'est pas sujet à l'obsession de la quête des origines. Par contre, l'aîné

³⁶² Dans *Les Fantômes de l'âme. À propos des héritages psychiques* (2010), le psychiatre et psychanalyste Claude Nachin offre une autre définition du travail du fantôme, « travail induit dans l'inconscient d'un sujet par sa relation avec un parent ou un objet d'amour important porteur d'un deuil non fait, ou d'un autre traumatisme non surmonté, même en l'absence d'un secret inavouable, avec la réserve qu'un deuil non fait devient par lui-même un secret au fil du temps, après des années, voire des décennies » (11).

de la fratrie est une figure *fantasmophorique* portant l'impensé généalogique, c'est-à-dire le trou dans la généalogie qui travaille l'esprit. Dans « Iconoplasmie », Jean-Michel Durafour (2015) évoque la mise en scène de la fantomalité et définit le phénomène de la restance :

Le fantôme est un revenant parce qu'il est un restant. « Restant » ne veut pas dire qu'on ne part pas (il y a départ, partition, faire-part : mort), ni qu'on reste (le fantôme n'est pas là), mais qu'on est « itérable » (l'« itérabilité » : répéter, c'est faire revenir l'imprévisible) : le fantôme introduit du passé dans le présent par une différence faisant absolument événement, c'est-à-dire déchirure, percée, dans le régime de l'étant. (non pag.)

Bien que Durafour fasse ici allusion à une revenance qui ne renvoie pas au secret de famille, sa définition met en avant une logique de la revenance similaire à celle provoquée par une perte non assimilée. Peri est en effet ce *restant* qui rappelle que ce « ne sont pas les trépassés qui viennent hanter, mais les lacunes laissées en nous par les secrets des autres » (Abraham et Torok 427). Ces lacunes correspondent à l'absence de la mère anonyme mais aussi au suicide du « Pehr » fondateur, une perte inexplicée qui cause un mimétisme mais aussi une certaine forme de dépouillement, comme l'illustre ce passage :

And in 1919, when Pehr Peri hanged himself from the rafters of Damascus Lutheran, his son was ready to endure, having listened. In a natural succession to the pulpit, Pehr Lindstrom Peri presided at his father's funeral [...] and the following Sunday preached that Sawmill Landing was a dying town, that there was no sense trying to escape it because the next town may already be dead and the next on the verge of death, that the Ice Age was returning, ice a mile thick, a glacier that would level the forest and fill the lakes, the sun would turn black and the moon red as blood. And as though to demonstrate the flux, Pehr Lindstrom Peri journeyed the next day to Silver Bay, where he changed the family name to Perry and eliminated his middle name, his mother's name, for he did not need it. (72)

L'analepse consacrée au créateur de la lignée s'achève sur la perte du nom maternel et l'américanisation du patronyme. La transformation de ce dernier signifie un nouveau départ qui ne fait cependant pas obstacle aux fantômes de la grand-mère mystérieusement effacée de l'histoire familiale et du grand-père suicidé. « Ce qui hante entretient une étrange relation avec ce qu'il hante », note la philosophe Marlène Zarader, « il ne se donne pas dans un vis-à-vis » (139). L'impensé généalogique fatigue à son insu les yeux myopes du protagoniste principal. C'est un « rien » mais aussi un « contenu de secret » (Abraham et Torok 255) qui dépossède des origines et fige le temps présent³⁶³ malgré le désir de faire table rase en vendant la maison (« Selling the damned and cursed house, selling out the great histories » [346]). La régénérescence est signifiée par la grossesse de Grace et le départ pour l'Iowa, d'une part, et par le désir des nouveaux acquéreurs de transformer l'abri antiatomique en un studio d'artiste, d'autre part. Si les couleurs du peintre pourront donner une seconde vie aux

³⁶³ « [A]nd things were the same, no epiphany or sudden shining of light to awaken and comfort and make happy, and things were the same, the old man was still down there alive in his grave, frozen and not dead, and in the house the cold was always there [...] there was only the long history: the town, the place, the forest and religion, partly a combination of human beings and events, partly a genetic fix, an alchemy of circumstance » (317).

murs bétonnés, le silence final de Paul face à l'appel de la « Big A » laisse toutefois augurer d'un avenir fréquenté par les spectres et les fantômes ainsi que par les ombres – « le sang de la lumière³⁶⁴ » – projetées par le soleil noir.

Partir ailleurs pour se « déshanter » n'est pas la seule façon de faire face au manque ou à la corruption causée par la perte. La sensation de dépérir pousse certains êtres hantés à s'habiter eux-mêmes en se faisant les hôtes d'un double. Façonné pour compenser une perte, il donne lieu à une fréquentation parasitaire.

3. Le double délétère

Dans *Le Double* (1914), Otto Rank considère le *Doppelgänger* comme un moyen de démentir la puissance de la mort. Il présente la typologie suivante :

Au début, le Double est un *Moi identique* (ombre, reflet), comme cela convient à une croyance naïve en une survie personnelle dans le futur. Plus tard il représente aussi un *Moi antérieur* contenant avec le passé aussi la jeunesse de l'individu qu'il ne veut plus abandonner, mais au contraire conserver ou regagner. Enfin, le Double devient un *Moi opposé* qui, tel qu'il apparaît sous la forme du Diable, représente la partie périssable et mortelle détachée de la personnalité présente actuelle qui la répudie. (50)

L'écriture de la hantise montre que l'émergence du double est liée au passé des protagonistes : sorti du miroir, il se fait sorcier ; moitié défunte, il revient d'outre-tombe visiter sa jumelle ; né d'une identité volée, il devient écrivain fantôme. Thomas Pierce et Sorcerer, les doubles respectifs de Marv Bertel (*July, July*) et de John Wade (*In the Lake of the Woods*) sont l'émanation de mensonges et de secrets causés par le rejet et la perte d'estime de soi. Carolyn Spinelli déserte le cimetière pour hanter sa jumelle Caroline (*July, July*). L'habitation cause un clivage nocif. Aussi, l'ascendance malsaine de ce « corps étranger » invasif fait courir au sujet le risque de se perdre dans cette autre part de lui-même.

3. 1 Genèse de Sorcerer, génie magicien : *In the Lake of the Woods*

« The life of a pseudonym is the life of a dead man, of one who does not exist » : cette citation³⁶⁵ transcrite dans le sixième chapitre « Evidence » de *In the Lake of the Woods* (265),

³⁶⁴ La citation est de l'artiste italien Claudio Parmiggiani (*in* Didi-Huberman, *Génie du non-lieu* 105).

³⁶⁵ L'extrait provient d'un ouvrage sur la vie de B. Traven, nom de plume d'Otto Feige. Écrivain de langue allemande aux multiples pseudonymes, ses origines mystérieuses ont suscité de nombreuses enquêtes.

fait allusion aux multiples surnoms que le père de John Wade donne à ce dernier : Little Merlin, Little Houdini, Jiggling John, entre autres. John Wade grandit devant une psyché hétérotopique, un lieu autre qui est destiné à gommer, à « neutraliser », comme dit Foucault au sujet du contre-espace (*Le Corps utopique* 24), ce foyer dans lequel il ne trouve pas sa place. La genèse de Sorcerer, le génie magicien qui investit l'esprit du soldat, est indissociable des séances de magie et des spectacles organisés durant l'enfance dans la cave : au Vietnam, « Little Houdini » devient « Fuckin' Houdini », alias Sorcerer, expert ès mutilations (« Much could be done, for example, with, his jackknife and a corpse » [38]. À la source de ce double magicien se trouve la tension ressentie par John Wade devant un père instable et une mère en retrait et incapable de protéger son fils.

Les extraits du témoignage d'Eleanor K. Wade dévoilent une mère effacée et manifestement travaillée par la malveillance de Paul Wade à l'égard de son fils. Comme le spectre, elle relève du *visible invisible* : elle est celle qui est là sans être là. Creusé par sa faim du père, l'enfant ne la voit pas. Marginalisée, presque inexistante, Eleanor K. Wade demeure impuissante face à la violence verbale de son époux et la nature secrète de ce « Little Merlin³⁶⁶ » détruit par une affection obsédante :

John loved his father a lot. I suppose that's why the teasing hurt so bad... He tried to keep it secret— how much it hurt—but I could always tell... Oh, he loved that father of his. (What about me? I keep thinking that.) Things were hard for John. He was too young to know what alcoholism is. (10)

Des années après, Eleanor K. Wade n'a que des « réponses pathétiques » (197) à offrir à l'enquêteur. La structure narrative contribue à former le portrait d'une femme en souffrance. Son discours reflète son caractère et ses sentiments : hésitant, peu affirmé, il est ponctué d'approximations, de structures hypothétiques et d'expressions de doute (« anyway » [28] ; « Maybe » [265] ; « I guess » [100]), « I hope so » [265]). Les interrogatives et les points de suspension traduisent son incompréhension face à l'humeur dysthymique de son mari et à l'entêtement de son fils (« He couldn't *stay* asleep. It was as if he were on guard against something, tensed up, waiting for... well, I don't know what » [29]). John Wade est contaminé par l'angoisse de cette mère qui, sous la pression du mari alcoolique et saturnien, semble ne pas avoir pu être elle-même, c'est-à-dire attentionnée, « dedans jusqu'au cou » comme l'est la mère suffisamment bonne dont parle Donald W. Winnicott dans *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*. (1960) (« she is in it up to the neck » [88]).

³⁶⁶ « He was always a secretive boy. I guess you could say he was obsessed by secrets » (8).

Né de la tension régnant dans le foyer, le génie magicien, surnommé « Sorcerer » au Vietnam, est un hanteur qui opère à la manière du faux self. Ce dernier, indique le psychiatre Ronald David Laing dans *The Divided Self* (1960), permet de ne pas être soi-même (« The false self is one way of not being oneself » [94]). Aussi, Wade se repose sur un double qui, pareil au « pseudo-self », résulte d'une défaillance. Laing parle d'une combinaison de petits bouts identitaires (« various part-selves »), qui, du fait de l'amalgame hétéroclite, ne parviennent jamais à se développer pleinement (73). Ce point rejoint la théorie de Winnicott qui insiste également sur le problème d'adaptation (« a collection of innumerable reactions to a succession of failures of adaptation » [*Through Paediatrics* 296]). Dans *La Terreur d'exister* (2009), Maurice Corcos note que la constitution de la personnalité en « faux-self (*as-if*) » entraîne le surinvestissement du « cadre » et de l'« habillage », c'est-à-dire des semblants constituant le socle d'une ontogenèse basée sur le dédoublement (114). Autrement dit, cet « habillage » joue le rôle d'un bouclier censé protéger. Winnicott confirme cette fonction : « The False Self defends the True Self » (*The Maturation Processes* 143). Toutefois, il précise : « The False Self, however well set up, lacks something » (152). Le manque dont parle le psychanalyste a non seulement une influence sur la vie psychique, mais également sur le rapport au corps. Alors que les objets, le miroir notamment, sont animés, l'esprit est chosifié (« one object among other objects in the world » [Laing 69]).

Si Wade ne s'adapte pas à la désaffection de son père, il se laisse en revanche enlacer par les bras de Sorcerer. Au Vietnam, ce dernier lui procure un sentiment d'appartenance à la *communitas* :

Sorcerer, they called him: "Sorcerer's our man." And for John Wade, who had always considered himself a loner, the nickname was like a special badge, an emblem of belonging and brotherhood, something to take pride in. A nifty sound, too—Sorcerer—it had magic, it suggested certain powers, certain rare skills and aptitudes. (37)

Il se dégage de Sorcerer la même aura que celle qui entourait Paul Wade à l'extérieur de la maison. De fait, le magnétisme génère des rituels solennels et empreints d'une certaine dévotion : « lining up to touch Sorcerer's helmet, filing by as if at Communion. [...] Amazing, they'd say. Man's plugged into the spirit world. John Wade encouraged the mystique » (38). Devenu « sorcier » de la compagnie Charlie³⁶⁷, le soldat éprouve un sentiment d'impunité face aux atrocités qu'il commet. « Sorcerer » est une manière de « ne pas être soi-même » : de remède, il devient poison³⁶⁸. Aussi, le génie magicien qui habite Wade est commandé par les séquelles de la perte d'estime de soi : le double marche (*gänger*)

³⁶⁷ « "I'm the company witch doctor," he wrote Kathy. "These guys listen to me. They actually believe this shit" » (38).

³⁶⁸ André Green aborde le concept du double comme remède dans le premier chapitre de *La Déliaison* (1992).

aux côtés du soldat et le rend coupable d'exactions. Par ailleurs, il nourrit ses fantasmes de « cannibale », comme en témoigne le symbole récurrent de l'Ouroboros. L'image rémanente des deux serpents vus sur la piste de Pinkville figure la hantise de perdre un autre objet aimé, Kathy : « Let's be cobras. You and me. Gobble each other up » (72). Au retour du Vietnam, l'obsession transforme le « sorcier » en un voyeur compulsif (« the sudden fear of losing her » ; « He was terrified of losing her, and always had been³⁶⁹ [35, 154]). Cette terreur de perdre ce qui est à ses yeux imperdable génère une angoisse de séparation³⁷⁰ et accroît le « cannibalisme », c'est-à-dire « le contenu mythique du phantasme » qui va avec cette dernière (Fédida, *L'Absence* 91). Fédida note que ce phénomène relève d'un désir régressif de s'approprier l'autre, « de *le maintenir vivant comme objet perdu* » (*L'Absence* 92)³⁷¹. Voir sans être vu, *dévorer du regard*, parachève le fantasme cannibalique qui poursuit le vétéran :

Other times he would see himself performing the ultimate vanishing act. A grand finale, a curtain closer. He did not know the technique yet, or the hidden mechanism, but in his mind's eye he could see a man and a woman swallowing each other up like that pair of snakes along the trail near Pinkville, first the tails, then the heads, both of them finally disappearing forever inside each other. Not a footprint, not a single clue. Purely gone—the trick of his life. The burdens of secrecy would be lifted. Memory would be null. They would live in perfect knowledge, all things visible, all things invisible, no wires or strings, just that large dark world where one plus one will always come to zero. (76)

Juste après l'un des témoignages d'Eleanor K. Wade se trouvent ces mots du biographe Justin Kaplan : « By taking a new name [...] an unfinished person may hope to enter into more dynamic—but not necessarily more intimate—transactions, both with the world outside and with his or her “true soul,” the naked self » (« The Naked Self and Other Problems 37 ; *in Lake* 265). Les « spécialités » (32) de Wade – la filature et la magie – procurent une satisfaction voluptueuse (« a quick, powerful rush » [32]). L'excitation secrète offerte par la dissimulation et l'intrusion discrète dans la vie de l'autre répète sous d'autres modalités le plaisir procuré par les tours pratiqués devant le miroir. La collusion du Magicien, du Sorcier

³⁶⁹ La hantise de perdre l'objet aimé est partagée par David Todd. Son amour est « violent » (« fierce » [*July* 131]). Marla se singularise par ses absences. Elle est *ailleurs*, « dispassionate » (31) : « This frightened him. It made him wonder about their future, what love meant to her, how long it would be before she executed her own hit-and-run » (29).

³⁷⁰ « Nothing could ever be sure, not if he spied forever, because there was always the threat of tomorrow's treachery, or next year's treachery, or the treachery implicit in all the tomorrows beyond that » (43).

³⁷¹ Fédida traite du « cannibale mélancolique » dans *L'Absence* (85-96) : « L'ambivalence du cannibalisme s'éclaire si l'on dit corrélativement que l'angoisse mélancolique est cannibalique et qu'elle concerne, à ce titre, la dépendance du moi à la menace de la perte de son objet : cette ambivalence signifie que le plus sûr moyen de se préserver de la perte de l'objet est de le détruire pour le maintenir vivant. L'incorporation cannibalique n'est point l'acte symbolique d'une résolution de la perte. Elle est la satisfaction imaginaire de l'angoisse à se nourrir de l'objet perdu – objet dont la perte a été en quelque sorte nécessaire pour qu'il reste vivant et présent dans sa réalité primitive hallucinatoirement conservée. Le cannibalisme serait alors l'expression mythique d'un deuil mélancolique – sorte de mise à mort—d'un objet sous le *charme* duquel le moi s'est trouvé placé et dont il ne peut se résoudre à se séparer, ainsi qu'en témoigne l'angoisse de *le tenir présent de son absence* » (92). Fédida ajoute ce point : « [I] reste entendu que la dévoration est le moyen imaginaire dont se sert le moi-plaisir dans l'espoir de nier l'objet en tant que tel – soit comme existant séparément de lui » (85). Le psychanalyste parle d'un « *inceste alimentaire* » (85), d'un « jeu sauvage » et d'une « jouissance mélancolique » (91).

et du Voyeur donne lieu à une personnalité emmurée dans sa passion³⁷² et ses secrets (« Too many mysteries. Too much walled-up history » [54]). La toxicité des génies intérieurs est symbolisée par le désir d'aspirer les orbites de la jeune femme, lesquelles sont comparées à des bonbons au citron (71). L'obsession de la chair féminine aiguise la soif de pénétrer l'organisme pour s'y blottir :

There were times when John Wade wanted to open up Kathy's belly and crawl inside and stay there forever. He wanted to swim through her blood and climb up and down her spine and drink from her ovaries and press his gums against the firm red muscle of her heart. He wanted to suture their lives together. (71)³⁷³

La baignade métaphorise une vampirisation doublée d'une régression. La sensualité du corps est supplantée par l'anatomie faite par le narrateur. Celui-ci isole les organes pour signifier la remontée de la matrice féconde au cœur. Sous l'impulsion d'Éros et de Thanatos, l'homme se mue en nouveau-né assoiffé. Sa succion anticipe l'avortement que le politicien Wade impose ultérieurement à Kathy. Le refus de la paternité, motivé par des ambitions politiques qui ne laissent pas de place à un enfant, reproduit de manière détournée le rejet du père. La salle d'attente de la clinique, antithèse du ventre féminin, semble issue d'un tableau cubiste. Bancale, ses murs sont couverts de mosaïques réfléchissant une multitude de Wade :

Fun-house reflections: deformations and odd angles. He saw a little boy doing magic. He saw a college spy, madly in love. He saw a soldier and a husband and a seeker of public office. He saw himself from inside out and upside down, the organic chemistry, the twisted chromosomes, and for a second it occurred to him that his own stability was at issue. (156)

Les reflets renvoient au palais des glaces mental que le vétéran hante depuis l'enfance. L'hallucination et l'expérience de la dépersonnalisation mettent en scène les différentes facettes de Wade : le magicien, mais aussi l'« espion » obsédé par les festins qu'il projette mentalement (« a perfect Number One Yum-Yum way » [62]).

Dans une certaine mesure, John Wade n'existe pas. Aux yeux du père, il est Merlin l'enchanteur, Houdini ; les soldats ne connaissent que Sorcerer ; Kathy l'appelle dans son dos « Inspecteur Clouseau (191). Ruth Rasmussen, la voisine au lac des Bois, le compare à un oignon : « Keep peeling back the layers, there's always more³⁷⁴ » (190). Chaque couche ajoutée est là pour atténuer la hantise de ce dont il ne peut se défaire. Le père est l'Imperdable

³⁷² Kathy ressent physiquement cette hantise passionnelle : « I get this creepy feeling. Like you're always there. Always worming out around inside me » (72). John Wade préfigure David Todd. De retour du Vietnam, ce dernier espionne Marla Dempsey : « And there was also the problem of David's ability to read her mind, to know things he should never know, as if someone was secretly whispering the future into his ear, every detail » (*July* 40). David Todd est le double littéraire de Wade, à la fois hanteur-voyeur et médium : « And there was also the scary suspicion that this man could sometimes read her mind, like a fortuneteller, as if some peeping tom had been slipping him all her secrets over the years » (11).

³⁷³ En écho, ces mots du vétéran David Todd adressés à Marla Dempsey : « Tonight. I plan to set up a launching pad between your legs, set off the rockets, fly to Jupiter, go bowling with your ovaries » (132).

³⁷⁴ Prolongeant la métaphore du légume, son mari unit John à Kathy : « Two peas in a pod, Claude used to say » (190).

qui a déterminé le caractère secret et la compulsion de répétition de Wade. Son existence est marquée par ce « quelque chose » qui se répète, comme dit Corcos : « ça pousse mais ça ne pense pas, ça fait mal mais ça relie, ça ramène en arrière » (108). Au terme du roman, le vétéran est devenu une ombre, celui qui manque à l'appel comme l'indique le registre des personnes disparues tenu par le shérif. Sorcerer et ses avatars, pour le dire avec Rank, ne sont pas « autre chose que le problème de la mort dont le moi se sent toute la vie menacé » (10). Mais cette menace est exacerbée par un père vénéneux qui a fait de son fils un ténébreux pareil à l'Inconsolé de Gérard de Nerval : éternellement en quête de son « étoile morte » (« El Desdichado » 645).

L'obsession creuse l'appétit délétère. La trace laissée par ce qui était imperdable est un frayage qui déstabilise, suscite le désir d'envoûter les autres et génère des fantasmes. La Kathy de Sorcerer n'existe pas : c'est un phénomène³⁷⁵, au sens étymologique du terme : elle est « ce qui apparaît » dans une psyché ruinée par une faim insatiable³⁷⁶. Ce lien entre phénomène et fantasme convoque une autre habitation intérieure qui, elle aussi, relie Éros et Thanatos. Cette hantise est celle causée par Carolyn, la moitié perdue de Caroline Spinelli.

3. 2 Carolyn/Caroline ou le Corps-Sépulture : *July, July*

« Well Married », le septième chapitre de *July, July*, porte le lecteur en terre gémellaire, mais aussi sur le territoire du double féminin, fait rare dans l'œuvre o'brienesque. Pour autant, O'Brien ne s'écarte pas de la règle. Chez Rank, le Double est foncièrement masculin et dans *The Male/Female Double in Women's Fiction* (1988), Joanne Blum remarque : « the tradition of the double has been largely a male one » (2). Dans une analepse de quelques pages, le narrateur revient sur le passé de Caroline « Spook » Spinelli afin de mettre en lumière l'origine du hantement survenu à la mort de Carolyn, la sœur jumelle. Le magnétisme *post-mortem* de la moitié perdue provoque une forme d'inclusion dont le mode opératoire est pareil à celui de l'incorporation. Cette « magie récupérative », comme la nomment Abraham et

³⁷⁵ Dans *Le Monolinguisme de l'autre* (1996), Derrida fait le rapport entre *phénomène* et *phantasme*, soulignant « l'affinité sémantique et étymologique qui associe le phantasme au *phainesthai*, à la phénoménalité, mais aussi à la spectralité du phénomène. *Phantasma*, c'est aussi le double ou le revenant » (48).

³⁷⁶ Sur le bateau qui le transporte au cœur du lac des Bois, John Wade est sous l'emprise des névroses obsessionnelles : « There were garbled prayers, convulsive pleas directed to Kathy and to God. He spoke bluntly to his father, whose affection he now demanded, whom he begged for esteem and constancy, and then near the end his voice began to sink into the lake itself, barely audible, little bubbles of sentimental gibberish: "Your tennis shoes. Those hearts I drew... Only for love, only to be loved... Because you asked once, What is sacred? and because the answer was always you. Sacred? Now you know... Where *are* you? [...] He loved her and she was gone and he could not bear the horror » (302).

Torok dans « Maladie du deuil et fantasme du cadavre exquis³⁷⁷ » (237), donne naissance à un Corps-Sépulture qui accueille l'objet perdu à travers une « *identification endocryptique* » (Abraham et Torok 298).

Dans *Le Double*, Rank écrit au sujet du double gémellaire :

Les jumeaux étaient comme la réalisation d'un homme qui a amené avec lui son Double *visible*. Un tel homme devait forcément pouvoir disposer de forces supra-naturelles qu'il emploierait certainement d'une façon nocive. Avant tout, le jumeau paraissait immortel à cause de son Double corporel, ce qui, dans la croyance des primitifs, signifie qu'il avait le pouvoir sur la vie et la mort des autres. (64)

La gémellité relève de cette polarité de la puissance et de la nocivité. Vivante, Carolyn est à la fois le double et la moitié de Caroline. La ressemblance et l'individualité des sœurs est soulignée par les prénoms presque similaires qui s'orthographient et se prononcent différemment. Physiquement, comme le souligne le narrateur au cœur du chapitre, les jumelles sont semblables (*gemelli*) et constituent une paire homogène³⁷⁸ : blondes, les yeux vert citron, elles ne sont cependant pas égales face à la maladie. La disparition de Carolyn à l'âge de six ans et demi, des suites d'une faiblesse rénale, entraîne le mutisme de sa jumelle (« a product not of disease but of some fierce internal stubbornness » [96]). Le silence contraste avec la cacophonie de voix intérieures qui se mêlent à celle de la disparue. « C'est pour ne pas "avalé" la perte qu'on imagine d'avalé, d'avoir avalé, ce qui est perdu, sous la forme d'un objet », écrivent Abraham et Torok dans « Deuil *ou* mélancolie³⁷⁹ » (261). Caroline rumine ce qu'elle a perdu et pour ne pas laisser s'échapper l'« objet », elle ferme la bouche et fait de cette dernière un seuil infranchissable qui clôture sa souffrance. Le scellement des lèvres permet de ravalé le chagrin, une « mise en conserve » qu'Abraham et Torok définissent en ces termes :

Tous les mots qui n'auront pu être dit, [...] toutes les larmes qui n'auront pu être versées, seront avalés, en même temps que le traumatisme, cause de la perte. Avalés et *mis en conserve*. Le deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un *caveau secret*. Dans la crypte repose, vivant, reconstitué à partir de souvenirs de mots, d'images et d'affects, le corrélat objectal de la perte, en tant que personne complète, avec sa propre topique, ainsi que les moments traumatiques – effectifs ou

³⁷⁷ L'analyse est reproduite dans *L'Écorce et le noyau* (229-251). Torok reprend la question de l'introjection et de l'incorporation, depuis Sándor Ferenczi jusqu'à Melanie Klein, et différencie l'une de l'autre. Pour Freud, l'incorporation de l'être aimé contribue au travail de deuil. Mais Torok démontre qu'en vérité, elle installe l'objet prohibé à l'intérieur de soi et le met au secret ; elle est source d'affections symptomatiques de la maladie du deuil, comme par exemple la mélancolie, l'angoisse et la culpabilité. Pour Abraham et Torok, l'introjection est un lent processus de métaphorisation positive et dynamique permettant au moi de s'enrichir et de s'élargir. L'incorporation « obéit au principe de plaisir », elle est instantanée et magique (237). Le sujet prend possession d'un objet et le conserve en lui. L'objet incorporé statique rend la situation de deuil impossible en raison de la « crypte » enfouie au sein d'un moi cadennassé. Dans la théorie de Ferenczi, l'introjection a lieu lorsque le sujet fait « entrer dans son moi la plus grande partie possible du monde extérieur, en en faisant l'objet de fantasmes inconscients » (*in* Laplanche et Pontalis 210).

³⁷⁸ Sur la question de la gémellité, des mythes sur l'attachement gémellaire et de « *l'effet-de-couple* », lire *Les Jumeaux, le couple et la personne* (1960) et *Le Paradoxe des jumeaux* (1984) de René Zazzo.

³⁷⁹ Rand écrit dans la préface de *L'Écorce et le noyau* : « Le silence et le non-dit contrecarrent, plus même, ils arrêtent l'introjection, ils bloquent le processus d'ouverture et d'élargissement de soi » (xxi).

supposés – qui avaient rendu l'introjection impraticable. Il s'est créé ainsi tout un monde fantasmatique inconscient qui mène une vie séparée et occulte. (266)

L'installation du « caveau secret » vaut à Caroline le surnom de Spook. Réponse impropre à la douleur de l'enfant, le prénom attribué par le père traduit l'inquiétude ressentie face à la régression observée. Les manifestations du hantement – les gloussements dans le sommeil et le pouce sucé – rappellent que les liens unissant les jumeaux sont indéfectibles, un point que Rank souligne dans *Le Double* : ils « ne dépendent que d'eux-mêmes et de personne d'autre. Leur vie est si intimement liée que la fin brutale de l'un signifie aussi la mort de l'autre » (6).

Pour Spook, perdre Carolyn relève de l'ineffable. Le corps et l'esprit hanté expriment ce que le langage ne peut énoncer. Le silence causé par le « traumatisme » – ce « trou dans la langue qui fonde le trauma » (Attié non pag.³⁸⁰) – résonne dans le Corps-Sépulture et désorganise ce dernier. Abraham et Torok insistent sur le fait que les « mots, les phrases indicibles [...] ne s'accrochent pas de leur exclusion. Depuis leur crypte imaginaire où, dévitalisés, anesthésiés, désignifiés, le fantasme croyait les mettre en hibernation, les mots indicibles ne cessent de déployer leur action subversive » (269). Le « traumatisme » prend fin après le septième anniversaire. L'épanouissement qui s'ensuit laisse augurer d'un travail de deuil en bonne voie. Toutefois, Carolyn ne repose manifestement pas en paix et les symptômes post « hibernation » ne tardent pas à venir : « At age twelve, on a rainy August afternoon, Spook dug a shallow grave in her back yard. Her mother found her there, lying face-up in the rain, eyes closed, hands folded at her waist, soaking wet, pretty as a picture. Spook did not speak again for eight months » (96). La mise en scène macabre par Caroline de sa propre inhumation, qui répète l'enterrement de sa sœur, signale la nocivité du clivage et la perturbation causée par la hantise du « Double-Moitié ». L'incorporation de Carolyn³⁸¹ convoque une logique névrotique pareille à celle décrite par Freud dans *Moïse et le monothéisme* : « Traumatisme précoce, défense, latence, explosion de la névrose, retour partiel du refoulé, telle est, d'après nous, l'évolution d'une névrose » (58). Abraham et Torok assurent que le fantôme, pris ici au sens commun du terme, « est bien l'invention des vivants » (427). Et les psychanalystes de préciser : « ce sont elles, les tombes des autres, qui reviennent les hanter » (427). Les auto-funérailles et le mutisme sont une façon de revisiter l'enterrée en lui inventant une vie d'outre-tombe et en communiquant par la voix de l'esprit. Mais si les scénographies funèbres maintiennent des liens *post-mortem*, le *hantissage* génère un mimétisme pathologique de la rigidité cadavérique. Le tableau peint par le narrateur

³⁸⁰ Joseph Attié précise que Lacan utilise le mot pour la première fois dans *Le Séminaire, Livre XXI, Les Non-dupes errent* (1974).

³⁸¹ Sur la notion d'incarnation et sur les errances de l'« ombre de l'objet », lire « L'objet perdu – moi » (Abraham et Torok 295-317).

présente un décor battu par la pluie et un corps allongé qui évoquerait presque la « sérénité formidable des morts » (Hugo, « Cadaver » 376).

Le repos dans la « tombe » contraste avec l'exhibitionnisme « charmant » (96) qui trahit le déséquilibre psychique de Caroline. Causant un repli infantile marqué par le sucement ostentatoire du pouce en public ainsi qu'une sexualité débridée, l'objet perdu pèse de tout son poids pour faire dérailler le deuil et empêcher l'exhumation définitive³⁸². Hollywood devient un lieu de perte : le comportement excentrique se double d'errances charnelles, d'abord avec un scénariste réputé pour son travail inégal sur un genre moribond (« the dying genre of the westerns » [97]), puis avec des musiciens. L'un d'entre eux, fatigué des infidélités de la jeune femme, se fait oiseau de mauvais augure : « Chicks like you [...] are what I write my saddest songs about » (97). Illimité, l'appétit sexuel confirme ce que les funérailles solitaires laissaient présager : l'emprise de l'*hybris* gémellaire³⁸³. La démesure pathologique causée par la perte est à l'origine de rapports sexuels qui s'apparentent au « “manger” (festin) [...] hallucinatoire et illusoire » dont parlent Abraham et Torok au sujet de l'incorporation (238). Le corps offert aux hommes se fait chapelle ardente et monument commémoratif : un Corps-Sépulture qui accueille la jumelle perdue et offre à celle-ci le plaisir de la chair.

Analysant les conséquences de la perte, Fédida écrit :

Dans le terme de *sepelio* – ensevelir – il est question de respect et de soin. L'honneur rendu par l'attribution d'une forme et d'un lieu pour le mort. On sait combien il peut être insupportable au vivant de vivre l'expérience de la disparition d'un proche sans se trouver en mesure de lui donner une sépulture. (*La Fin de la vie* 15)

Or, ajoute le psychanalyste, l'« œuvre de sépulture est en un sens plus exigeante que le travail de deuil » : la parole constitue un lieu qui « donne forme au mourant » (15). Mais cette parole n'existe pas chez Spook. Le narrateur dresse le portrait d'une vagabonde enfermée dans un deuil qui n'est pas *plastique* – normal – mais *pétrifié* – pathologique³⁸⁴.

Dans la mythologie, Némésis appelle à l'équilibre et châtie l'*hybris*. Ainsi hantée par sa moitié disparue, Caroline « Spook » Spinelli ne connaît pas la juste mesure. La dualité intérieure ne pouvant ramener une Carolyn de chair et d'os, sa revenance est assurée par une double vie partagée entre deux maisons et deux maris accommodants. L'opposition de ces derniers à un troisième époux provoque une rechute suivie d'un rétablissement marqué par la

³⁸² « La perte, quelle qu'en soit la forme, agissant toujours comme interdit, constituera pour l'introjction un obstacle insurmonté. En compensation du plaisir perdu et de l'introjction manquée, on réalisera l'installation de l'objet prohibé à l'intérieur de soi. C'est là l'incorporation proprement dite » (Abraham et Torok 237).

³⁸³ Claudie Voisenat traite du thème de la gémellité et de l'excès dans « La rivalité, la séparation et la mort. Destinées gémellaires dans la mythologie grecque » (1988).

³⁸⁴ La distinction est empruntée à Marie-José Mondzain, laquelle reprend le schéma élaboré par Freud dans « Deuil et mélancolie ». Lire la préface de Mondzain à *L'Énigme du deuil* de Laufer (2006).

cyclothymie. La mise en tension causée par les pulsions antagoniques³⁸⁵, les phases de mutisme, de repli et d'allégresse signalent l'ampleur du fardeau : figure sisyphéenne, Spook Spinelli s'avère prisonnière d'une double vie épuisante (« almost always hectic » [91]) qui l'empêche de faire une véritable « œuvre de sépulture » et de « travailler » sur elle-même pour enfin déposer la moitié sur son champ de repos³⁸⁶. « Et faire son deuil du deuil », dirait Derrida (*Points de suspension* 54)³⁸⁷. Caroline est attachée, à la vie, à la mort, à ce « Double-Moitié ». « Est-ce que la fidélité c'est le deuil ? », demande Derrida :

C'est aussi le contraire : le fidèle ou la fidèle, c'est quelqu'un qui est endeuillé. Le deuil c'est une intériorisation de l'autre mort en soi ; faire le deuil, c'est garder, c'est une expérience de fidélité, mais c'est aussi le contraire. Donc l'impossibilité de faire son deuil, et même la volonté de ne pas faire son deuil, c'est aussi une forme de fidélité. Si faire son deuil et ne pas faire son deuil sont deux formes de fidélité et deux formes d'infidélité, la seule chose qui reste – c'est là que je parle de demi-deuil – c'est une expérience entre les deux ; je n'arrive pas à faire mon deuil de tout ce que je perds, parce que je veux le garder, et en même temps, ce que je fais de mieux, c'est le deuil, c'est le perdre, parce qu'en faisant le deuil, je le garde au-dedans de moi. (*Points de suspension* 161)

Vivant pour deux, Caroline demeure « fidèle » et ne parvient pas à « perdre » Carolyn. Celle-ci est gardée comme une relique. Lors de la réunion avec les anciens étudiants, elle ressent le poids d'une quête sans fin : « For years the macabre fantasies had come and gone. Now they were constant » (130). La garde asphyxie et donne à voir la destination finale de cette existence vécue à travers un deuil infaisable : c'est une tombe pareille à celle de la jumelle perdue que Spook s'imagine rejoindre (« a rainy day, a backyard grave » [100]). L'image du futur ensevelissement l'accompagne lorsqu'elle entre dans la salle des fêtes : « Already, in her rich imagination, Carolyn and Caroline were gliding hand in hand into the Darton hall gymnasium, toenails blood red, hair highlighted, decked out in their matching bronze-and-silver miniskirts—maybe spike hells, maybe those sexy push-up bras to lead the way » (101).

L'incorporation est le « premier mensonge », écrivent Abraham et Torok : c'est « le premier instrument du leurre », un fantasme « qui rassure le moi » (268). Si Caroline peut « laver » sous la douche le dégoût de soi qui assaille après la nuit passée avec l'un des anciens étudiants de la promotion, la hantise provoquée par la perte de sa jumelle ne peut être chassée : « but the fear was beyond soap and water; it had been baked in since she was a girl:

³⁸⁵ Lors de la réunion, Spook perçoit le caractère délétère de son appétit : « She wondered if her husbands had called, and if tonight she would find someone new to sleep with, and if there was anything she might do to stop from destroying herself » (130).

³⁸⁶ Dominick LaCapra, dans *Writing History, Writing Trauma* (2001) traite de la distinction entre *acting out* et *working through*. Lire aussi, entre autres, « L'agir dépressif », dans *L'Absence* de Fédida (111-136).

³⁸⁷ Abraham et Torok remarquent : « La "guérison" magique par incorporation dispense du travail du remaniement. Absorber ce qui vient à manquer sous forme de nourriture, imaginaire ou réelle, alors que le psychisme est endeuillé, c'est *refuser le deuil* et ses conséquences, c'est refuser d'introduire en soi la partie de soi-même déposée dans ce qui est perdu, c'est refuser de savoir le vrai sens de la perte, celui qui ferait qu'en le sachant on serait autre, bref, c'est refuser son introjection. Le fantasme d'incorporation trahit une lacune dans le psychisme, un manque à l'endroit précis où une introjection aurait dû avoir lieu » (261).

afraid of being alone, afraid of not being alone » (134). Les hommes qui encombrant les lits ne comblent pas, de même que la disparue s'enkyste dans le corps et l'esprit et nourrit une passion d'outre-tombe exclusive. En incorporant ainsi sa jumelle, Caroline partage le sort du mélancolique, au sujet duquel Abraham et Torok écrivent : « On ne sait s'il aime vraiment son fantôme mais il est sûr que celui-ci est "fou" de lui » (274). Par cet amour « fou », Carolyn revient indéfiniment mourir d'extase dans les draps de Caroline.

July, July est traversé par ces « corps étrangers » et ces doubles vies qui hantent les êtres. Ainsi, Jan Huebner, vilain petit canard au dire de sa mère, se réinvente à l'été 1969. Elle perd du poids, s'investit dans le mouvement anti-guerre et sur la scène théâtrale. Dans la rue et dans sa chambre, Jan devient Veronica, une artiste « humanitaire » exposant son corps nu fabriqué par un « aveugle » (« built by a blind man » [63]) à l'appareil photographique d'hommes inconnus : « At times, Jan thought of the work as artistic modeling. Other times she saw herself as a kind of social worker, a Salvation Army volunteer minus the uniform, passing out Thanksgiving turkeys to the homeless and the sexually underprivileged » (63). Sur les clichés, Veronica tend un visage émacié et triste, à peine reconnaissable. Les yeux trahissent la prescience d'une renaissance éphémère, confirmée par la brève description de la lune de miel à Hawaï : sur la plage, Jan/Veronica entend une voix de Cassandra lui annoncer un avenir malheureux. Au moment de prendre une photographie, le futur mari semble frappé par une révélation : « and for what seemed along, long while, Richard peered into the viewfinder of his camera as if focus had become a problem, as though some technical malfunction had created a sunken jaw and muddy brow hair and bone-thin legs » (75). Dans le champ visuel, ce n'est ni Jan, ni Veronica qu'il voit, mais la « pitre » (« sad-sack clown » [72]) qu'il s'évertuera à rendre malheureuse. En contrepoint de cette métamorphose réversible, le dix-neuvième chapitre de *July, July*, « Too Skinny », évoque la conversion d'un autre « clown » triste. À la fin des années quatre-vingt, l'entrepreneur Marv Bertel est mal dans sa peau : « caught up in the sluggishness of gross obesity, [...] more or less motionless, more or less dead » (240). Son tempérament est inversement proportionnel à son énorme corps : réservé, voire inexistant, c'est un homme solitaire bientôt habité par un double qui s'avèrera ingouvernable.

3. 3 Pierce ou les ambiguïtés : *July, July*

Sans raison particulière, la quarantaine sonne le glas du malaise qui appesantit Marv Bertel depuis l'enfance. Le changement est marqué par la perte de poids, ce qui fait écho aux

régimes de John Wade (*In the Lake of the Woods*) et de Paul Perry (*Northern Lights*). Les chairs adipeuses fondent et l'obsession de la balance va de pair avec celle des miroirs : le regard planté dans les psychés, Marv Bertel « de chair et d'os » fantasme et s'imagine posant en couverture de *Forbes*. La photographie imaginaire évoque les clichés sur lesquels Veronica, portant perruque et maquillage, donne à Jan l'illusion d'être belle. Photographié par l'imagination décomplexée, l'« autre » Marv Bertel est l'antithèse de l'homme corpulent privé d'estime de soi depuis l'enfance : « For as long as he could remember, he'd been teased and ridiculed and ignored, always the chubby sidekick, always the comic relief » (241). La confiance croît au fil de la perte de poids et aggrave l'anorexie compulsive. Les côtes saillantes contemplées dans le miroir sont comparées à un squelette antique pareil à ceux reposant au fond des galions coulés (« ancient-looking, a little frightening » [240]). À l'opposé de ce décharnement excessif, la personnalité s'épanouit et laisse éclore un homme bavard à l'apparence assurée qui s'empresse de faire le vide autour de lui³⁸⁸.

Si Jan se réinvente à travers un double unique et des scénarios diversifiés selon les fantasmes des clients, la fièvre du mensonge s'empare de Marv Bertel et le pousse dans un premier temps à s'inventer, au gré de ses rencontres, des vies et des identités différentes :

At various times, in various night spots, he became a third-base coach for the White Sox, a plastic surgeon, a priest, a former priest, a scuba instructor, an ex-convict, a contortionist for Cirque du Soleil. To one young lady, an effervescent redhead of twenty-four, he claimed to be a retired rodeo cowboy. The following evening, in the same establishment but to a transfixed brunette, he omitted the word “retired,” which worked wonders, and which he helped along with a little limp as he made his way to the men’s room. (240-241)

Cette comédie va cependant causer la perte du menteur. Le besoin pathologique de reconnaissance et les mensonges narcissiques l'enferment dans un cercle vicieux. Les moi fictifs sont en effet supplantés par un double nuisible, Thomas Pierce, dont l'arrivée est représentée – et pressentie – comme une catastrophe irréversible :

For the remainder of Marv’s life, he would regret his next utterance. It came to him exactly as all the other barroom lies had come, out of the old fatness, the new thinness, those deferred dreams [...] Even as he spoke, Marv realized it was a mistake. He put a hand to his throat, squeezed his eyes shut. *Don't*, he thought, but his tongue kept moving. Four syllables, three words—“I’m an author”—that would cost him dearly: panic attacks, sleepless nights, heart trouble, endless shame, endless rationalizations, another miserable marriage. Vaguely, at least he apprehended all this. Not the details, just the general appalling drift. And yet still he could not stop. In the years ahead, Marv would reflect upon this instant with the same self-loathing and self-pity that a lung cancer victim must feel at the memory of his first cigarette. (243)

À peine inventé, l'*Auteur* habite celui dont la fausse modestie rappelle l'égoïsme et l'excentricité de Thomas Chippering (« I am a war hero » [*Tomcat* 27]). Ironiquement, Bertel

³⁸⁸ Bertel demande le divorce à l'épouse qui semblait le redécouvrir : « “Boy, I’m so incredibly proud of you” [...], which in Marv’s moth-eaten memory was the one and only time she had offered him praise of any sort » (239).

se vante de « talents » (« A real writer. Fiction » [243]) qui sont ceux d'un vrai écrivain : Thomas Pierce. Le patronyme est « usurpé » à une figure *fantomatique* de la littérature américaine : « he heard himself utter the name of an accomplished, highly regarded, largely unread, obsessively reclusive literary figure. Here, he knew, was the point of no return. “Thomas Pierce? [...] That’s you? [...] (244).

« Thomas Pierce, c’est moi » : mais ce sont surtout les sueurs froides causées par la découverte que la femme convoitée, Sandra DiLeona, admire l’écrivain ermite dont elle n’a lu aucun livre : « Nobody does. That’s not the point. You’re famous. Everybody knows *about* you” » (244). Pierce est un double ambigu qui suscite l’admiration et la terreur. Mauvais « compagnon de route », le *Doppelgänger* clive Marv Bertel et fait de ce dernier son propre psychopathe : « The years of fatboy mediocrity had somehow warped his common sense. Clearly, he told himself, there was no way he could get away with this, yet something pathological egged him on. Morbid curiosity. Certain secret longings. He *could* have been a writer. He should have been » (245). La perte de poids et la création du double génèrent des fantasmes conjugués au conditionnel passé ainsi que le visionnage répété de la vie « manquée » de cet écrivain fantôme que Marv croît déceler en lui-même. Poursuivant ses chimères, il se perd mentalement dans les cafés de New York et se réinvente en génie littéraire. Toutefois, malgré la légèreté corporelle, un poids pèse sur ses épaules (« the pending horror of discovery » [246]). La crainte que la supercherie soit découverte exacerbe les visions d’une ruine personnelle, ce qui transforme Pierce en un double épineux : comme son nom le suggère, il transperce son hôte.

« Too Skinny » évoque la hantise d’un double devenu indésirable et insatiable, qui tient en éveil celui qu’il habite, en témoignent les insomnies et l’angoisse permanente. De fait, il mimétise le corps qu’il vampirise en devenant une entité intrusive émulant l’ancien boulimique. Dévoré de l’intérieur, Marv Bertel est confronté aux hantises originelles :

For all those ravenous decades Marv had been governed by gluttony, not solely of the stomach, but even more of hope, a hunger for all that he was not, all that he would never be, a hunger of dream and vision, a rapacious, bottomless, ultimately fatal appetite for an ever-elusive otherness. (252-253)

Une faim étrange est à l’origine de l’obésité : l’appétit pour une altérité « toujours hors d’atteinte », pour ce qui est perdu d’avance.

Pierce est un double *génie* : littéraire³⁸⁹ mais aussi malfaisant, il incite Sandra DiLeona à faire pression, soir après soir, sur Pierce/Bertel pour qu’il se fasse l’exégète de « ses »

³⁸⁹ « God, he’s one of... *You’re* one of our great, great, great writers. [...] he was also a master of the written word, a linguistic wonder boy destined for Stockholm, and the enormity and gross stupidity of the fabrication made Marv’s spine go cold » (244-246).

romans et de « ses » métaphores. Le dédoublement éprouve le corps et l'esprit. Anémié et tendu, le « génial » Bertel est vampirisé³⁹⁰ par les « fictions grotesques » de Thomas Pierce (« freakish and scary, ruled by entropy, a madhouse of make-believe » [250]). Le mensonge, découvert avant le mariage, condamne Bertel à mener une double vie et à incarner *ad vitam aeternam* le célèbre mais « évasif » homme de lettres (252) : « You're not Thomas Pierce, are you? » « I am not. » « Not a writer at all? » « No, » he said. « But I'm skinny. » [...] « I've told my mom and dad, both my sisters, my masseuse, » she said. If I have to live with a lie, then so do you » (251-252). La hantise du double contraint à vivre, et donc à manger, pour deux : la boulimie d'antan fait retour et Marv Bertel se mue en ermite, écrivant dans la solitude de son bureau la chronique de sa propre perte : sa « rencontre avec la maigreur » (« his encounter with skinniness » [253]) :

Not for public print, of course. He'd learned the lesson. [...] He changed a few names, his own included, and chuckled over delicacies of motive and meaning. He invented some things. He enlarged upon others. It became in the end a sort of romance, and he a writer, as if by now doing it he could undo a lie, dissolve the fiction of his own pitiful life. (253)

Le mensonge, encore, mais sous couvert de littérature. Ce Thomas qui transperce Marv Bertel est une imposture : autrement dit, un « chef d'œuvre de timide », pour reprendre l'un des intertitres de l'ouvrage du psychanalyste Patrick Avrane, *Les Imposteurs. Tromper son monde, se tromper soi-même* (2009). L'angoisse réveille les démons mais Pierce s'avère aussi protecteur car son ascendance provoque un sentiment d'illégitimité qui frappe le menteur et le prévient de se perdre tout à fait dans cet autre : l'imposteur « lui, ne semble jamais se réveiller », note Avrane le psychanalyste (3). Percé par une hantise aux effets ambigus, Marv Bertel frôle l'anémie et la désintégration pour être vu et reconnu par les autres. Son double lui révèle que tromper son monde signifie se tromper soi-même et que l'autre-moi est un leurre, une chimère insaisissable, comme l'est Caroline Spinelli, l'amour de jeunesse qu'il fixe de ses yeux dans la salle des fêtes de l'université (« All those years, all that wee-hour solitaire, and he was still snagged up in Spook Spinelli » [5]).

L'habitation par le génie sorcier, la jumelle disparue ou le double anxiogène laisse les êtres inassouvis et vulnérables, voire exsangues. L'aspiration à se faire aimer de l'autre ou à garder l'objet perdu en soi nourrit les obsessions lugubres. Mais la perte peut générer une autre forme de hantise, singulièrement monomaniaque, telle celle qui frappe Thomas

³⁹⁰ « Eighteen days later he was down to a hundred and seventy seven. The diet, he knew, had little to do with it; fear alone was sucking the muscle from his bones. He had no appetite, no energy. These changes were nerve-racking. With each miserable day, he turned a little jumpier, a little more irritable, his stomach fluttering whenever Sandra entered a room or started to speak. Exposure was a certainty—a matter of when and where, never if » (247).

Chippering dans *Tomcat in Love*. Obnubilé par les choses et les êtres dont il a été dépossédé, le linguiste est assiégé par la résonance hantologique des « mots-madeleines » (Picard, *Lire le temps* 103).

4. Les mots-madeleines, « fantômes de nos vies » : *Tomcat in Love*

And do not for an instant try to tell me that words are not lethal.
– O'Brien, *Tomcat*, 22.

Dans l'épilogue de *Tomcat in Love*, Thomas Chippering constate : « We are what we were. We end where we began » (324). De fait, au commencement était la promesse non tenue par le père :

I begin with the ridiculous, in June 1952, middle-century Minnesota, on that silvery-hot morning when Herbie Zylstra and I nailed two plywood boards together and called it an airplane. [...] The word *engine*—its meaning beyond mere meaning—began to open up for me. I went into the house and found my father. [...] “One airplane engine, coming up.”
“When?”
“Soon enough,” said my father. “Pronto.”
Was this a promise?
Was this duplicity? (1)

L'évocation de ce moteur d'avion jamais reçu constitue le point de départ d'un récit de soi dans lequel le narrateur remâche des mots associés aux moments marquants de sa vie. Ces fantômes familiers (« ghosts in our lives » [19]) restent accrochés à la toile de son existence, pour reprendre la métaphore du linguiste : « As the thread becomes the cloth, so do words weave themselves through the coarse, tattered fabric of our lives » (285). Ce tissu en lambeaux convoque la remarque de Picard : « La face cachée des mots – revers ou avers ? – regarde leur origine en nous. Il existe également des mots-madeleines (ou petits-beurres). Parfois même ils s'amollissent eux aussi dans la bouche, leur contact contre le palais fait tressaillir » (*Lire le temps* 103). Ce sont précisément ces « mots-madeleines » qui jalonnent la mémoire de Chippering.

Heberle écrit : « Chippering thinks lexicographically » (259). En effet, le récit ressemble par endroits à un thésaurus évoquant le pouvoir de hantise des mots, que le narrateur décrit dans une note de bas de page : « Words, I've noticed, have a way of following us around like a nagging old melody. We try to stop humming the damned tune, we bite our tongue, but ten minutes later we are it again » (254). Ces « mots-madeleines » possèdent un potentiel affectif (« the devastating power of language » [219]) qui se découvre tandis que

Chippering dévide sa bobine de souvenirs et souligne par des italiques chacun des mots qui le font frissonner, anthropomorphisant au passage ces entités hantologiques : « To repeat: language is an organism that evolves separately inside each of us. [...] It whispers secrets to our blood » (262). De ces mots-madeleines répétés, il émane l'essence du hantement causé par les illusions perdues, la perte de l'objet aimé et le spectre du Vietnam.

Dans le seizième chapitre, intitulé « Shell », le narrateur remarque : « Language itself offers clues to my predicament » (128). L'origine du « malheur » de Chippering est datable et localisable. Il survient après l'attente impatiente de recevoir le moteur pour l'avion en contreplaqué construit avec Herbie Zylstra. Le linguiste se remémore l'été 1952 en ces termes :

[...] but the best part was flight itself, or the anticipation of flight, and over those summer days the word *engine* did important engine work in my thoughts. [...] At night, in bed, I would find myself murmuring that powerful, empowering word: *engine*. I loved its sound. I loved everything it meant, everything it did not mean but should. [...] And yet for me, as a seven-year-old, the language he had chosen took on the power of a binding commitment, one I kept pestering him to honor, and through July and August, as summer heated up, my father must have felt trapped by a promise he neither had intended nor could possibly keep. (2-4)

Toby, la tortue offerte à l'automne par le père en lieu et place du moteur, incarne une promesse non tenue et fait découvrir à l'enfant la « faiblesse » des mots (« frailties and mutabilities » [1]) ainsi que leur trahison (« potential for betrayal » [1]). L'arrivée de l'animal est associée à la fin d'un rêve mais aussi au hantement provoqué par des paroles qui font l'effet d'avoir été données en l'air : (« But there was also the words my father had used: “One airplane engine, coming up” [4]). L'attente déçue suscite la désillusion et de manière concomitante, le père et les mots ont perdu leur pouvoir de faire rêver :

If anything was said between my father and me, I cannot remember it. What I do remember—vividly—is feeling stupid. The words *turtle* and *engine* seemed to do loops in the backyard sunlight. There had to be some sort of meaningful connection, a turtleness inside enginess, or the other way around, but right then I could not locate the logic. (3)

Le mouvement spiralé signifie précisément le début d'une relation obsessionnelle au langage. La « trahison » originelle est à la source d'une monomanie poussant Chippering à constituer une anthologie de mots dont les connotations singulières perdurent dans le temps : « Turtle, I kept thinking, and even now, in my middle age, those twin syllables still claw at me. The quick *t*'s on my tongue: *turtle*. Even after four decades I cannot encounter that word without a gate creaking open inside me. Turtle for the world—turtle for you—will never be turtle for me » (3-4). Ainsi, le dictionnaire mental est empli de termes obsédants qui ont la propriété de causer des déhiscences et de rouvrir les blessures du passé.

Le mot-madeleine a le potentiel de rendre malade ou nauséeux mais aussi de terrifier : « *Rose*: a word that will forever turn my stomach sour with treachery » (25) ; « † *Mattress*. The horror! » (285). « *Mattress* » est le signe d'une catastrophe. Le séducteur, détournant le cri de Kurtz dans *Heart of Darkness* (1899), confesse avoir tenu sous son matelas un carnet répertoriant les qualités de la gente féminine (« a well-stocked love ledger » [331]). Sa découverte par sa femme, Lorna Sue, est en partie à l'origine de la séparation du couple. Le signe « † », marque de deuxième ou de troisième note de bas de page, signifie implicitement la perte de l'objet aimé qui l'a quitté. Cette mise au tombeau de l'amour confère à « *mattress* » une dimension « affectale » que le narrateur s'attache à répéter au fil d'analepses et de prolepses qui démontrent que sa collection de « fantômes » est illimitée³⁹¹. De fait, le récit se présente comme un *hantissage* proustien de souvenirs suscités par le défilement de mots-madeleines dont la duplicité hante l'esprit et génère un rapport au langage marqué par la défiance.

Il arrive que la transcription du mot « petit-beurre » requiert une vaillance extrême et exige un dépassement de soi, l'*engagement* de tout le corps : le cœur, les tripes, l'estomac, tous les organes sont soumis à la pression des « fantômes » qui accompagnent ces mots : « One clue may be embodied in the word *balcony*. Bad memories. Later in this narrative, if I am up to it, I will do my best to elaborate. For now, however, it is an act of courage merely to peck out the word *balcony* on this trusty old Royal » (139). Il ressort des effets d'annonce l'entêtement du narrateur à vouloir convaincre la lectrice anonyme à laquelle il s'adresse. Ses démonstrations témoignent d'un souci quasi didactique visant à mettre en lumière l'ampleur des pertes subies au cours de l'existence. De fait, ses mots (*words*) sont des mondes (*worlds*) de cendres qui attisent la souffrance et consomment de l'intérieur : « Words, I have discovered, are like embers. They smolder. They drop to the bottom of our souls, where for years they give off only a modest heat, and then out of nowhere a life-wind suddenly whips up and the words burst into red-hot, spirit-scorching flame » (37). En d'autres termes, les mots-madeleines sont des « hantisons » qui brûlent l'esprit et la langue – l'organe mais aussi le système. Cependant, au fil du récit, le lecteur de *Tomcat in Love* a appris à connaître le narrateur. La lecture au second degré fait apprécier le *pathos* mais aussi l'ironie qui sous-tend ce texte produit par une « main malade », pour citer la formule blanchotienne, qui ne résiste pas à la tentation de partager la souffrance. De toute évidence, Chippering est soumis à la « préhension persécutrice » dont parle Blanchot :

Il arrive qu'un homme qui tient un crayon, même s'il veut fortement le lâcher, sa main ne le lâche pas cependant : au contraire, elle se resserre, loin de s'ouvrir. L'autre main intervient avec plus de

³⁹¹ « It will be recalled that earlier in this narrative I promised to elaborate upon the grief-laden word *balcony* » (275); « See Chapter 20 for an inspired and rigorous analysis of that much abused word *commitment* » (279).

succès, mais l'on voit alors la main que l'on peut dire malade esquisser un lent mouvement et essayer de rattraper l'objet qui s'éloigne. [...] Cette main éprouve, à certains moments, un besoin très grand de saisir : elle doit prendre le crayon, il le faut, c'est un ordre, une exigence impérieuse. (*L'Espace* 18-19)³⁹²

La main de Chippering « saisit » le crayon et rouvre les blessures du passé ; elle ne « lâche » pas les mots-madeleines, ces fantômes d'une vie qui occasionnent des déhiscences dans le texte et signifient par là leur pouvoir hantologique. La promesse non tenue par le père a généré une obsession du verbe et sa vocation pour la linguistique, laquelle influence un style caractérisé par la digression mise entre parenthèses, comme dans ce passage polysémique qui fait allusion à la trahison du père et à la perte de l'objet de sa passion :

(*Commitment*—surely among the most suspect words in our language. After an act of betrayal, can one truthfully say, in the past tense, “Well, I *was* committed,” and if so, what fuzzy function does the word serve in our intricate, ongoing web of promises and expectations? If commitment comes undone, was such commitment *ever* commitment? By what slippery standard? What small print? What fickle scale? The betrayal of love, in other words, seems also to entail a fundamental betrayal of language and logic and human reason, as subversion of meaning, a practical joke directed against the very meaning of meaning.*) (164-165)

Le texte ressemble à une toile d'araignée : le point final ne marque pas la fin du discours, en témoigne le signe « * » renvoyant à une longue note de bas de page dans laquelle le linguiste se met à fantasmer sur la vie de sa lectrice qu'il imagine, elle aussi, marquée par la trahison : « *Forever* no longer means forever. *Forever* means for a while. *Forever* means until a pretty young redhead comes along. And so you cry yourself to sleep. You have been betrayed not only by a man but by your mother tongue » (165).

« Love, love, love » (296) : la perte de l'objet adoré, Lorna Sue, relève de la passion. Le simulacre du calvaire christique a contribué à la formation de fantasmes rendant la séparation impossible. Parce qu'il n'a pas été témoin de la tentative de crucifixion, Chippering imagine en boucle la scène, ce qui place sa relation amoureuse à Lorna Sue sous le sceau de l'obsession³⁹³. La passion de Chippering a quelque chose d'éternel, au sens propre du terme. Autrement dit, elle précède l'existence de l'aimée et survivra à cette dernière : « I told her she was sacred to me. I told her she was holy. I told her I had loved her before either of us had been born » (19). L'adoration, réitérée tout au long du récit, est cependant indissociable de la hantise de perdre celle qui continue de le posséder : « I will tell the simple truth: I was in awe

³⁹² Dans *Le Gai savoir* (1882), Friedrich Nietzsche écrit : « A : [É]crire est pour moi un besoin impérieux [...] B : Mais alors pourquoi écris-tu ? A : Oui, mon cher, tout à fait entre nous, jusqu'à présent, je n'ai pas encore trouvé d'autre moyen de me débarrasser de mes pensées. B : Et pourquoi veux-tu donc t'en débarrasser ? A : Pourquoi je le veux ? Est-ce donc que je le veux ? Je le dois. B : Assez ! Assez ! » (141).

³⁹³ « What I was feeling, oddly enough, was a kind of rage, a cheated sensation: denied access to something rare and mysterious and important. I should have *been* there—an eyewitness to the nailing. I deserved it. Even now, half a lifetime later, my absence that day remains a source of regret and bitterness. I had earned the right. It was my plywood. My green paint. Other reasons too: because at age sixteen I would make first love with Lorna Sue Zylstra on the hood of my father's Pontiac, and because ten years later we would be married, and because twenty-one years after that Lorna Sue would discover romance with another man, and betray me, and move to Tampa » (6).

of her. As a twelve-year old, and as a thirty-year-old, I dreamed Lorna Sue dreams. I lived inside her name. I was terrified of losing her even before she was mine to lose » (108). De ce fait, le caractère exceptionnel, *préhistorique* et infini du sentiment amoureux n'est jamais mieux exprimé que par des abstractions : « Yet I loved her, so much, and still do, and always will, because that *is* love, the unending alwaysness » (16). À l'opposé de cet amour éternel figuré par la tautologie d'un toujours *interminable*, se trouve la souffrance causée par la séparation. « Lorna Sue » est un mot-madeleine qui signifie le poids de la perte et de l'absence : « I felt her absence as surely as I had once felt her thereness, her everness, her absolute and indestructible love. (If a love dies, how can such love be love? By what linguistic contrivance?) » (15). Le nom connote également un attachement érotique au corps et aux stigmates de la « martyre » :

In strictly sexual terms, Lorna Sue's most attractive feature, far and away, had to be that mysterious, purply-pink scar on the palm of her left hand. Call me macabre, or call me Catholic, but I found it arousing to moisten that awesome cicatrix with the tip of my tongue, to close my eyes and envision the instant of penetration—iron nail, pliant flesh—the sudden pain, the release from pain, the little cry rising from her throat. How could my tongue go elsewhere? For whatever reason that wrinkly red scar had a powerful, hypnotic effect on me, like a piece of pornography. (111)

Après la séparation, « Lorna Sue » devient le nom d'une perte non assimilée qui influe sur les sentiments. De fait, le discours est empreint de l'« *hainamoration* » : la « haine » affichée par le narrateur à l'égard de Lorna Sue est commandée par un reste d'amour passionnel³⁹⁴ qui transparaît dans la rhétorique et le *pathos*. « Lorna Sue » forment trois syllabes paradoxales : elles font de l'être perdu une Annabel Leigh, une éternelle Lolita, « an initial girl-child » (Nabokov 9³⁹⁵). Mais elles connotent également la cruauté de Lorna Sue et son insensibilité. Le mot-madeleine, ainsi contaminé par la nocivité de l'objet aimé, peut, selon le narrateur, arrêter le cœur comme le fait l'arsenic (18). Parce qu'il donne lieu à une « fantômachie » qui fait revenir ce qui a été perdu, « Lorna Sue », s'intègre parfaitement dans le répertoire privé des mots pesants (« words, too, have genuine substance—mass and weight and specific gravity » [46]).

Dans cette comédie noire qui raconte la vie d'un « cœur brisé » creusé par la malédiction de l'amour (26), deux Thomas Chippering se côtoient : « A lonely seven-year old and a man of shipwrecked, terrified middle age » (240). Le carnet découvert par Lorna Sue

³⁹⁴ « I had not recovered from Lorna Sue; I still grieved. I raged. At times I found myself talking aloud to her, responding to criticism, reasoning with her, asking such fundamental questions as these: Who quit and who did not? [...] Who lives in limbo? Who cannot forget? Who, in fact, loved whom? » (248). Lacan lie la notion de reste au rapport haine/amour dans *Encore* (1975) (« Le savoir et la vérité » 115-132).

³⁹⁵ Le linguiste Chippering se remémore les instants passés au Vietnam avec la jeune Thuy Ninh (prononcé « Take In »). En écho au fameux « Lo-lee-ta [...] Lo. Lee. Ta » de Humbert Humbert, Chippering savoure le prénom de sa petite « gazelle » : « Who would not be captivated? The very sound thrilled me, and with those two seductive syllables, so crisp and tantalizing, I imagined she was issuing an invitation of sorts, maybe even a promise » (157). Le dernier mot fait allusion à la hantise de la parole non tenue par le père.

contient une typologie de la gente féminine et un inventaire de plaintes sur l'agressivité et les exigences des femmes qui reflètent ironiquement la personnalité et le style du narrateur³⁹⁶. Le rapport conflictuel avec les femmes est souligné par l'intertexte :

I was reminded of the medieval encyclopedist Vincent de Beauvais, who describes the female of our species as “the confusion of man, an insatiable beast, a continuous anxiety, an incessant warfare, a daily ruin, a house of tempest, a hindrance to devotion.” This catalogue, while gently worded and by no means complete, struck me as a departure for further investigation in Methodologies of Misogyny. (217)

La définition de l'encyclopédiste résume en réalité ce que « Lorna Sue » signifie pour Chippering.

Les entrées lexicographiques du thésaurus mental saisissent et opèrent comme le mot-frisson « Vietnam ». Les mots-madeleines sont rattachés à des affects de longue durée. Certains rappellent au narrateur ses méfaits, notamment l'appel radio passé au poste de commandement pour bombarder la villa des six bérets verts, Spider, Death Chant, Goof, Tulip, Wildfire et Bonnie Prince Charming³⁹⁷. Sortis indemnes, ces derniers poursuivent le linguiste et le maintiennent en état d'alerte. « Imaginons un début de mois de mai dans un jardin », dit le narrateur à sa lectrice (21) :

You review your past, envision your future. You think: ah, such a tulip!
And me?
My stomach drops.
I glance over my shoulder.
I scan the shrubbery, listen for footsteps, peer up the garden path to where it curls away in the shadow of a forbidding green forest.
Tulips do it for me.
Even the word *tulip*.
Oh yes, and the word *goof*. And the word *spider* and *wildfire* and *death chant*.
All of us, no doubt, have our demons. One way or another we are pursued by the ghosts of our own history, our lost loves, our blunders, our broken promise and grieving wives and missing children. And a single tulip is enough to remind us. [...] For the present, let it be understood that I have been ruthlessly pursued for many decades now, partly by a Tulip, partly by the word *tulip*.
(21-22)

« *Tulip* » signifie la perte de la sérénité. Il a la résonance tragique du *memento mori* que les hanteurs se plaisent à chuchoter à distance : « There has been a Spider crawling through my thoughts for the past quarter century, a Death Chant buzzing in my ears » (302). Le harcèlement des anciens combattants pousse à feuilleter indéfiniment l'entrée « Vietnam » du thésaurus : « *Jungle*, I kept thinking. The word itself seemed haunted, and even now, decades later, those two syllables signify betrayal and panic and helplessness, far beyond anything listed in your standard Roget's » (60).

³⁹⁶ « With women, I have learned, the fundamental function of language is rarely to impart intellectual content, or to share objective meaning; it is rather to give vent to some murky-headed sense of “emotion” » (254).

³⁹⁷ « I took satisfaction in the vision of my six betraying comrades cringing under a rain of Chippering wrath » (163).

Les mots-madeleines sont ce qui reste de la vie, une réserve de souvenirs qui est revisitée sans relâche. Il existe un lien insécable entre les relations aux mots et le mensonge du père que Thomas Chippering, contrairement à son voisin, n'avait pas vu venir (« Except your dad's still a liar, Tommy. They all are; they just lie and lie; they can't even help it. That's what fathers are *for*. Nothing else. They lie » [5]). De fait, la promesse non tenue semble prédéterminer l'existence du linguiste (« I had wanted to be a cowboy, for God's sake, but here I was, a peddler of the English language. » [49]). (*M*)*hanteur* compulsif, il est meurtri (« bruised ») par les « collisions syllabiques » (18) de ces mots qui se font les gardiens d'une histoire dérangée : « my own diseased history » (287). Mais la postérité de cette histoire est assurée par un récit égocentrique dans lequel le narrateur replonge dans le temps perdu, quitte à goûter à nouveau à la saveur amère des mots « petits-beurres ».

La perte génère de sinistres dérivatifs et des hantises tenaces : l'enfant s'enterre, fantasma de ressusciter le disparu ; il porte en lui une sépulture. La « fête de la mort » s'éternise et devient source de fréquentations de longue durée avec les objets perdus. Les manques qui ont jalonné le temps de l'enfance empêchent de rompre avec les revenances délétères. Celles-ci sont liées à la perte d'estime de soi causée par le désamour ou les rondeurs corporelles mais aussi à des transgressions (le port des vêtements du père) ou à un deuil infaisable. Hormis Thomas Chippering, les êtres hantés ne s'épanchent pas devant autrui. Le régime et le mutisme de l'enfant sont les premiers signes des obsessions et des névroses qui « hantètent » et donnent pouvoir aux bras de l'arrière qui tirent vers le passé. Dans *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (1997), Avery Gordon affirme que la hantise est une expérience « effrayante », le « domaine du bouleversement [*turmoil*] et du trouble :

[T]hat moment (of however long duration) when things are not in their assigned places, when the cracks and rigging are exposed, when the people who are meant to be invisible show up without any sign of leaving, when disturbed feelings cannot be put away, when something else, something different from before, seems like it must be done. (xvi)

En d'autres termes, la hantise est un signe qui rappelle à l'ordre. Mais les êtres hantés qui portent le poids de la perte n'ont pas les moyens de composer avec les attaches de la mélancolie, ce *trop de rien*³⁹⁸ habité par les objets perdus et imperdables. D'aucuns disent au sujet des revenants qu'il y a « *toujours déjà* eu quelque chose avant eux » (Ramond 33). Ce « quelque chose » entrave les endeuillés : ils ne parviennent pas « à ouvrir la main, à se

³⁹⁸ La mélancolie « C'est quelquefois rien / C'est quelquefois trop [...] / C'est avoir le noir / Sans savoir très bien / Ce qu'il faudrait voir / Entre loup et chien » (Ferré).

dessaisir » (Fédida, *L'Absence* 138). Aussi, ils frayent avec des doubles et des moitiés qui encombrant leur esprit et influent sur leur conduite. Figure de la contradiction, l'être hanté par le fardeau d'une perte passée, et parfois appréhendée, s'accroche à ce qui blesse sa mémoire. Il lui arrive d'être farfêlu : Thomas Chippering (*Tomcat in Love*) est un linguiste-papillon (*farfalla*), qui va de mots en maux pour raconter l'histoire de sa vie. La fin est dans le commencement : la carapace de Toby contient toutes les pertes à venir : c'est dans sa « coquille » que sont moulées les madeleines de Proust que Chippering partage avec sa lectrice.

Les fêlures causées par la perte et le poids de cette dernière retiennent au passé et laissent augurer d'un temps à venir éternellement frayé par la rémanence de l'affection. La fixation au passé est également l'une des modalités du traumatisme psychique de guerre. *Achilles in Vietnam* de Shay est sous-tendu par l'idée selon laquelle il existe une réaction universelle à l'effraction traumatique et que son prototype se trouverait dans l'*Iliade*³⁹⁹. Toutefois, l'écriture o'brienienne montre que chaque soldat répond différemment face aux blessures psychiques, lesquelles confirment que « le sang n'est jamais heureux » (Bachelard, *L'Eau et les rêves* 84).

³⁹⁹ La possible réaction universelle au trauma ainsi que la notion de prédisposition soulèvent les débats. Lire « Post-traumatic Symptoms and the Complexities of Responses to Trauma » (2003) de Jerome Kroll ; « The Invention of Post-traumatic Stress Disorder and the Social Usefulness of a Psychiatric Category » (2001) de Derek Summerfield ; « Posttraumatic Stress Disorder: Issues and Controversies » (2005) et « A War of Nerves: Soldiers and Psychiatrists in the Twentieth Century » (2003) de Sally L. Satel. « Meta-analysis of Risk Factors for Posttraumatic Stress Disorder in Trauma-exposed Adults » (2000) expose les facteurs de risque, notamment, le genre, le statut marital et les antécédents psychiatriques (Brewin, Andrews et Valentine 748–66).

Chapitre 6

La hantise guerrière

L'existence du terrible dans chaque parcelle de l'air. Tu le respirez avec sa transparence ; et il se condense en toi, durcit, prend des formes pointues et géométriques entre tes organes [...]. Et il n'y a presque pas d'espace en toi ; et tu te calmes presque à la pensée qu'il est impossible que quelque chose de trop grand puisse se tenir dans cette étroitesse ; et que l'inouï même doit devenir intérieur et s'adapter aux circonstances. Mais dehors, dehors tout est sans mesure. Et lorsque le niveau monte au dehors, il s'élève aussi en toi, non pas dans les vases qui sont en partie en ton pouvoir, ou dans le flegme de tes organes les plus impassibles : mais il croît dans les vaisseaux capillaires, aspiré vers en haut jusque dans les derniers embranchements de ton existence infiniment ramifiée. C'est là qu'il monte, c'est là qu'il déborde de toi, plus haut que ta respiration, et, dernier recours, tu te réfugies comme sur la pointe de ton haleine. Ah ! et où ensuite, où ensuite ? Ton cœur te chasse hors de toi-même, ton cœur te poursuit, et tu es déjà presque hors de toi, et tu ne peux plus. Comme un scarabée sur lequel on a marché, tu coules hors de toi-même et ton peu de dureté ou d'élasticité n'a plus de sens.

– Rainer Maria Rilke, *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, 595-596.

I have traveled to a place where the dead lie above the ground in rows and bunches. Time has gone somewhere without me. This is not my country, my time. My skin is drawn tight around my eyes. My clothes smell of blood. I bleed inside. I am water. I am stone [...] I have not come home, Ma. I have gone ahead, gone back. There is a glass between us, we cannot speak. I hear voices. I have seen a wraith, Ma.

– Heinemann, *Close Quarters*, 307.

Dans *Meditations in Green*, le soldat Lewis envoie à ses parents des lettres dans lesquelles il évoque des actes héroïques imaginaires. Graduellement, les salutations et la signature subissent un raccourcissement : « Dear Mom and Pop » et « Lew » (Wright 133) deviennent « Dear Ma and Pa » (176-77), « Dear M & P » et « L » (224-25). Dans la dernière lettre, les parents forment un bloc (« Dear Folks ») et le soldat signe par un laconique « Me » (267). L'impact de la guerre est également signifié dans le roman à travers cet échange entre le vétéran Griffin et son psychanalyste :

Don't call me Grif.
Oh? What do I call you?
G.
G?
Just the initial. I'm down to the initial. (240)

La réduction de l'identité à un pronom et à une initiale symbolise les séquelles d'une blessure psychique reçue au front. Dans « Introduction à la psychanalyse des névroses de guerre⁴⁰⁰ » (1919), Freud s'attache à explorer les singularités de cette pathologie différée et chronique. Le psychanalyste s'intéresse à la relation antagonique entre « l'ancien moi pacifique » et « le nouveau moi guerrier du soldat ». Ce conflit, note-t-il,

devient aigu dès que le moi de paix découvre à quel point il court le risque que la vie lui soit retirée à cause des entreprises aventureuses de son double parasite nouvellement formé. On peut tout aussi bien dire que l'ancien moi se protège par la fuite dans la névrose traumatique du danger menaçant sa vie, ou qu'il se défend du nouveau moi reconnu comme mettant sa vie en péril. (*in Résultats I 245*)

Freud analyse la hantise qui frappe les vétérans traumatisés par la violence des combats, hantise qu'il signifie dans son essai par une métaphore guerrière : « dans les névroses de guerre, ce qui fait peur, c'est bel et bien un ennemi intérieur⁴⁰¹ » (247). Dans le cas de la névrose du temps de paix, écrit-il, le sujet est fort mais il ne résiste pas à l'effet de surprise ; inversement, le soldat est psychologiquement conditionné mais l'état d'alerte permanent ainsi que le manque de sommeil et de nourriture affaiblissent sa résistance au choc⁴⁰². Poursuivant sa réflexion, Freud souligne dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920) les « signes très prononcés de souffrance subjective » et « les marques d'un affaiblissement et d'une perturbation bien plus généralisés des fonctions psychiques » (12).

Dans les années quarante, le psychiatre américain Abram Kardiner⁴⁰³ parle de « névrose traumatique de guerre », qu'il définit en ces termes dans *The Traumatic Neuroses of War* (1941) : « As a result of the trauma, that portion of the ego which normally helps the

⁴⁰⁰ Le terme *Kriegsneurosen* est introduit après la guerre russo-japonaise de 1904-1905 par le Dr Honigmann au Congrès allemand de médecine interne de 1907 (Crocq 37). L'article de Freud, intitulé en allemand « Einleitung », paraît dans *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen* (1919), ouvrage collectif comprenant également des articles d'Abraham, de Ferenczi, de Jones et de Simmel.

⁴⁰¹ Sur ce point, lire les extraits de la correspondance entre Freud et Jones, reproduits par ce dernier dans *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, 3 vol. (1953-1957).

⁴⁰² Le « Rapport d'expert sur le traitement électrique des névrosés de guerre », écrit en 1920 à la demande de la commission parlementaire d'enquête sur les dommages de guerre, se termine sur ce constat : « Mais avec la guerre disparurent aussi les névrosés de guerre ; une dernière preuve, mais décisive, en faveur de la détermination psychique de leurs maladies » (*in Freud, Résultats I 253*). La distinction faite par Freud divise les théoriciens et les cliniciens, en témoigne la prudence exprimée par Jones en 1918 : « La théorie de Freud s'applique sans réserve aux névroses du temps de paix ; quant aux névroses de guerre, je me contente de déclarer que c'est là une question encore *sub judice* et que nous devons attendre des recherches ultérieures, avant de formuler à son sujet une opinion définitive. Il se trouve, en effet, que les névroses traumatiques constituent une des branches de la psychopathologie les moins explorées par la psychanalyse, même en temps de paix » (« Les Chocs de guerre », *in Tréhel 611*). Comme le prouvent la fiction et les témoignages des soldats et des vétérans, le camp d'entraînement ne prépare pas de manière optimale à l'inhumanité guerrière.

⁴⁰³ La liste des symptômes établie dans le DSM est largement inspirée de ses travaux. Kardiner s'est moins intéressé aux mécanismes de défenses, sujet central à la pensée de Freud, qu'aux phénomènes d'« adaptation » et de maîtrise (*coping*).

individual to carry out automatically certain organized aggressive functions of perception and activity on the basis of innumerable successes in the past is either destroyed or inhibited » (116–117). Autrement dit, la destructivité psychique résulte d'une « confrontation sensorielle avec le réel de la mort » (Crocq, « Préface », *in* Tarquinio et Montel xiv). Cette rencontre non manquée avec ce réel possède le sujet traumatisé, comme le note Caruth dans l'introduction de *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* : « these repetitions are particularly striking because they seem not to be initiated by the individual's own acts but rather appear as the possession of some people by a sort of fate, a series of painful events to which they are subjected, and which seem to be entirely outside their wish or control » (2).

Ce chapitre traite de la genèse et des effets de la hantise guerrière, laquelle a pour origine une effraction psychique, c'est-à-dire une frappe traumatique. L'expression « hantise guerrière » s'applique à la période de service au Vietnam mais aussi au temps de l'après-guerre, marqué par le retour d'images traumatiques qui éprouvent les vétérans. Dans *Le Traumatisme psychique* (2006), François Lebigot écrit : « Le traumatisme psychique résulte d'une *rencontre avec le "réel" de la mort*. Cela veut dire que le sujet s'est vu mort ou il a perçu ce qu'est vraiment la mort comme anéantissement, et non sous cette forme imaginaire qui caractérise le rapport des hommes à la mort » (7). Autrement dit : « Le trauma, c'est toujours du réel » (9). Cette confrontation⁴⁰⁴ a pour conséquence d'incruster une « épine irritative » (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 5). Lors de l'analyse, on parlera, en s'appuyant sur la psychopathologie, de traumatisme psychique de guerre, de névrose de guerre, ou encore, de psychotraumatisme de guerre. En revanche, l'expression « état de stress post-traumatique (ESPT) (Post-Traumatic Stress Disorder, PTSD⁴⁰⁵) » ne sera pas employée, et ce, en accord avec la théorie des psychiatres Barrois et Lebigot, entre autres. Le premier critique l'emploi des termes « stress », « traumatique » et « post-traumatique » dans la nosographie de l'Association américaine de psychiatrie. Les reviviscences sont *traumatiques* ; les séquelles d'un choc physique sont *post-traumatiques* et le préfixe *post* établit « un lien étiopathologique » avec la blessure somatique (*Les Névroses traumatiques* 2). Or, le concept d'état de stress post-traumatique est centré sur la dimension neurophysiologique du *stress*. Ce

⁴⁰⁴ Dans « Réflexions sur le traumatisme », article posthume paru en 1934, Ferenczi définit la commotion psychique : « Le "choc" est équivalent à l'anéantissement du sentiment de soi, de la capacité de résister, d'agir et de penser en vue de défendre le soi propre. Il se peut aussi que les *organes* qui assurent la préservation de soi abandonnent ou du moins réduisent leurs fonctions à l'extrême. (Le mot *Erschütterung* [commotion psychique] vient de *Schutt* [débris] ; il englobe l'écoulement, la perte de sa forme propre et l'acceptation facile et sans résistance d'une forme octroyée "à la manière d'un sac de farine") » (33).

⁴⁰⁵ En 1977, le psychiatre Shatan constitue le « Groupe de travail des vétérans du Vietnam » et établit, grâce aux témoignages de confrères, les fondements d'un profil clinique spécifique qui deviendra en 1980, dans le cadre du DSM-III, l'état de stress post-traumatique. Le groupe vise à reconnecter les vétérans à leur « moi humain » en perçant la bulle protectrice dans laquelle ils ont été plongés lors de l'expérience déréalisante du combat (Crocq 19).

terme remplace celui de « névrose », ce que déplore Lebigot. Se rangeant à l'avis de Barrois, il souligne :

[Q]uand la menace disparaît, la vésicule vivante, comme le ballon, reprend sa forme initiale. Il pourra rester un souvenir douloureux de l'événement, mais ce souvenir pris dans le réseau des représentations est destiné à évoluer, perdre sa charge anxieuse, voire subir un refoulement. Il n'en va pas de même avec le traumatisme. Dans ce cas ce qui va devenir l'image traumatique, va traverser le pare-excitation, généralement quand l'appareil psychique est au repos, c'est-à-dire que la charge protectrice en énergie positive est faible. (11)⁴⁰⁶

Quatre romans sont étudiés : *Going After Cacciato*, *The Things They Carried*, *In the Lake of the Woods* et *July, July*. *Tomcat in Love* ne sera pas évoqué car la guerre du Vietnam, pour Thomas Chippering, s'est limitée à des tâches administratives et à la rencontre malheureuse des bérets verts. Paradoxalement, le linguiste est le seul à s'approprier le vocabulaire nosographique et métapsychologique, comme l'illustrent ces deux passages :

"Be that as it may," I said cryptically, "you may take my word that certain combat traumas are not easily forgotten. I am in point of fact being pursued like some wounded moose, and there is absolutely no doubt—none at all—that we must watch our collective steps. (85)

Call it post-traumatic stress syndrome. Something snapped inside me. (257)

De même que les plaintes sur l'objet perdu mettent en lumière le caractère obsessionnel et la misogynie du linguiste, ces paroles insistant sur une supposée névrose de guerre appellent à être lues avec prudence. Amfreville écrit : « Figure même du paradoxe, le trauma se dit dans son impossibilité à se dire, et cet échec même du dire signe la présence du trauma » (« Fluctuations » 37). Aussi, la posture de Chippering, pseudo « traumatisé de guerre » souffrant de séquelles et d'hypermnésie traumatique⁴⁰⁷, n'est pas crédible d'autant qu'elle se présente sous la forme d'un autodiagnostic péremptoire. Celui-ci contraste avec le silence des soldats et des vétérans hantés par l'« accident traumatisant », à savoir la « scène inaugurale », le « moment *propulsif* du traumatisme psychique » (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 189). Définissant le concept du « trauma », le psychologue Gadi BenEzer évoque le coup et ses conséquences :

[...] first, an event which happened in the external world, *together* with the way it was subjectively experienced. The external and internal reality are put together through the common reference to a "traumatic state" or "situation" which is their nexus. The second meaning refers to some pathological consequences which are interpreted—through extrapolation backwards in time—as having been initiated by the trauma. (« Trauma Signals in Life Stories » 29)

⁴⁰⁶ Freud traite de l'effraction du « pare-excitations » (*Reizschutz*), en particulier dans « Au-delà du principe de plaisir » (*Essais* 5-75).

⁴⁰⁷ « I talked in my sleep. I twitched and moaned, flailed at demons, shouted the most vile obscenities. (Vietnam was still a fresh memory.) » (108). Ce point invite à faire une remarque sur l'ethnographie de la mémoire traumatique entreprise par Allan Young. Dans *The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder* (1995), l'anthropologue s'interroge sur la démocratisation du terme : « [T]hese phenomena [...] acquire facticity, and shape the self-knowledge of patients, clinicians, and researchers. It is not doubt about the reality of PTSD that separates me from the psychiatric insider. It is our divergent ideas about the origins of this reality and its universality (the fact that we now find it in many places and times) » (4-5).

S'appuyant sur l'étymologie, Barrois nomme « accident » le point inaugural de la névrose traumatique :

Les syndromes psychotraumatiques conduisent à une autre appréhension critique de la notion d'événements de vie. En effet, le facteur traumatisant n'est pas un événement, mais un *accident*, dans le sens rigoureux du terme. [...] L'accident est toujours une catastrophe au sens le plus fort du terme, mais une catastrophe intime, singulière, incommensurable avec celle qui touche l'individu "moyen". (*Les Névroses traumatiques* 132)

Le terme *accidens*, précise-t-il, signifie ce « quelque chose qui est absolument imprévisible, soudain » et qui « ne comporte pas en soi cette valeur potentiellement structurante de l'événement. Un *accident*, c'est quelque chose qui se détache et qui est en parfaite opposition avec la *nécessité*. [...] L'*accident*, donc, relève de la pure *contingence*, ce qui arrive par hasard à quelqu'un » (« Les névroses traumatiques » non pag.⁴⁰⁸). Toutefois, dans « Quelque chose n'a pas eu lieu. La temporalité du trauma » (2006), le psychanalyste Jean-Marie Heinrich démontre qu'à la guerre la double question de l'« accident » et de l'imprévisibilité mérite d'être reconsidérée :

Il ne suffit pas qu'un événement se passe pour qu'il advienne, et s'il a lieu, c'est toujours un *événement psychique*. À l'encontre de cette hypothèse, la névrose de guerre semble faire objection : comment ne pas s'y attendre, au bombardement, à la blessure, à l'ensevelissement, au naufrage ? Le "temps de guerre" tout entier semble être devenu catastrophique ! (non pag.)

Dans « Considération actuelle sur la guerre et la mort » (1915), Freud notait déjà cette évidence : « Celui qui sera épargné, une autre balle n'aura aucun mal à le frapper ; l'accumulation met fin à l'impression de hasard » (*Anthropologie* 291). Heinrich met l'accent sur la *situation* du soldat et se réfère à la notion de « traumatisme cumulatif », expression que Masud Khan réserve dans *Le soi caché* (1974) aux événements psychophysiques survenus dans le contexte infantile⁴⁰⁹. La sommation de micro-traumas place les soldats ou les vétérans dans un temps « hamletien », hors de ses gonds, qui se singularise par une répétition traumatique : « Le sujet *réalise* la mort, et par là même *réalise* le temps, dans lequel le présent s'anéantit sans cesse » (Heinrich non pag.). Aussi, cet anéantissement est marqué par le couple *souffrance psychique/destructivité psychique* (Bokanowski « Le concept de traumatisme » par. 1). Aussi, « la *trace* traumatique n'est pas un souvenir comme les autres, avec les autres ; il est même permis de se demander si elle est un souvenir » (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 201). Shay partage ce point de vue et insiste sur l'impression de

⁴⁰⁸ Le philosophe Richard Sinding le rejoint : « L'accident nous surprend toujours : il est "ce que je ne puis prévoir" » (12). Barrois est proche de la conception aristotélicienne des événements, définie dans les *Topiques*. Madeleine van Aubel la résume ainsi : les premiers, nécessaires, se produisent toujours et ne peuvent être autres que ce qu'ils sont ; les deuxièmes ont presque toujours lieu. Les troisièmes ne « se produisent "ni toujours ni le plus souvent" ; ces phénomènes rares, exceptionnels, Aristote les désigne ici du nom d' "accidents" [...] des faits attribuables au *hasard* » (397-398).

⁴⁰⁹ Lire « Le concept de traumatisme cumulatif » (Khan 69-87). Barrois parle de « multiplicité de mini-traumas » (*Les Névroses traumatiques* 190).

revivre l'expérience traumatisante : « Traumatic memory is not narrative. Rather, it is experience that reoccurs, either as full sensory replay of traumatic events in dreams or flashbacks, with all things seen, heard, smelled, and felt intact, or as disconnected fragments » (*Achilles in Vietnam* 172). Par conséquent, le retour à la vie civile est marqué par une hantise guerrière qui donne à revoir et à ressentir l'instant de la traumatisation.

Dans *Versions of Survival: The Holocaust and the Human Spirit* (1982), Lawrence L. Langer évoque le monde hanté dans lequel survit celui qui revient de l'enfer : « The survivor does not travel a road from the normal to the bizarre back to the normal, but from the normal to the bizarre back to a normalcy so permeated by the bizarre encounter with atrocity that it can never be purified again. The two worlds haunt each other » (88). Le traumatisme psychique de guerre provoque une telle cohabitation de deux mondes et de deux temporalités : le Vietnam est une parenthèse ouverte, un point de suspension qui ne permet aucune clôture de l'accident, de l'événement qui est *sans fin*, comme l'indiquent Shoshana Felman et Dori Laub dans *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (1992) :

Trauma survivors live not with memories of the past, but with an event that could not and did not proceed through its completion, has no ending, attained no closure, and therefore, as far as its survivors are concerned, continues into the present and is current in every respect. The survivor, indeed, is not truly in touch either with the core of his traumatic reality or with the fatedness of its reenactments, and thereby remains entrapped in both. (69)

L'effraction et l'accumulation de blessures psychiques provoquent en retour des répercussions intérieures qui sont denses, répétitives et surtout imprévisibles, comme ici :

David had just returned from the men's room, where he'd indulged in a substance that made him luminous. He was a kid again, light on his feet, winging a baseball against the garage, and his brother Mickey was saying, "Man, you're *it*, you're major league," and David laughed and found himself on the shaded bank of a narrow, fast-moving river called the Song Tra Ky, almost dead, getting deader, and Master Sergeant Johnny Ever wouldn't shut the fuck up, the guy kept babbling about this and that and all things between, the curvature of the earth, the reasoning behind pi, why Marla had left him for a shitball on a Harley, and why, in nasty detail, she would never be coming back. (*July* 261)

La transition brutale du garage de l'enfance et du rire à la rivière Song Tra Ky met en lumière la notion de « piège » dont parlent Felman et Laub⁴¹⁰.

Tick rappelle l'ampleur de la dévastation provoquée par l'expérience traumatisante : « *The soul is the seat of the imagination, our image-making and image-interpreting functions. [...] War, on the other hand, reshapes the imagination as an agent of negation* » (20-21). De

⁴¹⁰ Tick convoque pour sa part la notion d'emprisonnement : « What if PTSD perpetuates the circumstances of lost souls imprisoned in their private terror while allowing the rest of us along with our leaders to perpetuate the public fantasy of our own innocence? We speak of the soul of a nation. Is PTSD our country's soul sickness? » (171).

fait, la hantise guerrière ne cesse de précipiter l'être traumatisé « *dans le tragique* » (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 133).

1. *Quelque chose clochait... L'intuition du sans précédent : In the Lake of the Woods*

In the Lake of the Woods est marqué par le spectre de My Lai/Thuan Yen. La matinée du 16 mars 1968 est principalement représentée dans « The Nature of Love » (chapitre 10) et « The Nature of the Beast » (chapitre 13). « The Nature of the Spirit » (chapitre 21) évoque la journée du 17 mars, lorsque les soldats de la compagnie Charlie retournent au hameau. Le lieutenant Calley propose à ses hommes un pacte de silence : « “You *hear* this? Fuckin’ flies, they’re claiming something criminal happened here. Big noisy rumor. Anybody else hear it? [...] What about you Magic Maker? How’s the hearing?” “Not so good. [...] Deaf, sir.” [...] “The eyes. Notice any atrocities lately?” “Not a thing, sir. Blind too” » (211-212). Les atrocités mentionnées par le combattant sont celles qui ont sidéré John Wade durant le massacre et dont il avait eu la prescience à la descente de l’hélicoptère, comme si, par un phénomène de sorcellerie inédit, les fantômes précédaient les morts. Dans le sang et les cris, John Wade fait l’expérience d’une intuition qui lui donne à pressentir la hantise guerrière qui le retiendra définitivement à Thuan Yen. « Something was wrong » (104) : avant même que soient tirés les premiers coups, le soldat est déjà saisi par l’horreur d’un événement qui « pèse son poids de fantômes » (Derrida, *Penser à ne pas voir* 322) et donne l’impression d’un « déjà vu à l’envers », pour citer William Cowling (*Age 73*) : autrement dit, l’intuition d’un *sans précédent*⁴¹¹.

L’événement traumatisant fait entendre des « voix » : par ce mot, Barrois désigne, dans *Les Névroses traumatiques*, les différentes modalités du traumatisme psychique. La première voix est celle de l’« *attaque* » : comme le suggère la connotation musicale du terme, elle « partage un silence d’avant et un après qui va se dérouler de manière implacable et imprévisible » (*Les Névroses traumatiques* 190). Qu’est-ce qui frappe Wade ? Un chaos jamais vu ni entendu : l’horreur inimaginable mêlée à l’inouï. À Thuan Yen, l’acte de tuer se fait sur le mode automatique (« *steady* ») et sans discrimination (« *inclusive* »). Parlant de l’effraction, Caruth souligne :

⁴¹¹ En référence à « *Mixing Memory and Desire: Psychoanalysis, Psychology, and Trauma Theory* » (2006) de Roger Luckhurst : « a psychological trauma is something that enters the psyche that is so unprecedented or overwhelming that it cannot be processed or assimilated by usual mental processes » (499).

The pathology consists, rather, solely in the *structure of its experience or reception*: the event is not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it. To be traumatized is precisely to be possessed by an image or event. (*Trauma* 4-5)⁴¹²

À cette notion de possession, il faut ajouter la « contradiction » qui caractérise le traumatisme psychique et que Geoffrey Hartman définit en ces termes :

The knowledge of trauma [...] is composed of two contradictory elements. One is the traumatic event, registered rather than experienced. It seems to have bypassed perception and consciousness, and falls directly into the psyche. The other is a kind of memory of the event, in the form of a perpetual troping of it by the bypassed or severely split (dissociated) psyche. (537)

À Thuan Yen, l'œil-caméra de Wade enregistre les exactions et le soldat pressent que ce qui le choque aura des conséquences irréversibles. L'air de Thuan Yen possède une essence hantologique. Les images acoustiques qui feront retour par la suite sont gravées dans la mémoire : « No one was dying quietly. There were squeakings and chickenhouse sounds » (107). À la métaphore incongrue du poulailler et à l'obscénité des soldats, ouvriers de la bestialité (« The men took frequent smoke breaks, they ate candy bars and exchanged stories » [108]), le narrateur oppose la panique de Wade. L'excès⁴¹³ de l'événement, sa *surabondance*, dirait Marion, rend impossible toute assignation d'une « cause adéquate » (*Étant donné* 235). Le philosophe ajoute que l'événement

accepte donc toutes les causalités qu'on voudra lui 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 elles. (237)

De cause, Thuan Yen ne peut en avoir et Wade est témoin et acteur d'un désastre *extraordinaire*⁴¹⁴ :

Sorcerer didn't know where to shoot. He didn't know what to shoot. So he shot the burning trees and burning hootches. He shot the hedges. He shot the smoke, which shot back, then he took refuge behind a pile of stones. If a thing moved, he shot it. If a thing did not move, he shot it. There was no enemy to shoot, nothing he could see, so he shot without aim and without any desire except to make the terrible morning go away. (63)

Le style saccadé, soutenu par la reprise des chuintantes, mimétise la violence de l'effraction.

La scène représente ce que Shay considère être la violation de la *thémis* – « Ce Qui est

⁴¹² Dans l'introduction de *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History* (5-7), Caruth revient sur ce point : « 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 » 4).

⁴¹³ L'American Psychiatry Association (APA) définit ce qui cause l'état de stress post-traumatique : « an event outside the range of usual human experience that would be markedly distressing to almost everyone » (*in* Young, « A Description of How Ideology Shapes Knowledge » 108).

⁴¹⁴ Herman insiste sur ce trait dans *Trauma and Recovery* : « Traumatic events are extraordinary, not because they occur rarely, but rather because they overwhelm the ordinary human adaptation to life. Unlike commonplace misfortunes, traumatic events generally involve threats to life or bodily integrity, or a close personal encounter with violence and death » (33).

Juste ». Cette violation est une blessure morale qui est synchrone du traumatisme psychique : « Moral injury is an essential part of any combat trauma that leads to lifelong psychological injury. Veterans can usually recover from horror, fear, and grief once they return to civilian life, so long as “what’s right” has not also been violated⁴¹⁵ » (*Achilles in Vietnam* 20). La description du massacre met en lumière l’effroi et la traumatisation à travers une écriture cinématique, marquée par une alternance de plans larges et d’arrêts sur image qui exposent les actes monstrueux commis dans le village :

Simpson was killing. PFC Weatherby was killing whatever he could kill. A row of corpses lay in the pink-to-purple sunshine along the trail—teenagers and old women and two babies and a young boy. Most were dead, some were almost dead. The dead lay very still. The almost-dead did twitching things until PFC Weatherby had occasion to reload and make them fully dead. The noise was fierce. (107)

La répétition duplique la brutalité guerrière, laquelle est ultérieurement confirmée dans les chapitres « Evidence » contenant des extraits de dépositions des membres de la compagnie Charlie. Le narrateur cite, entre autres, le vétéran Richard Pendleton, lequel décrit minutieusement la configuration du fossé où se trouvaient les cadavres empilés les uns sur les autres (139).

Au cours du massacre, Wade regarde le soldat Conti, lui-même observateur attentif des exactions du lieutenant Calley et de Meadlo. Ces noms sont empruntés à la réalité, comme le prouve le témoignage transcrit dans le quatrième chapitre « Evidence » :

So they—Calley and Meadlo—got on line and fired directly into the people... It was automatic. The people screamed and yelled and fell. I guess they tried to get up, too. They couldn’t. The people were pretty well messed up. Lots of heads was shot off. Pieces of heads and pieces of flesh flew off the sides and arms. (144)

L’observation de Conti par Wade est une mise en abyme de ce que Ricœur nomme un « événement de longue durée » (*La Mémoire* 313), c’est-à-dire un événement non assimilé par la mémoire collective et individuelle. Ce que Wade voit est une scène en passe d’appartenir à l’Histoire. Le soldat tente de se couper du monde guerrier : statufié, les yeux scellés par la sidération, il se recroqueville et sent couler dans ses veines la substance de l’infraction : « This was not madness, Sorcerer understood. This was sin. He felt it winding through his own arteries, something vile and slippery like heavy black oil in a crankcase » (107-108). La matière abjecte symbolise à la fois les violations commises et l’effraction psychique. Le corps se mue en une mécanique crasseuse ; son enveloppe, métaphorisée par le carter, ne résiste ni à

⁴¹⁵ Dans le même ordre d’idée, et en référence à la notion de double contrainte (deux injonctions s’opposant l’une l’autre), Barrois écrit : « lors des guerres, les codes, les modes d’existence, le flux même de celle-ci, s’étioilent, pour faire place à quelque chose d’autre, allant jusqu’à l’inversion totale des valeurs, au bouleversement des significations et des affects universellement changeables jusqu’alors. C’est dans ce cadre que se situerait aussi le *traumatisme du non-sens*, dont un modèle est la situation de *double-bind* de Bateson. Il s’agit de rupture par évolution progressive des perspectives » (*Les Névroses traumatiques* 168).

l'écoulement de l'enduit ni à la densité de la frappe. De Sorcerer, il reste une créature rétrécie, en position fœtale, traumatisée par un mal sans nom et une barbarie sans cause et conscient d'être le témoin oculaire⁴¹⁶ d'un événement sans précédent.

Wade interprète les mauvais augures dans l'incandescence du hameau ; les analepses du récit ont déjà confirmé l'ampleur de la névrose de guerre. Partant, « The Nature of the Beast » permet de mieux appréhender les allusions répétées – mais sans *cause adéquate* – au fossé. Les lacunes textuelles sont comblées par la description différée du *sans précédent*. Dans « Le pacte testimonial » (2004), Régine Waintrater remarque : « Aucun récit ne peut venir à bout de l'horreur. Celle-ci ne se laisse pas appréhender sur un mode linéaire, avec un début, une suite et une fin » (86). De fait, Thuan Yen est un événement traumatisant qui hante un récit donnant à entendre de manière fragmentée les voix du traumatisme psychique. Celle de l'« attaque » est suivie par celle de l'« apocalypse » : de ce « dévoilement », il ressort une réalité « dépouillée de ses voiles imaginaires » (Barrois, *Les Névrozes traumatiques* 190). Le soldat a une révélation qui éclaire en un temps condensé ce qui reviendra dans des images traumatiques : « At one point it occurred to him that the weight of this day would ultimately prove too much, that sooner or later he would have to lighten the load » (108). Dans l'intensité apocalyptique, le soldat « assiste à l'épiphanie » du *ça* : « quelqu'un se montre. La scène traumatisante contient toujours quelque chose de l'apparition. Après le dévoilement, *ça* devient une forme qui s'avance » (Barrois, *Les Névrozes traumatiques* 190). Cette avancée, dit le psychiatre, est un *kerygme*, une proclamation. Le soldat entend

l'oracle de son destin, sous forme des modalités de l'interdit ou du commandement. Ce dit de l'entendu, dans le silence, est le versant discursif de l'apocalypse et de l'épiphanie dans le registre scénique. Ce dit est précisément quelque chose qui, dans la vie habituelle, n'est jamais dit, parce que peu dicible. Il concerne évidemment la mort de soi comme vérité ultime. (190)

Ce *kerygme* a été précédé d'un pressentiment lors du vol vers Pinkville :

Something was wrong.
Maybe it was the sunlight.
[...] All night he had been caught up in pink rivers and pink paddies; even now, squatting at the rear of the chopper, he couldn't flush away the pink. All that color—it was wrong. The air was wrong. The smells were wrong, and the thin rosy sunlight, and how the men seemed wrapped inside themselves. [...]
Pure wrongness, Sorcerer knew.

⁴¹⁶ Renaud Dulong distingue trois types de témoins : oculaires, instrumentaires et historiques. Ces derniers « parlent tous de faits historiques connus et repérés indépendamment de leur déposition. De ce point de vue, ils ne peuvent pas être, comme les témoins oculaires, les révélateurs de l'existence de l'événement, mais, comme eux, ils sont pris dans les faits qu'ils relatent. À la différence des témoins instrumentaires, ils n'ont pas mandat pour accomplir leur relation des faits, qui contredit parfois la représentation accréditée par l'histoire officielle ». Et le sociologue de préciser que le témoin historique est « projeté dans un événement qu'il n'a pas prévu et auquel il n'a pas été préparé. [...] il est pris dans l'événement, il en est victime – il lui en coûte infiniment plus qu'un choc physique ou psychologique » (« Qu'est-ce qu'un témoin historique ? » non pag.). Selon Elie Wiesel, le témoignage est une caractéristique de l'écriture post-concentrationnaire : « Si les Grecs ont inventé la tragédie, les Romains la correspondance et la Renaissance le sonnet, notre génération a inventé un nouveau genre littéraire, le témoignage » (*in* Lacoste 1).

He could taste the sunlight. It had a rusty, metallic flavor, like nails on his tongue.
For a few seconds Sorcerer shut his eyes and retreated behind the mirrors in his head, pretending to be elsewhere, but even then the landscapes kept coming at him fast and lurid. (104-105)

Les couleurs et l'étrange perception gustative de la lumière préfigurent la traumatisation ; la roseur exubérante et l'âcreté repoussante anticipent le pourpre et la peste du sol ensanglanté de Thuan Yen ainsi que le bleu métallique des mouches. À l'atterrissage, Wade est déjà isolé, comme dans un mauvais rêve où il ne resterait plus personne qui pourrait lui venir en aide (« Sorcerer went last. He jumped into the sunlight, fell flat, found himself alone in the paddy. The others had vanished [105]). Les signes de mauvais augure, le cauchemar, les couleurs, la position rétractée des hommes annoncent l'enfer de Thuan Yen et sa luminosité infernale (« the wicked sunlight » [105]).

La catastrophe est vécue comme un phénomène surnaturel provoquant une dissociation. John Wade est sous l'emprise d'éléments naturels empreints de la violence guerrière : « a machine-gun wind, and the wind seemed to pick him up and blow him from place to place » (105). La force de l'effraction est mise en lumière par les temps d'arrêts durant lesquels le narrateur se focalise sur des tas d'animaux morts, le corps d'une enfant scalpée, son pantalon rabaissé vers les chevilles, un morceau de front, des canards donnant des coups de bec au cadavre d'un bébé (106). La souffrance psychique ressentie par le soldat évoque le supplice, en témoignent ses implorations répétées : « "No" [...] "Please!" [...] "Please" » (107)⁴¹⁷. Dans le temps de l'après-guerre, les supplications seront reformulées dans les cauchemars mais aussi réentendues dans les images acoustiques. La violence provoque l'épiphanie anticipatrice :

And then for a while Sorcerer let himself glide away. All he could do was close his eyes and kneel there and wait for whatever was wrong with the world to right itself. At one point it occurred to him that the weight of this day would ultimately prove too much, that sooner or later he would have to lighten the load. (108)

L'effraction est symbolisée dans un passage clé qui traduit l'ampleur que prendra ultérieurement la hantise guerrière :

The sunlight was in his blood.
He would both remember and not remember a fleet human movement off to his left.
He would not remember squealing.
He would not remember raising his weapon, nor rolling away from the bamboo fence, but he would remember forever how he turned and shot down an old man with a wispy beard and wire glasses and what looked to be a rifle. It was not a rifle. It was a small wooden hoe. The hoe he would always remember. In the ordinary hours after the war, at the breakfast table or in the babble of some dreary statehouse hearing, John Wade would sometimes look up to see the wooden hoe

⁴¹⁷ Dans *The Things They Carried*, le narrateur évoque pareils gémissements : « Now and then, however, there were times of panic, when they squealed or wanted to squeal but couldn't, when they twitched and made moaning sounds and covered their heads and said Dear Jesus and flopped around on the earth and fired their weapons blindly and cringed and sobbed and begged for the noise to stop and went wild and made stupid promises to themselves and to God and to their mothers and fathers, hoping not to die » (19).

spinning like a baton in the morning sunlight. [...]

He would feel only the faintest sense of culpability. The forgetting trick mostly worked; on certain late-night occasions, however, John Wade would remember covering his head and screaming and crawling through a hedgerow and out into a wide paddy where helicopters were ferrying in supplies. The paddy was full of colored smoke, lavenders and yellows. (109)

La combinaison du prétérit et du modal « would » confère à ce dernier un sens équivoque. La modalité évoque la fréquence et la répétition des images traumatiques dans le temps à venir. Mais elle suggère également le désir vain de ne rien garder en mémoire de l'événement (« The forgetting trick »). La prescience proclame les visions futures et la tension entre les retours traumatiques et la répression. Thuan Yen n'a pas de « cause adéquate » : par conséquent, il n'a pas non plus de fin, ce qui fait de lui un événement (*evenire*, « ce qui a une issue ») paradoxal, une issue sans issue.

« The war was a maze » (267) : dans le labyrinthe de la guerre et après le massacre, les voix coupables des soldats résonnent dans l'obscurité : « The dark was their shame. It was also their future. There were stirrings all among them, things seen, things not seen, which was the nature of the dark » (267-268). John Wade est ancré dans le fossé (« he'd lost touch with some defining part of himself. He couldn't extricate himself from the slime⁴¹⁸ » [147]). La seconde période de service est l'occasion de sceller le secret de Thuan Yen. John Wade efface son nom des dossiers de la compagnie Charlie avant de rentrer en Amérique. Mais comme David Todd dans *July, July*, le retour sera marqué par un commerce impossible avec les images traumatiques, ce qui convoque les paroles d'un des soldats figurant dans *The Short-Timers* : « But home won't be there anymore and we won't be there either. Upon each of our brains the war has lodged itself, a black crab feeding » (Hasford 176).

2. L'annonce faite à David : *July, July*

« July '69 », le deuxième chapitre de *July, July*, raconte comment pendant les trois jours suivant le massacre de son unité, le lieutenant David Todd demeure seul au bord de la rivière Song Tra Ky, hanté par la voix du trauma : « Master Sergeant » Johnny Ever. Dans « Words and Fragments: Narrative Style in Vietnam Novels » (1988), Nancy Anisfield écrit : « If we are going to look to the literature for help in understanding what happened, both here at home and over there, perhaps the first step—if you agree that language shapes reality—is to put

⁴¹⁸ Ce qu'il avoue à demi-mots dans une lettre adressée à Kathy : « I have to take care of a few things, otherwise I won't ever get home. Not the right way » (147).

ourselves in a linguistic environment that resembles the war as closely as possible » (56). Mais à quoi ressemble la guerre pour un soldat physiquement et psychiquement blessé qui fait l'épreuve d'une effraction dont la violence est si radicale qu'elle le fait tomber dans « la temporalité de l'irréversible » (Heinrich non pag.) ?

L'instance narratrice de « July '69 » fait sentir et entendre l'horreur de la catastrophe guerrière : les rires des Vietnamiens finissant d'achever les soldats américains ; les bouts d'herbes pétrifiés que les yeux hagards enregistrent au ralenti ; le grésillement du poste de radio diffusant la voix lasse d'un sergent basé à Da Nang ; Borden Manning, flottant le nez arraché dans la rivière parmi d'autres cadavres. Alors qu'*Apollo 11* se dirige vers la lune, Johnny Ever commence à hanter David Todd :

Pitiful future, I'm afraid. Face it—who wants a one-legged shortstop? I could run the future tape for you, but I think it might end up real, real depressing. Twenty-two years old, career finished, nobody gives a hoot about war wounds. [...] Anyhow, if that's not enough, pretty soon you start dreamin' the bad dreams. Ten, twenty years down the pike, here comes the survivor's guilt. Ghost galore. All these dead guys—Bus Dexter, Vince Mustin—they talk your ear off about what happened here. [...] Right now Davy, you don't know what wounded *is*. Wait till the Marla war starts—all that heartache, all them Harley dreams. You're in for a world of hurt, my friend. Morphine won't do nothin. (32-35)

Cette voix de Cassandre énonce un avenir de souffrance corporelle et psychique non sans conséquences sur la vie privée, et plus précisément sur les relations avec Marla Dempsey, la future épouse du soldat. Johnny Ever propose une alternative – mourir ou souffrir à vie – qui convoque la remarque de Monique Schneider. Dans « *Père ne vois-tu pas... ?* ». *Le Père, le maître, le spectre dans L'Interprétation des rêves* (1985), la philosophe précise que le mot « survivance » signifie à la fois survivre à quelqu'un (« überleben ») et vivre encore, continuer à vivre (« weiterleben »). Elle ajoute : « la continuation de la vie est rencontrée comme surprenante, comme faisant saillir les menaces mortelles qui surplombent cette vie sursitaire » (233-234). Alors que David Todd est le seul survivant de son unité, il écoute ces avertissements qui le destinent à continuer à vivre sous le joug de la hantise guerrière, joug qu'il pressent dans sa fièvre : « Already the place had the feel of memory » (24).

Johnny Ever se distingue par son verbe sarcastique qui interrompt le programme de radio diffusant en différé les nouvelles de la mission habitée en route vers la lune. Entre les deux voix, l'une radiophonique, l'autre psychique, le soldat entend l'oracle d'un destin promis aux revenances traumatiques⁴¹⁹. Le récit commence *in medias res* et pour signifier la violence de l'effraction, le narrateur focalise sur les cadavres et les corps des agonisants qui

⁴¹⁹ La rémanence de Johnny Ever est prégnante durant la réunion des anciens étudiants : « He was tempted to spend the next few minutes discussing morphine and shot feet and a certain cocksure disc jockey wired into the silver-hot center of the universe » (271).

semblent agrafés à l’herbe. Chaque détail se fait « gravure *en creux* » dans le psychisme (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 199) :

Tap Hammerlee, Van Skederian, and Alvin Campbell lay side by side farther down the bank, as if on display, their scalps stripped away, their feet too, the stumps shiny and reddish purple in the lurid sunshine.

There were butterflies along the bank. The corpses were naked and badly swollen. They had been killed naked, frolicking, like a Boy Scout troop. (26)

Les détails anatomiques contrastent avec les autres éléments isolés par l’être traumatisé : les papillons ainsi que la nudité des soldats « gambadant » au bord de l’eau renvoient au temps d’avant le massacre. L’image des corps nus, prégnante dans les flashes traumatiques, est associée au sentiment de culpabilité de David Todd, lequel a autorisé ses hommes à se baigner pendant une période de repos. Johnny Ever proclame une vérité traumatisante au combattant en train de chuter « dans un abîme qui s’entrouvre et attire irrésistiblement » : il n’est « finalement *rien* » (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 191). Ce « *rien* » renvoie à la proximité de la mort, à la confrontation à la « catastrophe ultime, *devenir une chose parmi les choses*, c’est-à-dire un cadavre » (199).

Voix de la traumatisation et de la dévastation (« Apocalypse, man, it’s a sure bet » [33]), Johnny Ever incarne la mort en « première personne », que Vladimir Jankélévitch évoque en ces termes dans *La Mort* (1977) :

[C]’est de moi qu’il s’agit, moi que la mort appelle personnellement par mon nom, moi qu’on désigne du doigt et qu’on tire par la manche, sans me laisser le loisir de loucher vers le voisin ; les échappatoires me sont désormais refusées autant que les délais ; l’ajournement à *plus tard* et tout de même les *alibis* et le report sur *un autre* sont devenus impossibles, qui eussent donné de l’air à l’homme concerné ; la troisième personne sans visage ne peut plus me servir de prétexte. (26)⁴²⁰

Cet appel personnel qui désigne le soldat traumatisé est une proclamation au sujet de laquelle Crocq dit, dans *Les Traumatismes psychique de guerre*, qu’elle signifie la perte d’une partie de soi-même (« La pathologie différée et chronique. Les névroses de guerre » 91-145). L’oracle entendu est ici verbalisé par un messenger antipathique :

“Call me Cassandra,” [...] I mean, Davy, what the heck you think déjà vu is? [...] I wrote the friggin’ jingle. Irony? Invented it. Same-same with intuition: my own personal brainstorm. Omens, too. Premonitions, *frisson*, clairvoyance, portents, harbingers, all your basic nape-of-the-neck gimmicks. [...] I could go on. I do. Name’s Ever.” (42)

Johnny Ever promet une survivance dans un temps uchronique : autrement dit, « incommunicable, immobile et indicible » (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 208). Ce verbe traumatique appuie sur le caractère irréversible de l’événement. Heinrich dit de cette

⁴²⁰ « La mort en troisième personne est la mort abstraite et anonyme, ou bien la mort-propre » (25). Jankélévitch écrit : « Je suis traqué. En première personne, la mort est un mystère qui me concerne intimement et dans mon tout, c’est-à-dire dans mon néant [...] j’y adhère étroitement sans pouvoir garder mes distances » (26).

irréversibilité qu'elle est « sans aucun remède » : « “c'est arrivé ! Il est arrivé quelque chose...” ». Ce *dire brutal*, ajoute le psychanalyste, « se condense et s'épuise dans cette forme vide : il est arrivé quelque chose... d'*irréparable* » (non pag.).

L'annonce faite à David ancre ce dernier dans un état de *demourance*⁴²¹ où sa mort est « désormais toujours en instance » (Blanchot, *L'Instant* 20). L'avant-dernier chapitre, « What Went Wrong », évoque le temps de l'après-guerre et montre les conséquences de cet état : Johnny Ever survit, il est « ce qui demeure... », pour reprendre le titre de l'article éponyme de Joseph Cohen (2006). En d'autres termes, il se fait le porte-parole « d'une mort à venir, de la mort comme toujours à venir et d'une mort qui œuvre déjà au tréfonds du vivant, au cœur même du mourant » (Cohen 51). Il représente une néantisation qui ne cesse de *s'avancer* (« the sound of everness » [15]) et de s'annoncer comme « fin des temps, et aube d'un désastre perpétuellement recommencé⁴²² » (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 139). L'événement Song Tra Ky n'a pas de cause adéquate. Placé juste avant l'épilogue, « What Went Wrong » confirme la prophétie entendue au bord de la rivière : « Thing is, nobody dials out Johnny Ever » (30). En effet, la survivance est menée à base d'antidouleurs et d'acide. Le couple Ever/Todd (*toujours, jamais mort*) rappelle le sort du survivant Paco Sullivan, le vétéran imaginé par Heinemann dans *Paco's Story*⁴²³, sort qui est celui de tous les combattants « fascinés par leur malheur et coupés du commerce normal avec les humains » (Crocq 356). En assistant à l'agonie de ses hommes et en s'imaginant mort⁴²⁴, Todd a fait l'expérience de l'« *ordre extraordinaire* » de la mort, du « vide qui se creuse brusquement en pleine continuation d'être ; l'existant, rendu soudain invisible comme par effet d'une

⁴²¹ Derrida reprend ce mot du vieux français « *demeurance* » (*Demeure* 102) : « Il y a deux morts, et les deux meurent autant qu'elles font ou laissent mourir ; et de même qu'il y a deux sujets – deux “je” [...] de même il y a deux morts, et concurrentes. L'une en avance sur l'autre, en contretemps, l'une faisant une avance à l'autre qu'elle met en demeure de rendre en se rendant ; elles courent l'une vers l'autre, l'une sur l'autre, l'une à la rencontre de l'autre. [...] une mort court *après* l'autre : court, poursuit et chasse, pourchasse l'autre. Dès lors qu'elle chasse l'autre, la poursuit pour la rejoindre, on pourra aussi faire l'hypothèse qu'elle repousse et exclut la mort qu'elle chasse ainsi, qu'elle s'en protège du même coup dans la passion de cette *différence à demeure*, de cette *demourance comme différence*. Ce qui lui reste d'existence, plutôt que cette course à la mort, c'est cette course de la mort en vue de la mort *pour* ne pas voir venir la mort » (128). Le philosophe imagine le dialogue intérieur au sujet en demourance, divisé par une attente qui ne saurait signifier l'expérience de sa propre mort : « L'un des deux, l'Un du Deux dit à l'Autre : “Je suis vivant”, et ce serait donc celui qui a survécu. Mais c'est l'autre, celui qui a survécu qui lui répond : “Non, tu es mort”. Et voilà le colloque, voilà le dialogue entre les deux témoins qui sont tous les deux le même au demeurant, vivants et morts, mort vivant, et qui tous les deux en demourance prétendent ou allèguent que l'un est vivant, l'autre mort, comme si la vie n'allait qu'à un *je* et la mort au *tu* » (69).

⁴²² Dans l'article « Les névroses traumatiques », Barrois écrit : « C'est ainsi que l'individu se découvre absolument comme homme, toujours en imminence de mort, ou, comme le disait Aristote “l'homme est en perpétuel départ”. Et nous voilà sur le sol de l'originnaire profond du traumatisme psychique chez tout homme. Le traumatisme psychique s'arrache d'une impression originnaire qui fait inscription dans la mémoire. [...] Le ressentir a du sens sans comporter de signe. Il ne fait que se signifier » (n.p.).

⁴²³ Les flashbacks dévoilent l'expérience traumatisante du seul survivant de la compagnie Alpha, décimée lors de l'attaque de la base d'appui-feu Harriette. Fantomatique, Paco est un alcoolique abruti par les injections de médicaments antidouleur. Sa participation au viol collectif d'une jeune vietnamienne est révélée tardivement.

⁴²⁴ « He also pictured Marla Dempsey. No doubt she would show up at his funeral. She would drape a flag over his coffin and blink hard and feel guilty. She would do her best to cry. The pictures made him want to live » (23).

prodigieuse occultation, s'abîme en un clin d'œil dans la trappe du non-être » (Jankélévitch 7).

Alors qu'en juillet 1969 la lune accapare l'attention de la nation américaine, en juillet 2000, le satellite tient son rôle symbolique de « porte cornue » (Ronberg 30) et hante un Todd distant et suspendu aux constellations traumatiques (« As dawn came, he lay on his back along the Song Tra Ky, not dead, not alive, listening to a delayed broadcast from the moon » [34]). Tel Mannix, le réserviste insubordonné de la guerre de Corée qui, dans *The Long March* (1952) avance malgré son pied infecté par un clou (« astray at mid-century in the never-endingness of war » [Styron 117-118]), ou le Joe Bonham de *Johnny Got His Gun* (Dalton Trumbo, 1939), cloué sur son lit, le vétéran incarne un corps-carcasse habité par les éclats traumatiques : « David Todd knew pretty much what the future would hold. For three decades now, amid dense morphine dreams along a river called the Song Tra Ky, Master Sergeant Johnny Ever had kept well informed. The man didn't shut up. Even now he rattled on » (229). La fréquentation traumatique de Johnny Ever convoque la métaphore de la baignoire, trouvée dans *Meditations in Green* :

The war was real; he was not. It was like memory, and therefore his most profound sense of self was a tub of tepid water into which chunks of rock (the war) fell almost daily now in wide splashes, spilling his past and his life onto a cold black-and-white linoleum floor. (Wright 193)

Ces cailloux consécutifs à la traumatisation sont les mêmes que ceux contre lesquels, dans *Going After Cacciato*, Paul Berlin butte depuis le premier jour de la guerre.

3. De la première frappe au trou noir : *Going After Cacciato*

Billy Boy was dead.

Billy Boy Watkins, like the others, was among the dead. It was the simple truth. It was not especially terrible, or hard to think about, or even sad. It was a fact. It was the first fact, and leading from it were other facts. Now it was merely a matter of following the facts to where they ended.

– O'Brien, *Cacciato*, 219-220.

Le premier jour de la guerre, Paul Berlin voit un soldat blessé mourir de peur. La représentation de cette première frappe traumatogène, qui est suivie d'une accumulation de chocs, est toutefois retardée par les nombreuses temporisations. De fait « Billy Boy Watkins »

constitue, d'un point de vue narratif, un blanc, un *rien*. Le *rien* est ce *quelque chose*, écrit Ganteau, qui est propre à la fiction du trauma :

Ce n'est jamais directement que le moment d'effraction traumatique est évoqué, pas plus que le contenu inassimilé du traumatisme, mais seuls les effets qui en découlent, comme si le rien défiait toute évocation, comme si ne pouvaient être imités que les symptômes et la douleur. [...] La zone vide du traumatisme, celle où le rien est peut-être convertible en quelque chose, ne peut-être abordée que par son sillage, en conformité avec cette règle essentielle du trauma caractérisé par la rupture de la possibilité même de se désigner, à plus forte raison de se représenter, comme s'il était possible de présenter qu'il y a du rien sans jamais présenter le rien. (« Entre mimétique du rien et réalisme traumatique » par. 10)

Cette *chose* qui n'a pas été assimilée mais qui apparaît à travers la « mimétique du rien » (Buci-Glucksmann, *La Folie du voir* 49) reste fixée dans le psychisme après avoir brusquement transformé la mortalité en une « donnée immédiate » (Jankélévitch 9).

Ce n'est que dans le chapitre trente-et-un, « Night March », que le narrateur relate l'effondrement nerveux de Paul Berlin, le premier soir de la guerre :

Giggling and remembering the hot afternoon, and poor Billy, [...] and how a little while later Billy tripped the mine, and how it made a tiny little sound, unimportant, *poof*, that was all, just *poof*, and how Billy Boy stood there with his mouth open and grinning, sort of embarrassed and dumb-looking, how he just stood and stood there, looking down at where his foot had been, and then how he finally sat down, still grinning, not saying a word, his boot lying there with his foot still in it, just *poof*, nothing big or dramatic, and how hot and fine and clear the day had been. (216)

Les convulsions du corps se reflètent dans le phrasé répétitif, haché par les polysyndètes et ponctué par une onomatopée régressive. Signe du « traumatisme », « *poof* » dit l'effroi ressenti face à l'agonie d'autrui, effroi qui se trouve rehaussé par la focalisation sur des détails, notamment la bouche ouverte, le large sourire, la luminosité de l'après-midi et la botte contenant le pied arraché du soldat :

But Billy was holding the boot now. Unlacing it, trying to force it back on, except it was already on, and he kept trying to tie the boot and foot on, working with the laces, but it wouldn't go, and everyone kept saying, "The war's over, man, be cool." And Billy couldn't get the boot on, because it was already on: he kept trying but it wouldn't go. Then he got scared. "Fucking boot won't go on," he said. And he got scared. His face went pale and the veins in his arms and neck popped out, and he was yanking at the boot to get it on, and then he was crying. (216)⁴²⁵

La concision ainsi que l'inscription répétée de l'onomatopée symbolisent la souffrance physique, la terreur et l'impréparation de Billy Boy Watkins à ce qui lui arrive. Interjection signifiant la traumatisation de Paul Berlin, « *poof* » se répercute comme un *symptoma* : « quelque chose constituant un événement malheureux qui *tombe* » (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 80). « Night March » expose la non assimilation d'un « excédant », pour reprendre le terme de Marion :

⁴²⁵ Plus tôt, l'agonie est formulée en ces termes : « And so Billy died of fright, his face going pale and the veins in his arms and neck popping out, the crazy look in his eyes » (211-212).

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 reproduire l'événement. Il se fait par 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." (*Étant donné* 241)

L'unicité et la force de l'effraction sont textuellement mises en évidence par la mention répétée du nom du soldat, ce qui évoque le phénomène de « stockage », autrement dit, l'incrustation d'images dans la mémoire traumatique (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 201). Les temporisations contribuent en parallèle à conférer sa singularité à ce *rien* qui tarde à être représenté. Aussi, alors que le soldat traumatisé ne maîtrise pas le retour de cette « chose qui se rappelle elle-même, et apparaît comme une intrusion persécutrice » (*Les Névroses traumatiques* 201), l'instance narratrice retarde l'évocation de la scène inaugurale que le soldat s'efforce en vain d'oublier : « Dead of a heart attack, that was what Doc Peret had said. Except he did not know Doc Peret's name. All he knew was what Doc Peret said, dead of a heart attack, but he tried hard not to think of this, and instead he thought about not thinking » (209). Cependant, les efforts de répression ne résistent pas au ressassement traumatique. Billy Boy Watkins représente l'« histoire suprême » (« the ultimate war story » [207]) que Paul Berlin s'imagine déjà raconter à son père au retour du Vietnam. Le temps de l'après-guerre porte la marque de la revenance, comme le montrent ces deux extraits qui se distinguent par un style répétitif indiquant un hantement déjà en marche :

[...] only a story, just a story, and he would never let on about the fear. (210)

"It wasn't so bad," he would tell his father. "I was a man. I saw it the first day, the very first day at the war, I saw all of it from the start, I learned it, and it wasn't so bad, and later on, later on it got better, later on, once I learned the tricks, later on it wasn't so bad." (217)

Le premier jour de la guerre, de la première fêlure, Paul Berlin veut se persuader qu'il a « tout vu ». Toutefois, la focalisation interne est frayée par ce « quelque chose » – « it » – qui se lit comme une histoire sans fin. Évoquant la survivance, Caruth écrit : « the survival of trauma is not the fortunate passage beyond a violent event, a passage that is accidentally interrupted by reminders of it, but rather the endless inherent necessity of repetition, which ultimately may lead to destruction » (*Unclaimed Experience* 63). La traumatisation est, à l'instar du *kairos*, une « seconde d'éternité » (Romeyer Dherbey 12). Cependant, sous l'emprise des reviviscences et des stimuli⁴²⁶, elle constitue une version négative qui donne à revivre « le spectacle des destructions et de la désolation apportées par la guerre » (Crocq 199).

⁴²⁶ Caruth remarque : « While the precise definition of post-traumatic stress disorder is contested, most descriptions generally agree that there is a response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviors stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event » (*Trauma* 4). Dans le documentaire *Sans blessures apparentes* (2010), le journaliste Sorj Chalandon se souvient avoir été frappé à Sabra et Chatila par l'odeur de métal et de sang ainsi que par le silence d'« après-mort », un mélange de morgue et de brasier. En 1983, alors

La gamme chromatique de *Going After Cacciato* est dominée par des couleurs basiques : le rouge (la flamboyance de la guerre), le vert (la végétation asphyxiante, « zoo country » [247]), le jaune (Cacciato) et les déclinaisons de blanc (le phosphore et les fumigènes). Lors du baptême du feu, la coloration charbonnée et cramoisie de la dévastation guerrière est aperçue depuis l'hélicoptère. Le récit fait en focalisation interne représente un paysage expressionniste qui exacerbe la peur du soldat : « charred pocked mangled country [...], green skies and speed and tangled grasslands and paddies and places he might die, a million possibilities. He couldn't watch » (44). Au sol, la verdure est envahissante au point d'investir et de teinter l'intérieur des corps : « Taking turns, they used a towel to wipe away the paddy stink. It was in their hair and noses and mouths. The weapons were filthy. Paul Berlin moved his tongue along his teeth, collecting spit, and when he spat it came out green. Bits of algae swam in the bubbles » (78). Les marches dans la jungle demeurent mémorables en raison des chocs olfactifs. Les odeurs de vase et de moisi, le vert omniprésent sont associés à la duplicité du lieu : « Once he looked west. The green of the mountains was splendid. Many shades of green, and colors not quite green but influenced by it, and the greens gave the impression, which the lieutenant knew to be false, of great coolness and removal and peace » (162). Dans le chapitre « Getting Shot », qui revient sur la mort du soldat Buff, Paul Berlin s'imagine baignant dans une immense piscine verte. Le désir de purification et d'oubli absolu vise à repousser la nausée provoquée par l'odeur de la pêche et du poulet que Cacciato mange à côté du cadavre (280, 282). Quand Berlin ferme les yeux, le point jaune du fruit s'estompe dans l'eau chlorée, laissant place à une mosaïque d'images traumatiques desquelles émerge le corps sans tête de Buff : « fuzzy green images swimming in his head [...] all that blood and flesh » (280). La sortie du bassin imaginaire devenu réservoir mortuaire est suivie du saisissement causé par la vision d'un saule recouvert d'une fine poudre blanchâtre dégageant une puanteur sulfureuse, celle du phosphore blanc qui détruit la végétation et les habitations.

Le cramoisi et le vert des images flottant dans le psychisme convoquent les couleurs basiques figurant dans le prologue. En sus des éclairs barrant le ciel orageux et des fusées rouges signalant l'assaut imminent pour capturer le « vrai » déserteur Cacciato, Paul Berlin déclenche un explosif⁴²⁷ : ce dernier laisse dans son sillage une traînée d'un ton « blanc sale »

qu'il vient d'entrer dans le camp palestinien de Baddaoui, au Liban, il est poussé par la foule en pleurs vers une camionnette frigorifique et se retrouve le visage plaqué contre des sacs en plastique transparent, desquels émergent des petits pieds nus et des têtes d'enfants. De retour à l'hôtel, il aère sa chambre et se savonne « frénétiquement » pour enlever l'odeur. Lorsqu'un courant d'air vient projeter le rideau de la douche contre son visage, Chalandon est saisi d'effroi : « La mort, elle fait signe, et ce jour-là, *je sais* qu'elle a fait signe [...] Je crois que je pue la mort [...] Tout ce que je fais, c'est pour m'éloigner de ce camion, tout ce que je fais c'est pour... les petits pieds dans le camion... la petite tête dans le camion... Maintenant, elle est sur mes épaules » (*in* Mari 2010).

⁴²⁷ Les troupes utilisaient des fumigènes de différentes couleurs, en fonction de la situation sur le terrain. Le rouge servait généralement à indiquer la position de l'ennemi ; le vert signalait, entre autres, un soldat blessé sur

suivie d'un rayonnement vert (« At its apex, with barely a sound, it exploded in a green dazzle over Cacciato's hill. [...] A fine, brilliant shade of green » [25]). Des traits de fulminations tricolores précèdent l'attaque militaire, non décrite. La flamboyance des traces laissées par les fusées ainsi que l'embrasement du ciel évoquent l'anomie guerrière tout en laissant pressentir d'un événement traumatogène à venir. Ce dernier est annoncé par une vision soudaine précédée d'un coup de tonnerre :

Where was it going, where would it end? Paul Berlin was suddenly struck between the eyes by a vision of murder. Butchery, no less: Cacciato's right temple caving inward, silence, then an enormous explosion of outward-going brains. It scared him. He sat up, searched for cigarettes. He wondered where the image had come from. Cacciato's skull exploding like a bag of helium: boom. So simple, the logical circuit-stopper. (14-15)

Le crâne explosé paraît surgir à la fois du passé et du futur. L'effet d'étrangeté est provoqué par l'impossible localisation spatio-temporelle, la syntaxe averbale et l'isotopie de l'explosion. Celle-ci accentue la difficulté du soldat à donner un sens à l'image : « boom », comme « *poof* », évoque un choc psychique⁴²⁸. L'interrogation et l'émotion de Berlin, marquées par son redressement soudain, placent le début du roman sous le signe de la lacune et du mauvais présage.

Qu'advient-il de Cacciato ? Au poste d'observation, Paul Berlin apparaît comme un être frappé par l'amnésie traumatique. Dans *Trauma: Explorations in Memory* (1995), Caruth parle de « l'impossibilité d'une histoire compréhensible » : « How does one precisely *begin* with impossibility? » (154). Dans l'épilogue de *Going After Cacciato*, la question posée par Paul Berlin situe l'origine de cette « impossibilité » : « What about Cacciato? » (333). Le trou noir perdure jusqu'au terme de l'histoire, comme le souligne la fin du dernier chapitre « Observation Post » :

There was no toying with the truth. It couldn't be colored or altered or made into more than it was. So the facts were simple: They went after Cacciato, they chased him into the mountains, they tried hard. They cornered him on a small grassy hill. They surrounded the hill. They waited through the night. And at dawn they shot the sky full of flares and then they moved in. "Go," Paul Berlin said. He shouted it—"Go!"
That was the end of it. The last known fact. (323)

Ce passage constitue une mention échoïque à la fin du prologue (« "Go," whispered Paul Berlin. It did not seem enough. "Go," he said, and then he shouted, "Go!" » [25]). L'injonction répétée rappelle le propos de Derrida : « Dès qu'il y a du spectre, l'hospitalité et

le front ; le blanc marquait une zone d'atterrissage pour les avions et les hélicoptères. Cependant, pour des raisons de sécurité militaire, les codes des couleurs étaient régulièrement modifiés.

⁴²⁸ « Traumatic memories come back as emotional and sensory states with little verbal representation. This failure to process information on a symbolic level, which is essential for proper categorization and integration with other experience, is at the very core of the pathology of PTSD » (Kolk 296).

l'exclusion vont de pair. On n'est occupé par les fantômes qu'en étant occupé à les exorciser, à les mettre à la porte » (*Spectres de Marx* 223). L'invention de la chasse à l'homme est motivée par le désir d'échapper mentalement à la réalité guerrière et d'assouvir par l'imagination le rêve de désertion. Le tour de garde a lieu environ fin novembre 1968, soit quelques semaines après l'assaut dont l'issue demeure inconnue⁴²⁹. Cependant, une image rémanente revient : celle du visage de Cacciato, rond comme la lune. L'arc jaune de cette dernière stimule l'imagination de Paul Berlin mais il semble également avoir la propriété d'aimer la violence guerrière dont le soldat a fait l'expérience. Le jaune est en effet la couleur de l'effroi, signifié par l'urine qui le souille. Par ailleurs, il renvoie au bijou doré d'une fillette vietnamienne blessée que le soldat s'imagine revoir à son retour au Vietnam, des années après la guerre (264). La brillance dorée revient dans sa fiction, attribuée cette fois aux boucles d'oreille portées par Sarkin Aung Wan, la jeune réfugiée qui apparaît dans « Detours on the Road to Paris » (chapitre six) et qui suit la patrouille jusqu'à Paris⁴³⁰.

D'abord lumineuse, la lune protectrice finit par s'éclipser derrière le safran de l'aurore, marquant ainsi l'achèvement de la poursuite imaginaire. Chez les alchimistes médiévaux, le jaunissement (*citrinitas*) était une étape de transition « venant après que le chaos et le désespoir du commencement (le noir) eurent cédé le pas à la conscience réflexive et au calme (le blanc) » (Ronnberg 644). Mais ici, il s'intègre à un *traumachrome* hantologique : le jaune lunaire s'estompe et tend vers une blancheur évoquant la désincarnation et la lividité des cadavres. Coloration mortuaire signifiant la catastrophe, la destructivité du phosphore et la cendre, cette blancheur symbolise aussi la mémoire trouée et les silences des soldats : « It was thought it would die quickly, and he did, and it was better not to know his full name. Easier to forget what happened, because, in a sense, it never did. Easier to talk about it: "Ready Mix? Cement City—gravestones" » (146). Dans le chapitre onze, « Fire in the Hole », le narrateur expose l'interpénétration du noir et du blanc dans un tableau qui semble anticiper les visions apocalyptiques de William Cowling (*The Nuclear Age*) :

The village went white. The hedges swayed. A vacuum sucked in quiet and a wind was made. Hon Ai glowed. Trees powered. There was a crackling, scalding sound. Sitting on their rucksacks, the men watched black smoke open in white smoke. Splinters of straw and wood sprinkled down, and

⁴²⁹ L'assaut a lieu en octobre (« October something in the year 1968 » [25]). Dean McWilliams affirme dans « Time in O'Brien's *Going After Cacciato* » (1988) que la fiction est imaginée dans la nuit du 20 novembre 1968 (245, 247-248). Mais la confusion du soldat ne permet pas de dater avec précision les faits : « And now it was... November 20, or 25. Somewhere in there » (46). L'interprétation des trois niveaux du roman diffère selon les critiques. Michael W. Raymond suggère dans « Imagined Responses to Vietnam: Tim O'Brien's *Going After Cacciato* » (1983) que les chapitres « Observation Post » sont également inventés par le soldat (99-100). Toute l'analyse de Tegmark est basée sur le postulat selon lequel le prologue et l'épilogue sont le produit de l'imagination de Berlin.

⁴³⁰ Stink Harris a abattu l'un des buffles qui tiraient la charrette de la jeune fille et de ses deux tantes. D'origine indéterminée (« Part Chinese, part unknown » [53]), elle est orpheline : son père a été exécuté pour avoir prétendument volé des poulets et sa mère est morte de chagrin.

there was light in the village like flashbulbs exploding in sequence, and then there was a melting, and then heat. (78)

La représentation de la dévastation, de la brûlure et de la fusion mimétise l'intensité des reviviscences traumatiques. Le *traumachrome* met en évidence les fumées aussi asphyxiantes et oppressantes que la végétation. « The Road to Paris », le chapitre trois qui marque, à l'insu du lecteur, le début de la poursuite imaginaire, se distingue par un « déchaînement de verdure » (« the riot of greenery » [Heberle 130]). Le relent de la putréfaction et le sentiment de resserrement causé par la chlorophylle (« a sucking heat » [33]) dominant et perdurent jusqu'à la fin de la poursuite. À Paris, l'assaut de l'appartement de Cacciato nécessite le franchissement d'une porte verte. La détonation des fumigènes rouges et la perte de contrôle de Berlin signalent l'impasse de l'imagination et annoncent le retour imminent à la réalité guerrière. La rupture est signifiée par le flot de « bile » jaunâtre maculant le soldat ainsi que par le schème de la combustion : « A smoldering smell. Burning. Holes opened like magic in the walls. The plaster turned crisp and black » (330).

Présence évanescence, le Cacciato poursuivi par Paul Berlin s'avère indissociable de la tempe ensanglantée vue dans le prologue et des interrogations ponctuant le premier « Observation Post » :

Blisters on their feet, streams to be forded and swamps to be circled, dead ends to be opened into passages west. No, it wasn't dreaming. It was a way of asking questions. What became of Cacciato? Where did he go, and why? What were his motives, or did he have motives, and did motives matter. What tricks had he used to keep going? How had he eluded them? How did he slip away into deep jungle, and how, through jungle, had they continued the chase? What happened, and what might have happened? (29)

Going After Cacciato constitue un « récit-limite » régi – « de manière insistante », dirait Ganteau (« Entre mimétique du rien et réalisme traumatique » par. 5) – par un trou noir (ou un blanc) signifiant que « quelque chose » a eu lieu. Participe passé du verbe italien *cacciare*, « cacciato » désigne ce qui est « chassé ». Or, celui qui est traqué dans l'imagination se trouve être celui qui a été « délogé » de la mémoire :

Had it ended there on Cacciato's grassy hill, flares coloring the morning sky? Had it ended in tragedy? Had it ended with a jerking, shaking feeling—noise and confusion? Or had it ended farther along the trail west? Had it ever ended? What, in fact, had become of Cacciato? More precisely, what part was fact and what part was the extension of fact? And how were facts separated from possibilities? What had really happened and what merely might have happened? How did it end? (27)

Figure paradoxale du trauma, le déserteur est un « Pierrot lunaire » qui est poursuivi tout autant qu'il poursuit⁴³¹, un trait rappelant ce que Derrida écrit au sujet du spectre :

⁴³¹ Derrida note le paradoxe de la chasse : « on se met à la poursuite de quelqu'un pour le faire fuir, mais on le fait fuir, on l'éloigne, on l'expulse pour le chercher encore et rester à sa poursuite. On chasse quelqu'un, on le

On ne parle que de lui. Mais que faire d'autre, puisqu'il n'est pas là, ce fantôme, comme tout fantôme digne de ce nom ? Et même quand il est là, c'est-à-dire là sans être là, on sent que le spectre regarde, certes à travers le heaume ; il guette, observe, fixe les spectateurs et les voyants aveugles, mais on ne le voit pas voir, il reste invulnérable sous son armure à visière. Alors on ne parle que de lui mais pour le chasser, l'exclure, l'exorciser. (*Spectres de Marx* 164)

Bien que son sort demeure inconnu, Cacciato est à mettre en parallèle avec les disparus dont le nom est cité dans l'incipit. Son absence et sa hantise ont le même effet que celui du mort, au sujet duquel Derrida écrit : « Le disparu paraît toujours là, et son apparition n'est pas rien. Elle ne fait pas rien. [...] on sait mieux que jamais aujourd'hui qu'un mort doit pouvoir travailler » (*Spectres de Marx* 159). L'incipit, composé comme un thrène, selon O'Brien (McCaffery 144), ne respecte pas la chronologie des événements :

It was a bad time. Billy Boy Watkins was dead, and so was Frenchie Tucker. Billy Boy had died of fright, scared to death on the field of battle, and Frenchie Tucker had been shot through the nose. Bernie Lynn and Lieutenant Sydney Martin had died in tunnels. Pederson was dead and Rudy Chassler was dead. Buff was dead. Ready Mix was dead. They were all among the dead. (1)⁴³²

Le passage combine l'euphémisme et la répétition. Cependant, l'atténuation « bad time » se trouve neutralisée par la cadence élégiaque et l'allitération (*bad, dead, died, death*). Heberle (115) relève l'ambivalence du discours : « They were all among the dead » peut en effet faire référence aux soldats tués mais aussi aux survivants hantés par le souvenir des combattants tombés.

Le roman est marqué par le dédoublement né de la polarité de la fiction (la poursuite imaginaire) et de la réalité guerrière (les événements passés et le temps présent, lequel est signifié par les chapitres situés au poste d'observation). Quel que soit le pôle narratif, Cacciato hante confusément Paul Berlin :

But who was he? [...] The images were fuzzy. Paul Berlin remembered separate things that refused to blend together. Whistling on ambush. Always chewing gum. The smiling. Fat, slow, going bald, young. Rapt, willing to do the hard stuff. And dumb. Dumb as milk. A case of gross tomfoolery. (120)

met à la porte, on l'exclut et on le refoule. Mais c'est pour le chasser, le séduire, l'atteindre et donc pour le garder à sa portée. On l'envoie au loin pour passer sa vie et le plus longtemps possible, à s'en rapprocher » (*Spectres de Marx* 222-223).

⁴³² La liste qui suit présente les événements dans l'ordre chronologique de l'histoire avec, entre parenthèse, le numéro de chapitre dans lesquels ils sont relatés : Billy Boy : « Night March » (chapitre 31) ; Rudy Chassler : « Pickup Games » (chapitre 16) ; Frenchie Tucker : « How Bernie Lynn Died After Frenchie Tucker » (chapitre 2) ; « Upon Almost Winning the Silver Star » (chapitre 4) ; Bernie Lynn : « How Bernie Lynn Died After Frenchie Tucker » (chapitre 2) ; Ready Mix : « Who They Were, or Claimed to Be » (chapitre 22) ; Buff : « Getting Shot » (Chapitre 41) ; Pederson : « Landing Zone Bravo » (chapitre 20). Paul Berlin ne parvient qu'une seule fois à retrouver l'ordre des événements : « He tried again to order the known facts. Billy Boy was first. And then... then who? Then a long blank time along the Song Tra Bong, yes, and then Rudy Chassler, who broke the quiet. And then later Frenchie Tucker, followed in minutes by Bernie Lynn. Then Lake Country. World's greatest Lake Country, where Ready Mix died on a charge toward the mountains. And then Buff. Then Sydney Martin. Then Pederson » (206). La reconstitution apparaît dans le septième « Observation Post », juste avant la scène décrivant la blessure mortelle de Billy Boy Watkins.

Sa position marginale rappelle ce que Pierre Senges nomme, dans *L'Idiot et les hommes de paroles* (2005), l'« isolement d'idiot⁴³³ » (134). Cacciato est aux yeux des autres un « gremlin⁴³⁴ » mais aussi une oie, un âne, une huître⁴³⁵ ou encore un oiseau écervelé : « It's the Mongol influence. See how the eyes slant? Pigeon toes, domed head? My theory is that the guy missed Mongolian idiocy by the breadth of a genetic hair. Could've gone either way » (8). Sans surnom⁴³⁶, il apparaît pour la première fois à travers les jumelles de Berlin : marionnette à la tête énorme et au sourire béat, il semble déclencher le tonnerre avec ses battements de bras. Alors que Stink Harris ne voit dans ce volatile déjà fugitif qu'un simple poulet (« A squawking chicken, you see that? A chicken! » [12]), dans l'imagination de Paul Berlin, le déserteur s'élève dans le ciel comme un oiseau entouré d'une étrange aura. Pourtant, avant de devenir le « chassé », et même s'il intrigue Berlin, Cacciato est un être qui ne fait pas impression :

He tried hard, but the image came out fuzzy. [...] There was something curiously unfinished about Cacciato. Open-faced and naïve and plump, Cacciato lacked the fine detail, the refinements and final touches, that maturity ordinarily marks on a boy of seventeen years. The result was blurred and uncolored and bland. You could look at him then look away and not remember what you'd seen. (8)

Être vu puis immédiatement oublié est le pouvoir de cet « idiot » spectralisé qui se distingue par une voix haut perchée pareille à celle d'un être surnaturel (« A big blue baby. A genie's voice » [212]). Paradoxalement, sa présence ne s'impose que sur les photographies épinglées dans son album de guerre :

He remembered how the kid used to carry a tattered photo album at the bottom of his pack. The album was covered by gray plastic. On the front cover, in red, it said VUES OF VIETNAM. And inside, arranged in strict chronological order, were more than a hundred pictures that somehow stuck better to memory than Cacciato himself. [...] Cacciato with his head shaved white, Cacciato in fatigues, Cacciato home on leave, Cacciato and Vaught posing with machine guns, Cacciato and Billy Boy, Cacciato and Oscar, Cacciato squatting beside the corpse of a shot-dead VC in green pajamas, Cacciato holding up the dead boy's head by a shock of brilliant black hair, Cacciato smiling. (119-120)

Mise en miroir antithétique de la structure narrative, l'album est ordonné et respecte le calendrier. Le Cacciato en images s'avère plus consistant que celui de chair et d'os. Ainsi, dans « Night March », il est la silhouette anonyme que Paul Berlin suit pas à pas, juste après

⁴³³ « L'idiot est, un point c'est tout ; on connaît peu de personnages qui sont de façon aussi intense » (190). Dans *Le Réel, traité de l'idiotie* (1977, le philosophe Clément Rosset revient sur le sens étymologique : « *Idiotès*, idiot, signifie simple, particulier, unique. Toute chose, toute personne sont ainsi idiots dès lors qu'elles existent en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles et telles qu'elles sont » (42).

⁴³⁴ C'est ainsi que le surnomme Stink Harris (90). Inventée par les pilotes de chasse de la Royal Air Force, la légende du gremlin, petit personnage facétieux et responsable d'incidents et de pannes mécaniques, remonte à l'époque de la seconde guerre mondiale.

⁴³⁵ « Dumb as a bullet, Stink said. Dumb as a month-old oyster fart, said Harold Murphy » (2); « A wild goose, the wrong donkey for the pinning of final responsibility » (136).

⁴³⁶ « What they were called was in some ways a measure of who they were, in other ways a measure of who they preferred to be. Cacciato, for example, was content to go by his family name; it was complete » (146).

avoir assisté à l'agonie de Billy Boy Watkins (« And he followed the boy's shadow into the paddy, stumbling once, almost dropping his riffle, cutting his knee, but he followed the shadow and did not stop » [209]). Lorsque Cacciato évoque au présent le combattant mort quelques heures auparavant⁴³⁷, ses paroles font l'effet d'une « fantômachie » traumatique (« A heart attack on the field of battle [...] Can you imagine that? » [215]). La reviviscence, stimulée par le déictique, est marquée par l'apparition de la lune : brillante et mobile, celle-ci éclaire le corps de Berlin agité par des gloussements incontrôlés que Cacciato tente de calmer.

L'accumulation de traumatismes génère une fixation aux éléments traumatogènes : la botte de Billy Boy Watkins, la tête de Buff, des cadavres enveloppés dans des ponchos en plastique, des visages à moitié oubliés (« his memory sputtered around those scant hours of horror. The real war was forgotten » [286]). L'avancée vers « gay Paree » (6) est entrecoupée d'analepses qui redonnent vie aux disparus avant que soient décrites les circonstances de leur mort. Ainsi, dans « Fire in the Hole », le narrateur représente d'abord le corps de Pederson (« a mess » [77]) ; puis le soldat réapparaît, vivant, avant de succomber neuf chapitres plus loin, criblé de balles par les tirailleurs du Chinook de sa compagnie. Si le marqueur de temps « afterward » indique la rupture entre la vie et l'anéantissement, la relation de causalité se trouve inversée : l'évocation du mourir, le « grand passage » (Brohm 9), est exposée rétrospectivement. Aussi, les soldats figurent des morts-vivants circulant dans un récit désordonné qui mimétise le chaos psychique et le trop-plein de blessures psychiques : « Those were all facts, and he could face them squarely. The order of facts—which facts came first and which came last, the relations among facts—here he had trouble, but it was not the trouble of facing facts. It was the trouble of understanding them, keeping them straight » (323).

Going After Cacciato expose le fardeau intérieur d'un être traumatisé dont la mémoire est à la fois empêchée par l'amnésie et attisée par les retours traumatiques. Cette mise en tension n'accorde pas de répit. Elle est dans son mode opératoire aussi éprouvante que cette « mémoire trop proche » dont parlent Françoise Davoine et Jean-Max Gaudillière dans *Histoire et trauma : La folie des guerres* (2006) : « inscrite à même le corps », elle ne « laisse pas en paix. Un sujet en puissance bataille pour sortir de l'espace où règne l'arbitraire d'un autre sans faille » (Davoine et Gaudillière 225). Comme *Going After Cacciato*, *The Things They Carried* expose cette bataille suscitée par le poids des « choses » (« The weight of memory » [14]). Pesant sur la vie psychique, ce fardeau contribue au démembrement répété des corps et à la rémanence des images insoutenables.

⁴³⁷ « an' Billy... Billy, he's got *two* of 'em. Two watches, you believe that? » (213).

4. La mémoire trop proche : *The Things They Carried*

When a guy dies, like Curt Lemon, you look away and then look back for a moment and then look away again.
– O'Brien, *Things*, 71.

De l'instant traumatisant, il reste ce qui n'a pas été assimilé : la blancheur des os, les lambeaux de peau, les masses indistinctes, humides et indéfiniment accrochées à la mémoire « trop proche ». Dans *The Things They Carried*, l'alternance de démembrement et de remembrement est prédominante et la « fantômachie » impose des déhiscences textuelles.

Dans « Spin », le narrateur isole les images gravées en creux dans la mémoire :

A field of elephant grass weighted down with wind [...]
A red clay trail outside the village of My Khe.
A hand grenade.
A slim, dead, dainty young man of about twenty.
Kiowa saying, "No choice, Tim. What else could you do? [...]" Kiowa saying, "Right?"
Kiowa saying, "Talk to me." (36-37)

Cette scène anticipe « The Man I Killed » (124-130) : principalement narré à la troisième personne⁴³⁸, le récit décrit un soldat vietnamien tué par un Américain qui se trouve être Tim O'Brien. Ce dernier raconte la même histoire dans le chapitre suivant, « Ambush », avant d'annoncer que l'histoire est inventée de toutes pièces (« I did not kill him. But I was present, you see, and my presence was guilt enough » [« Good Form » 179]). Dans « The Man I Killed », le corps de l'ennemi fait l'objet d'une anatomie détaillée :

His jaw was in his throat, his upper lip and teeth were gone, his one eye was shut, his other eye was a star-shaped hole, his eyebrows were thin and arched like a woman's, his nose was undamaged, there was a slight tear at the lobe of one ear, his clean black hair was swept upward into a cowlick at the rear of the skull, his forehead was slightly freckled, his fingernails were clean, the skin at his left cheek was peeled back in three ragged strips, his right cheek was smooth and hairless, there was a butterfly on his chin, his neck was open to the spiral cord and the blood there was thick and shiny and it was this wound that had killed him. (124)

« Stop *staring* » : sidéré, le soldat américain n'entend pas les paroles de Kiowa. Son regard paraît commandé par le faciès désorganisé et par l'orbite devenue étoile. Le style asyndétique et l'effet de saturation suscité par l'accumulation de détails contribuent à former une représentation cubiste : le choc ressenti par le combattant est appuyé par le contraste entre les béances et les parties préservées. La présence du papillon posé non loin de la blessure fatale souligne la proximité de la vie et de la mort. Se focalisant d'abord sur la lésion étoilée dans

⁴³⁸ Les rares fois où le pronom « I » apparaît, c'est en écho au titre : « His life was now a constellation of possibilities. So, yes, maybe a scholar. And for years, despite his family's poverty, the man I killed would have been determined to continue his education in mathematics » (128).

l'orbite, le soldat imagine ensuite l'existence de ce combattant qui a, pour citer la formule de Jean Norton Cru, entendu le « mensonge aux cent bouches » (*Du témoignage* 128⁴³⁹) :

[...] and from his earliest boyhood the man I killed would have listened to stories about the heroic Trung sisters and Tran Hung Dao's famous rout of the Mongols and Le Loi's final victory against the Chinese at Tot dong. He would have been taught that to defend the land was a man's highest duty and highest privilege. He had accepted this. It was never open to questions. Secretly, though, it also frightened him. [...] At night, lying on his mat, he could not picture himself doing the brave things his father had done, or his uncles, or the heroes of the stories. (124)

Les détails semblent sortir d'un livre d'histoire et d'un savoir sans doute acquis après la guerre. Le soldat se met à la place de l'inconnu et lui attribue les mêmes affres (« Beyond anything else, he was afraid of disgracing himself, and therefore his family and village » [127]).

Dans *L'Événement et le monde*, Romano écrit : « Le traumatisme est un événement que nous ne pouvons pas faire nôtre » (148). « Night Light » expose la vaine tentative de Tim O'Brien à faire sien du traumatisme en s'appropriant la biographie de l'ennemi qu'il a abattu. L'impossibilité à assimiler ce qui ne peut être « encaissé », pour citer le mot de Stavo-Debaug, « ébranle et fait vaciller » le sujet (« Des "événements" difficiles à encaisser » 193). Comment se tenir après l'accumulation d'horreurs ? Le médecin Rat Kiley n'échappe pas aux revenances des agonisants qu'il a accompagnés en leur administrant des M&M's, friandises signifiant une mort imminente. Son effondrement psychique est un cas exemplaire du phénomène de latence, au sujet duquel Crocq explique qu'il est variable⁴⁴⁰ et conditionné « par le propre fonctionnement mental du sujet (à chacun son rythme pour faire face à son trauma et tenter de mettre en place de nouvelles défenses psychiques là où celles du stress ont échoué » (93). Pendant les deux semaines de patrouilles de reconnaissance nocturne dans une zone d'opérations à risques, la personnalité du médecin évolue. Passant du mutisme complet à une volubilité extrême, il se lance dans de longues allocutions paranoïaques sur les insectes, puis, après des jours d'insomnie, confie ce qu'il ne peut plus garder pour lui :

He didn't know *what* it was: too long in-country, probably. Or else he wasn't cut out to be a medic. Always policing up the parts, he said. Always plugging up holes. Sometimes he'd stare at guys who were still okay, the alive guys, and he'd start to picture how they'd look dead. [...] He'd be sitting there talking with Bowker or Dobbins or somebody, just marking time, and then out of nowhere he'd find himself wondering how much the guy's head weighed, like how *heavy* it was,

⁴³⁹ Dans ce texte datant de 1930, Cru parle des combattants de la première guerre mondiale : « L'homme s'est toujours glorifié de faire la guerre, il a embelli l'acte de la bataille, il a dépeint avec magnificence les charges des cavaliers, les corps à corps des soldats à pied ; il a attribué au combattant des sentiments surhumains : le courage bouillant, l'ardeur pour la lutte, l'impatience d'en venir aux mains, le mépris de la blessure et de la mort, le sacrifice joyeux de sa vie, l'amour de la gloire. Les siècles, les millénaires ont ancré la réalité de cette conception dans l'esprit des citoyens qui n'ont pas combattu. Qui oserait douter de choses aussi anciennes, confirmées par le témoignage unanime de générations jusque dans la nuit des temps ? » (23).

⁴⁴⁰ Crocq rappelle que Jean-Marie Charcot, dans ses « Leçons du mardi » de 1887-1888 et 1888-1889, usait des termes suivants : « incubation », « préparation », « médiation », « contemplation », « rumination », « élaboration psychique ». Pierre Janet parlait d' « émotion retardante », de « période intercalaire » (92).

and what it would feel like to pick up the head and carry it over to a chopper and dump it in.
(222)⁴⁴¹

Les reviviscences sont à l'image du discours : d'une précision clinique, elles donnent à ressentir la mort et à revivre ce que Davoine et Gaudillière nomment des « bouts de temporalité gelés » (41). Ces derniers surgissent dans les cauchemars :

“Anyway,” Rat said, “the days aren’t so bad, but at night the pictures get to be a bitch. I start seeing my own body. Chunks of myself. My own heart, my own kidneys. It’s like—I don’t know—it’s like staring into this huge black crystal ball. One of these nights I’ll be lying dead out there in the dark and nobody’ll find me except the bugs—I can *see* it—I can see the goddamn bugs chewing tunnels through me—I can see the mongooses munching on my bones. I swear, it’s too much. I can’t keep seeing myself dead.” [...] “This whole war,” he said. “You know what it is? Just one big banquet. Meat, man. You and me. Everybody. Meat for the bugs” (223)⁴⁴²

Ces visions répétées de la vermine et du festin macabre, le fait que le médecin se tire une balle dans le pied, tout converge vers la remarque de l'historien Fussell, même si elle ne porte pas sur la guerre du Vietnam : « In the Second World War the American military learned something very “modern”—modern because dramatically “psychological,” utilitarian, unchivalric, and un-heroic: it learned that men will inevitably go mad in battle and that no appeal to patriotism, manliness, or loyalty to the group will ultimately matter » (*Wartime* 282). La « folie de la guerre », pour citer le titre de l'ouvrage de Davoine et Gaudillière, ainsi que la « névrose de guérilla » (Crocq 165) causée par le mode opératoire de l'ennemi, empêchent les hommes d'« encaisser⁴⁴³ » les événements. Elles frayent la voie aux fantômes traumatiques qui investissent les esprits (« The bad stuff never stops happening: it lives in its own dimension, replaying itself over and over » [32]). L'ennemi tué par Tim O'Brien est pareil aux banquets, aux « bestioles » et aux cadavres que Rat Kiley dissèque mentalement en

⁴⁴¹ Dans *Dispatches*, Herr raconte cette croyance des combattants : « Men on the crews would say that once you'd carried a dead person he would always be there, riding with you. Like all combat people they were incredibly superstitious and invariably self-dramatic, but it was (I knew) unbearably true that close exposure to the dead sensitized you to the force of their presence and made for long reverberations; long. Some people were so delicate that one look was enough to wipe them away, but even bone-dumb grunts seemed to feel that something weird and extra was happening to them » (9).

⁴⁴² Dans *Paco's Story*, Heinemann représente l'effondrement du médecin vétérinaire de la compagnie Bravo qui a sauvé Paco Sullivan, seul survivant d'une unité de la compagnie Alpha. Des années après la guerre, l'homme vieilli, grossi et d'apparence négligée passe son temps au saloon, à répéter dans les menus détails les horreurs vues au Vietnam (« and he will drink them hard » [20]). Le point d'orgue de son récit est le sauvetage de Paco : « this *geek* [...] the guy not dead, but should have been » (33). La logorrhée agitée trahit l'effroi ressenti : « Shit ! Mean and evil blood all over everything and *my* ass in it up to the elbows. I still dream about it nights—nightmares monsters that smell to high heaven, nasty whirligig-looking contraptions that keep snatching at you, slobbery-looking warlocks with the evil fuckin' eye that gives you cold sweats and shivers so bad you think you got some dynamite dose of malaria » (21).

⁴⁴³ Stavo-Debauge écrit : « l'idée d'« encaissement » [...] permet d'abord de faire entendre l'exercice d'une certaine violence. [...] Si la rencontre peut aller avec quelques violents chocs et l'événement se recevoir comme un coup, c'est donc qu'ils s'affirment comme une épreuve dont l'impact et les effets réclament d'être encaissés. [...] C'est bien de tenue qu'il s'agit, c'est d'abord l'équilibre et l'assise de la personne qui se trouvent atteints par le choc du coup reçu, avant qu'il ne soit la cause d'autres dommages (physiques et psychologiques ou moraux). Il n'est pas anodin que ce soit dans l'univers pugilistique que cette expression [*encaisser un coup*] trouve son usage le plus usité, puisqu'elle dit la façon de soutenir le coup, mais aussi de savoir en atténuer la portée et de pouvoir en contenir les effets » (« Des “événements” difficiles à encaisser » 193).

boucle. Comme eux, il est un hanteur inscrit dans une « mémoire proche », laquelle rappelle Tim O'Brien, ne connaît pas les frontières du temps :

Even now I haven't finished sorting it out. Sometimes I forgive myself, other times I don't. In the ordinary hours of life I try not to dwell on it, but now and then, when I'm reading a newspaper or just sitting alone in a room, I'll look up and see the young man coming out of the morning fog. I'll watch him walk toward me, his shoulders slightly stooped, his head cocked to the side, and he'll pass within a few yards of me and suddenly smile at some secret thought and then continue up the trail to where it bends back into the fog. (134)

Ce fantôme surgi du brouillard est de ceux qui peuplent un esprit marqué par un profond sentiment de culpabilité. La hantise guerrière pousse le vétéran à écrire des histoires, telle celle relatant son voyage au Vietnam avec sa fille âgée de dix ans, Kathleen⁴⁴⁴ (« Field Trip » (181-188)). Tim O'Brien raconte sa visite de l'ancien champ d'excréments où Kiowa a perdu la vie : « I looked for signs of forgiveness or personal grace, or whatever the land might offer. [...] I wanted to show her the Vietnam that kept me awake at night » (181-184). « Field Trip » anticipe l'enquête menée dans la région de Pinkville par le narrateur – et vétéran de la guerre du Vietnam – de *In the Lake of the Woods*. Les deux anciens combattants retournent dans la région de Quang Ngai plus de vingt ans après leur période de service, comme le fait O'Brien en 1994. Alors que dans « The Vietnam in Me », LZ Gator semble hantée par les fantômes du passé, le champ foulé par Tim O'Brien fait au contraire l'effet d'un lieu « déshanté » (« No ghosts » [181]) et sans commune mesure avec celui qu'il parcourt dans ses cauchemars (« all I felt was the awkwardness of remembering » [184]). Toutefois, la mémoire est stimulée mais si le voyage se fait à deux, l'expérience émotionnelle demeure singulière et intime. L'intensité « affectale » de ce qui est présenté comme un pèlerinage contraste avec les éclats de rire et l'incompréhension de Kathleen (« Like coming over here. Some dumb thing happens a long time ago and you can't even forget it » [183]). La « chose bête » que le père porte en lui appartient à la préhistoire, en témoigne la comparaison faite par le narrateur aux hommes des cavernes et aux dinosaures. Dans l'édition originale, Tim O'Brien dépose sur le sol la hache de guerre de Kiowa, un symbolisme jugé trop évident par Heberle (322) et qu'O'Brien a atténué en remplaçant l'arme coupante par les mocassins de l'Indien. Le vétéran revoit la guerre dans les yeux de l'un des fermiers vietnamiens qui le fixent (« Twenty years. A lot like yesterday, a lot like never » [187]).

Dans « In the Field », le récit se fait à nouveau à la troisième personne : le narrateur insiste sur le sentiment de culpabilité d'un jeune soldat anonyme qui n'est autre que Tim

⁴⁴⁴ Le narrateur s'attache à maintes reprises à signifier que les souvenirs qu'il relate sont en réalité de pures fictions. Aussi, il n'est pas inconcevable d'imaginer que ce « retour » au Vietnam est également un voyage imaginaire.

O'Brien. La hantise guerrière figure dans une énonciation répétitive tournant autour des mêmes images traumatiques, comme l'illustrent ces trois extraits :

At one point, the boy remembered, he'd been showing Kiowa a picture of his girlfriend. He remembered switching on his flashlight. A stupid thing to do, but he did it anyway, and he remembered Kiowa leaning in for a look at the picture—"Hey, she's so cute," he'd said—and then the field exploded all around them. (170)

Like murder, he thought. The flashlight made it happen. [...] He'd lost Kiowa and his weapon and his flashlight and his girlfriend's picture. He remembered this. He remembered wondering if he could lose himself » (171).

The boy wanted to confess. He wanted to tell the lieutenant how in the middle of the night he had pulled out Billie's picture and passed it over to Kiowa and then switched on the flashlight, and how Kiowa had whispered, "Hey, she's cute," and how for a second the flashlight had made Billie's face sparkle, and how right then the field had exploded all around them. The flashlight had done it. (176-177)

L'effacement du pronom « I » marque la difficulté éprouvée par Tim O'Brien à énoncer son implication. L'acte « stupide » aux conséquences irréparables est souligné par le style répétitif et le ressassement de la scène : initialement remémorées de façon non chronologique, les circonstances sont ensuite reconstituées dans l'ordre. La hantise guerrière est double et « In the Field » confirme que l'écriture fictionnelle de Tim O'Brien est aussi un moyen de se confronter au fardeau qu'il porte depuis le suicide de Norman Bowker. « Notes » se conclut sur ces paroles :

Kiowa, after all, had been a close friend, and for years I've avoided thinking about his death and my own complicity in it. Even here it's not easy. In the interest of truth, however, I want to make it clear that Norman Bowker was in no way responsible for what happened to Kiowa. Norman did not experience a failure of nerve that night. He did not freeze up or lose the Silver Star for valor. That part of the story is my own. (161)

Le narrateur fait allusion à la lettre reçue au milieu des années soixante dans laquelle Bowker évoque la rémanence de l'image du champ d'excréments : « It's almost like I got killed in Nam... hard to describe. That night Kiowa got wasted, I sort of sank down with him... Feels like I'm still in deep shit » (156). Tim O'Brien ne lui confesse pas sa part de responsabilité. Aussi, lorsque Bowker se pend, le sentiment de culpabilité croît et le pousse à rendre hommage au disparu en écrivant « Speaking of Courage ». La nouvelle raconte le temps de l'après-guerre, tel qu'il est vécu par Norman Bowker. Vétéran solitaire et égaré, incapable de garder un emploi ou de suivre à l'université des cours au contenu trop abstrait pour lui, il passe ses matinées au lit, comme Harvey Perry (*Northern Lights*), et tourne en voiture autour du lac de la ville :

He could not talk about it and never would. [...] If it had been possible, which it wasn't, he would have explained how his friend Kiowa slipped away that night beneath the dark swampy field. He was folded in with the war; he was part of the waste. [...] "The truth," Norman Bowker would've said, "is I let the guy go." (153)

Au traumatisme psychique s'ajoute la perte d'estime de soi, le sentiment d'incompréhension suscité par l'indifférence des habitants de sa ville⁴⁴⁵ ainsi que la fixation à un père mutique : vétéran de la seconde guerre mondiale, ce dernier semble livré à ses propres reviviscences traumatiques (« And a pity about his father, who had his own war and who now preferred silence » [147]). Comme dans *Going After Cacciato*, les conséquences de l'effraction psychique figurent à travers un *traumachrome* qui reflète l'intensité de l'effroi et de la répulsion ressentie durant l'attaque :

Red and green and silver flares, all colors, and the rain came down in Technicolor. [...] He could taste it. The shit was in his nose and eyes. There were flares and mortar rounds, and the stink was everywhere—it was inside him, in his lungs—and he could no longer tolerate it. Not here, he thought. Not like this. (148).

L'envie pressante d'un bain moussant qui fait lâcher la botte de Kiowa (« Nothing else. A hot soapy bath » [150]) est mise en parallèle avec l'immersion dans le lac de la ville, le soir du quatre juillet 1976. Toutefois, l'entrée dans l'eau sous les feux d'artifice de la fête nationale n'apaise pas la mémoire « trop proche » de Bowker, laquelle a inscrit le goût et l'odeur des matières fécales dans l'esprit, ainsi que les restes de l'Indien : les bulles sortant du cou sans tête, la main ouverte, les ongles sales et le reflet vert phosphorescent de sa montre.

La verbalisation du trauma est essentielle, écrit Crocq :

[...] le trauma se situe comme quelque chose qui n'a pas pu être dit ni pensé, et c'est sa verbalisation qui va l'extérioriser, le réduire et le maîtriser. Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle verbalisation et surtout pas d'un *récit* [...] il s'agit au contraire de faire « énoncer » son expérience traumatique. (330-331)

Cette « parole inaugurale » – langage « authentique » ou « maïeutique » – est ce qui procure la *catharsis* : autrement dit, l'apaisement et la purification de l'âme (Crocq 331). Mais l'incommunicabilité peut rendre cette purification impossible, comme le prouve le suicide de Norman Bowker. La mémoire « trop proche » rattache le traumatisme psychique de guerre au mythe d'Orphée : le soldat ou le vétéran traumatisé « se détourne de sa présence au monde, car il est obsédé et dominé par une activité incoercible de “reviviscence” » : en d'autres termes, la hantise guerrière terrifie par son contenu et harcèle par son caractère répétitif. Les soldats, tels Tim O'Brien ou David Todd dans *July, July* sont tenus éveillés par le « bavardage accusateur » des morts (« the accusatory chatter of dead friends » (*July* 274). Vivre l'horreur

⁴⁴⁵ « It was a brisk, polite town. It did not know shit about shit, and did not care about it. [...] He knew shit. It was his specialty. [...] Someday he'd give a lecture on the topic. Put on a suit and tie and stand up in front of the Kiwanis club and tell the fuckers about all the wonderful shit he knew. Pass out samples, maybe » (144). L'indifférence des autres et son manque de courage le rongent : « A good war story, he thought, but it was not a war for war stories, nor for talk of valor, and nobody in town wanted to know about the terrible stink. They wanted good intentions and good deeds » (150).

des combats, c'est vivre la mort, le « mystère de l'effacement de la vie et l'échappée mystérieuse de l'âme dans le chaos des enfers. Le trauma a brusquement dévoilé au sujet le spectacle terrifiant du néant absolu, négation de l'ordre du monde et négation de l'humain » (Crocq 360) : lorsque le soldat cache ses blessures psychiques, réprime la parole inaugurale et tente d'effacer l'incursion infernale, le combat s'avère perdu d'avance. *In the Lake of the Woods* se fait l'écho de l'échec de la conjuration et de l'impossible oublié.

5. *Quelque chose cloche... L'impossible léthaphorie : In the Lake of the Woods*

Dans *July, July*, David Todd ne peut oublier les trois jours passés au bord de la rivière Song Tra Ky :

Marla asked why he'd never once tried to talk to her about the war, what he'd seen, what he'd heard, what he'd gone through along that terrible river, and David Todd did his best to explain that most of it was impossible to remember, all scrambled, and that the rest of it could not be believed. [...] Marla said, "The river, David, tell me," and David said, "I don't believe it myself." (304-305)

L'événement *incroyable* bouleverse la mémoire : non assimilés, le choc et la confusion rendent l'instant de l'effraction inoubliable. Pourtant, dans *In the Lake of the Woods*, John Wade tente d'effacer cette entaille psychique. Mais les efforts répétés de répression⁴⁴⁶ visant à purifier l'esprit (« mind-cleansing tricks » [212]) ne font que stimuler les images acoustiques et les réminiscences terrifiantes. Wade se replie dans ses miroirs intérieurs et fait fonctionner une ardoise magique mentale dont il use fréquemment pour tenter d'effacer l'inoubliable (« layers of forgetfulness » (132). Aussi, il œuvre pour que son esprit devienne pareil à des « caveaux de traumas silencieux où des événements réels se terrent comme s'ils n'avaient jamais eu lieu » (Rand, *in* Abraham et Torok xx). Ces caveaux hantés appellent à citer le propos d'Herman, que le narrateur transcrit dans le quatrième chapitre « Evidence » (138). Dans *Trauma and Recovery*, la psychiatre écrit : « The ordinary response to atrocities is to banish them from consciousness » (1). Ce bannissement place le retour à la vie civile sous le

⁴⁴⁶ Il s'agit bien, en termes psychanalytiques, de répression (*Unterdrückung*) et non pas de refoulement (*Verdrängung*), où « l'instance refoulante (le moi), l'opération et son résultat sont inconscients. La répression serait au contraire un mécanisme conscient [...] ; il s'agirait d'une exclusion hors du champ de conscience actuel et non du passage d'un système (préconscient-conscient) à un autre (inconscient). Du point de vue dynamique, les motivations morales jouent dans la répression un rôle prédominant » (Laplanche et Pontalis 419). Anthony L. Carbo, l'ancien directeur de campagne, résume ainsi l'engrenage : « And then after a while he *can't* say anything. Sort of trapped, you know? That's my theory. I don't think it started out as intentional lie, he just kept mum about it— who the hell wouldn't?— and pretty soon he probably talked himself into believing it never happened at all. The guy was a magic man. [...] Keeping that stuff locked up inside, it must've driven him crazy sometimes [...] it basically boils down to a case of colossal self-deception » (196).

sceau d'un blocage et d'un effort d'oubli que l'on peut illustrer à travers ces vers du poète vétéran de la guerre du Vietnam Al Hubbard :

Sacrificing a portion of your
consciousness so *you* won't have
to deal with
Being there
and
building mental blocks
so *you* won't have to deal with
having been there. (in Kerry 92)

Les cubes psychiques ne peuvent contenir à l'écart le démon de la guerre : ce dernier, tel le passe-muraille, défie les conjurations visant à l'éloigner de la conscience.

Dans *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Ricoeur évoque la « léthatechnique », telle que la conçoit le philosophe de l'oubli Harald Weinrich : cette « rhétorique de l'extinction » – l'*ars oblivionis* – s'oppose à l'*ars memoriae*, autrement dit, la « technique de la mémorisation » (654). En prenant appui sur cette conception et cette terminologie ainsi que sur la notion de « cryptophorie », terme par lequel Abraham et Torok désignent, dans *L'Écorce et le noyau*, l'institution d'un caveau secret personnel⁴⁴⁷, on peut dire que John Wade est une figure de ce qu'il convient de nommer la « léthaphorie ». Par ce néologisme, on désigne la façon dont, dès la traumatisation, le soldat cherche à effacer l'horreur en se faisant *porteur de l'oubli* : « Here, he reasoned, was the most majestic trick of all. [...] This could not have happened. Therefore, it did not. Already he felt better » (108-109). Cependant, ce « tour » relève d'un effacement qui s'avère impossible à maintenir dans le temps. Prostré dans le fossé où il passe le reste du massacre, Wade s'engage à devenir un sujet *léthaphore* avec l'espoir de pouvoir, à l'instar du prestidigitateur, faire disparaître ces « choses » qu'il porte. Mais le déni le contraint à *penser à oublier*, à réprimer vainement ce qui le hante et qui fait retour. De fait, ses efforts sont pareils aux « mots de l'exorcisme » : autrement dit, ils « font toujours revenir, ils convoquent le revenant qu'ils conjurent » (Derrida, *Spectres de Marx* 222). Entre la tâche sisyphienne qui consiste à porter un oubli impossible et les revenances traumatiques, le soldat, puis le vétéran, demeure enchaîné à la « crypte », mot par lequel Barrois désigne le lieu psychique dans lequel se répète indéfiniment « la terrible liturgie » sous l'œil du traumatisé (*Les Névroses traumatiques* 199). L'oubli est une « non-présence, non-absence » (Blanchot, *L'Entretien* 290) qui s'achoppe à la force de frappe de la mémoire blessée. Le narrateur cite un extrait du

⁴⁴⁷ La cryptophorie est liée à une « expérience entachée de honte » ce qui implique qu'elle ait été « précédée d'un secret partagé, d'un secret ayant déjà, au préalable, morcelé la topique » (267). « Pour qu'il s'en édifie une, il faut que le secret honteux ait été le fait d'un objet, jouant le rôle d'*idéal du moi*. Il s'agit donc de garder son secret, de couvrir sa honte. [...] la solution du sujet cryptophore sera d'annuler l'effet de la honte en assumant – en secret ou au grand jour – la signification prise au propre des mots de la flétrissure. « Introjecter » redevient « mettre dans la bouche », « avaler », « manger », l'objet honni à son tour sera – comme on dit – « fécalisé », transformé en vrai excrément » (267). Lire la partie IV (229-321), dans laquelle les auteurs traitent, entre autres, de la maladie du deuil, du sujet cryptophore, de l'introjection et de l'incorporation.

livre de Robert Parrish, *The Magician Handbook* (1944), qui invite à comparer ces deux arts de la disparition que sont la léthaphorie et la magie : « It is a paradox, a riddle, a half-fulfillment of an ancient desire, a puzzle, a torment, a cheat » (96). Le *léthaphore* manqué est contraint de traquer ce qu'il voudrait déloger. De fait, tout effort pour ne plus penser à Thuan Yen a pour effet de frayer la voie aux images traumatiques et aux cauchemars.

Stavo-Devaugue souligne que le traumatisme implique une « thématization de la mémoire » qui repose sur les traces laissées par l'effraction (« Le concept de "hantises" » 140). Ce phénomène surgit malgré le déni de l'inimaginable qui entraîne Wade dans une *crise de la survivance*, pour citer la formule de Caruth (« for those who undergo trauma, it is not only the moment of the event, but of the passing out of it that is traumatic; the *survival itself*, in other words, *can be a crisis* » [*Trauma* 9]). Cette crise force le vétéran traumatisé à compulsurer ce qui a été archivé par la mémoire traumatique. Aussi, il demeure prisonnier de ses propres oubliettes dans lesquelles les mêmes images sont projetées.

« Le travail de l'oubli est un travail de sélection », écrit le spécialiste d'esthétique philosophique Herman Parret. « [P]our que la mémoire s'épanouisse, il faut que certains souvenirs soient éliminés. [...] Oublier un souvenir n'est pas encore oublier un fait, un récit, une qualité sensible dans leur extériorité absolue et indépendante, mais bien plutôt un certain traitement, une certaine interprétation de ce fait, récit, qualité sensible » (98). Or, et Barrois insiste sur ce point (201), les réminiscences ne sont pas de simples souvenirs et c'est précisément le « traitement » – la non assimilation de l'événement traumatogène – qui résiste à l'élimination du ressenti. L'impossible oubli se double d'un silence qui s'apparente aux mots/maux enfouis par le cryptophore :

Et sans conteste, dans le ventre de la crypte se tiennent, indicibles, pareils aux hiboux dans une vigilance sans relâche, des mots enterrés vifs. Le fait réalitaire consiste dans ces mots dont l'existence occulte s'atteste dans leur absence manifeste. Ce qui leur confère réalité c'est d'être désaffectés de leur fonction coutumière de communication. (Abraham et Torok 256)

John Wade vit entouré de pareils « hiboux ». L'événement Thuan Yen est d'emblée celé pour être abandonné dans le Léthé (« And later still, snagged in the sunlight, he gave himself over to forgetfulness. "Go away," he murmured » [108]). D'où le caractère ambigu du personnage, qui éprouve une certaine affection pour cette hantise géographique dans laquelle il se sent « dans son élément » (72) : « Another was how much he loved the place—Vietnam—how it felt like home. And there was the deepest secret of all, which was the secret of Thuan Yen, so secret that he sometimes kept it secret from himself » (73). Le secret est le fondement des mythes façonnés par le léthaphore :

Sorcerer thought he could get away with murder. He believed it. After he'd shot PFC Weatherby—which was an accident, the purest reflex—he tricked himself into believing it hadn't happened the way it happened. He pretended he wasn't responsible; he pretended he couldn't have done it and therefore hadn't; he pretended it didn't matter much; he pretended that if the secret stayed inside him, with all the other secrets, he could fool the world and himself too. (68)

Shay considère la tromperie comme l'une des séquelles majeures de l'exposition prolongée au combat : « Cunning, the arts of deception, the arts of the “mind-fuck.” [...] The capacity to lie fluently and convincingly » (*Odysseus in America* 21). Le léthaphore se fait l'artisan de dissimulations qui provoquent aussi le retour traumatique des deux hommes tués par Wade lors du massacre, un vieillard vietnamien et le soldat Weatherby : « He kept picturing an old man with a hoe, how the poor guy went skidding through the powdery red dust; how his hoe sailed up high like a baton and twinkled in the morning sunlight and came down uncaught. Forget it, he thought, but the pictures wouldn't go away » (207). L'ancrage dans la mémoire de ces deux fantômes ainsi que les cris des victimes est immédiat (« People were dying loudly [...] No one was dying quietly » [107]). L'image acoustique est choquante comme l'est celle des mouches bleu métallique⁴⁴⁸ qui obsèdent Thinbill. Ce dernier pressent l'ampleur des rémanences futures : « It's not the washable kind. I mean, how do you live with it? What the fuck do you put in your letters home? » (206). À l'inverse de John Wade, l'Indien ne croit ni au pouvoir purificateur de l'eau de la rivière ni aux bienfaits de l'enfouissement des faits dans une crypte intime (« I didn't sign up for the Mafia. Wasn't any code of silence » [213]).

L'état d'alerte permanent figure comme une épreuve d'endurance⁴⁴⁹, un travail sur le long terme : « The secrets would remain secret—things he'd seen, the things he'd done. He would repair what he could, he would endure, he would go from year to year without letting on that there were tricks » (46). Le travail de l'oubli repose sur un acte symbolique, l'effacement du patronyme des registres de la compagnie Charlie, deux mois avant de rentrer en Amérique. La falsification est accomplie de minuit à l'aube : durant ces heures, le soldat s'invente une autre vie en « rejoignant » la compagnie Alpha⁴⁵⁰ : « In a way it helped ease the guilt. [...] Among the men in Charlie Company he was known only as Sorcerer. Very few had heard his real name; fewer still would recall it. And over time, he trusted, memory itself would be erased » (269). Cette suppression nie la présence au massacre et donne l'illusion de

⁴⁴⁸ « The wounds bubbled with flies. There were horseflies and blackflies and small iridescent blue flies, millions of them, and the corpses seemed to wiggle under the bright tropical sunlight. An illusion, Sorcerer thought » (210). Pour Thinbill, le bruit des mouches est indissociable des horreurs commises : « The place stunk, especially that ditch. Flies everywhere. They glowed in the dark; it was like the spirit world or something » (199). Sur la puissance traumatique de l'image acoustique, lire « The Noise Is Always in My Head: Auditory Images in the Vietnam War » (1996) de Philip K. Jason.

⁴⁴⁹ « After a traumatic experience, the human system of self-preservation seems to go onto permanent alert, as if the danger might return at any moment. Physiological arousal continues unabated » (Herman 28).

⁴⁵⁰ Celle d'O'Brien et du narrateur de *The Things They Carried*.

pouvoir faire rempart aux revenances. En vérité, elle n'est que le prélude à la volatilisation mystérieuse de John Wade, qui convoque le sort de Wakefield, l'un des disparus les plus célèbres de la littérature américaine. Le narrateur cite ce passage de la nouvelle de Hawthorne: « He had happened to dis sever himself from the world—to vanish—to give up his place and privilege with living men, without being admitted among the dead » (*in Twice-Told Tales* 162 ; *in Lake* 294).

« I need to *tell* you this. Something's wrong. I've *done* things » (*Lake* 74) : la tentative de confession, quelques années après le retour du Vietnam, échoue. Caruth insiste sur la « littéralité » du traumatisme :

It is [...] its insistent return which thus constitutes trauma and points toward its enigmatic core: the delay or incompleteness in knowing, or even in seeing, an overwhelming occurrence that then remains, in its insistent return, absolutely *true* to the event. [...] it is not a pathology, that is, of falsehood or displacement of meaning, but of history itself. [...] The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptoms of a history that they cannot entirely process. (*Trauma* 5)

Le temps du retour ressemble au labeur de Sisyphe. Wade devient un sujet « sans deuxième, ni troisième personne, pour soutenir son discours » (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 170). Sa parole se heurte au visage clos de Kathy Wade : « “It's hard to explain,” he said, “but I don't feel real sometimes. Like I'm not *here*” [...] I'm afraid to look at myself. Literally. I can't even look at my own eyes in the mirror, not for long. I'm afraid I won't be there⁴⁵¹ » (74). L'expression de la hantise met en lumière une spectralité qui habite le vétéran ainsi que celle qui partage sa vie. D'un silence l'autre : le mutisme de Kathy aiguise la souffrance psychique. Dans *Achilles in Vietnam*, Shay écrit : « normal adults do not want to hear trauma narratives. If forced to hear them, normal people deny their truth » (193). Ce déni, marqué ici par le refus d'accueillir la parole hantée, force le traumatisé à vivre l'épreuve du traumatisme psychique de guerre en regardant la vie « à travers une fenêtre très sale » (« they watch life through a very dirty window » [Shay, *Odysseus in America* 39]). D'oublis impossibles en lourds silences, le vétéran se trouve contraint de répéter le spectacle⁴⁵², bien que la léthaphorie soit un tour de magie impossible : « a trick that couldn't be done, which was to remake himself, to vanish what was past and replace it with things good and new » (234).

« On se souvient d'autant plus qu'on a besoin d'oublier quelque chose », écrit Roland Gori dans « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir » (2003) (par. 15). La

⁴⁵¹ Après la révélation de sa présence à My Lai, John Wade est confronté à l'hostilité de sa belle-sœur : « Looks real black and white now—very clear—but back then everything came at you in these bright colors. No sharp edges. Lots of glare. A nightmare like that, all you want is to forget. None of it ever seemed real in the first place » (186).

⁴⁵² « He should have known better; should've lifted it out of the act. Never given the fucking show in the first place » (234).

léthaphorie dysfonctionnelle affecte le corps et le psychisme, lequel, électrisé, donne lieu à des hallucinations : « Sparks of silvery white light jumped across the ceiling, and at the top of his head he noticed a sharp, tingling voltage, an irregular current, as if electrodes had been implanted just under his scalp » (130). Le spectre du père et la silhouette évanescence de Kathy se mêlent à l'infamie de Thuan Yen. Le sommeil est régi par l' « œil du cauchemar », cette *séduction* au sujet de laquelle Barrois souligne qu'elle est déclenchée par « l'éblouissante réalité de l'horreur. Cela ne va pas sans évoquer la relation aux charmeurs de serpents en Orient et au cobra royal : l'œil du cauchemar c'est le regard du cobra » (*Les Névroses traumatiques* 175). La séduction est à la source de la fixation au trauma et des revenances qui, comme l'indique l'étymologie latine du mot *seductio*, ont le pouvoir de « prendre à part » et de « corrompre ». Dans *Introduction à la psychanalyse* (1916), Freud analyse des patients traumatisés et observe que ces derniers « reproduisent régulièrement la situation traumatique » :

On dirait que les malades n'en ont pas encore fini avec la situation traumatique, que celle-ci se dresse encore devant eux comme une tâche actuelle, urgente [...] Et même, le terme *traumatique* n'a pas d'autre sens qu'un sens économique. Nous appelons ainsi un événement vécu qui, en l'espace de peu de temps, apporte dans la vie psychique un tel surcroît d'excitation que sa suppression ou son assimilation par les voies normales devient une tâche impossible, ce qui a pour effet des troubles durables dans l'utilisation de l'énergie. (256)⁴⁵³

Le cauchemar est analogue au rêve : « une ouverture de la région du Neutre puisqu'il est une manière de dormir *sans* dormir, un entre-deux de la veille et du sommeil qui n'est *ni* la veille du jour *ni* le sommeil véritable » (Pinat 62). Mais il donne lieu à des spectacles sans fin qui transposent John Wade vers le fossé de Thuan Yen et le font assister à des funérailles fantasmagoriques :

He was asking his father to please stop dying over and over he kept saying please, but his father wouldn't listen and wouldn't stop, he just kept dying. "God, I love you," John said, and then he curled tighter and stared into the dark and found himself at his father's funeral—[...] except the funeral was being conducted in bright sunlight along an irrigation ditch at Thuan Yen—mourners squatting on their heels and wailing and clawing at their eyes—John's mother and many other mothers—a minister crying "Sin!"—an organist playing organ music—and John wanted to kill everybody who was weeping and everybody who wasn't [...] he wanted to grab a hammer and scramble down into the ditch and kill his father for dying. (42)

⁴⁵³ Suite à ses observations de névroses de guerre, Freud révisé sa théorie du rêve comme « accomplissement de désir » (*L'Interprétation* 366). Dans *Au-delà du principe de plaisir* (1920), il développe le concept de « compulsion de répétition » en introduisant les notions de fixation au trauma et en théorisant la pulsion de destruction (*Destruktionstrieb*) et d'autodestruction (*Selbstdestruktion*), ainsi que les pulsions de mort (*Todestriebe*) et les pulsions de vie (*Lebenstriebe*). Au sujet du langage des rêves, Ferenczi a parlé du silence et du non-dit, en distinguant le rêve primaire, une répétition traumatique-névrotique, du rêve secondaire, « une tentative d'en venir à bout seul » (41).

La souffrance de l'enfant, exprimée en des termes similaires au début du récit⁴⁵⁴, fusionne avec l'effroi ressenti dans le fossé du village. L'*œil du cauchemar* reflète les *restances* de l'enfance et de la guerre mais il réveille également le fantôme du « moi assassiné », pour reprendre une formule de Ferenczi (73) : il offre une résistance à la léthaphorie en générant une « fantômachie » baroque qui rappelle que la détresse causée par le choc psychique provoque une « chute sans appel » dans une tragédie que Barrois associe à l'épouvante et à l'horreur de la fin d'un monde (*Les Névroses traumatiques* 133). Dans *The Traumatic Neuroses of War* (1941), Kardiner revient sur la « vie rêvée » des traumatisés (« The dream life ») : « a process of dilution and retardation, like the picture of a normal piece of action slowed down by the motion-picture camera, the film's being cut off before the action is completed. The images are redundant and perseverative » (88–89). L'effet de redondance est souligné par la comparaison des cauchemars à des « fièvres exotiques » qui contaminent le sang (42). La hantise traumatique confère tout pouvoir à un monstre titanien qui opère à la manière de ce que Ferenczi, dans l'essai « Traumatisme et construction psychique », nomme l'« être-mort », cette « part morte » qui attire « à elle dans le non-être la partie non encore morte » (55). La séduction de l'œil du cauchemar n'est pas subie sans résistance, en témoigne les obscénités proférées depuis l'enfer de la « région du Neutre » par une voix méconnaissable qui appartient à un autre (« “It wasn't even your *voice*,” she'd say. “It wasn't even *you*” » [75]⁴⁵⁵). Les cauchemars sont vécus comme des catabases : reviviscence de l'enfer et enfer de la reviviscence, ils rappellent à Wade que tel le soldat Er, il a été témoin de « la négation de l'ordre du monde » (Crocq 360⁴⁵⁶), ce qui le conduit au seuil de la folie, comme l'illustrent les divagations finales qui font à nouveau converger le spectre du père, les « re-morts » du Vietnam et Kathy vers la mémoire malade de ces déhiscences répétées.

Dans « Du bon usage du trauma », Jean Cournut écrit qu'un « trauma vient toujours sur la trace d'un précédent. [...] Déplacement, condensation, élaboration secondaire, jeux multiples d'écrans comme dans le rêve : le trauma déclaré n'est jamais le bon, un trauma en cache toujours un autre⁴⁵⁷ » (13 ; in Amfreville, *Écrits en souffrance* 164). La névrose de

⁴⁵⁴ « At the funeral he wanted to kill everybody who was crying and everybody who wasn't. He wanted to take a hammer and crawl into the casket and kill his father for dying. But he was helpless he didn't know where to start » (14).

⁴⁵⁵ Dans *July, July*, Marla Dempsey enregistre David Todd durant son sommeil : « “This scares me,” she said. “That voice. It's you, but it's not you—all that swearing. Whoever it is, I feel like he's dangerous. Like he could hurt somebody.” “Right,” he said. “I suppose he could.” “Who?” “I'm not sure who. Nightmares. Let's try to forget this. [...] See that? Chop off a leg, watch sixteen guys die, smell the rot. See if you don't cuss in you sleep” » (276).

⁴⁵⁶ Le psychiatre analyse la relation entre mythe, trauma et guerre. Il évoque notamment Orphée, figure du retour de l'enfer, Sisyphe (la répétition) et Er (la réminiscence) (353-361). Sur le mythe d'Orphée, lire aussi Barrois (210-213).

⁴⁵⁷ Le « traumatisme nécessite toujours deux temps pour exister », écrit Jean Laplanche dans *Problématiques IV. L'après-coup* (2006). « Il n'y a pas de traumatisme sans deux temps. On ne peut pas parler d'événement qui serait psychiquement traumatisant, s'il n'est pas l'écho d'un autre événement, ou s'il ne trouve pas son écho dans un autre événement » (135).

guerre serait-elle en lien avec les souffrances qui ont marqué l'enfant ? L'adulte ressasse en ces termes ce qui le contamine :

Guilt had no such solution. It was false-bottomed. It was the trapdoor he'd been performing on all these years, the love he'd withheld, the poisons he'd kept inside. For his entire life, it seemed, there had been the terror of discovery. A fat little kid doing magic in front of a stand-up mirror. "Hey, kiddo, that's a good one," his father could've said, but for reasons unknown, reasons mysterious, the words never got spoken. He had wanted to be loved. And to be loved he had practiced deception. He had hidden the bad things. He had tricked up his own life. (242-243)

Crocq critique la réintroduction dans la pathogénie psychotraumatique des « hypothèses de la personnalité prédisposée, de la dimension "libidinale" du trauma, et de l'omniprésence de la problématique œdipienne⁴⁵⁸ » (335). Néanmoins, le narrateur insiste sur l'impact de la perte et du deuil infaisable en citant dans le cinquième « Evidence », un extrait de « Young Children: Disfranchised Grievors » de Richard R. Ellis : « Indeed, many young children express anger because they believe the death of a parent is deliberate abandonment... [T]here are negative consequences for those who carry unresolved childhood grief into adulthood » (*in* Doka 202-206 ; *in* Lake 197). La question du père ne souligne pas seulement la tension et les conséquences de la désaffection paternelle sur la vie psychique de John Wade. Elle met également en lumière ce qui unit le père et le fils : l'impossible désenlacement des bras de l'arrière, pour reprendre l'image de Michaux (« Nous autres », *La Nuit remue* 82). L'introspection finale qui précède la disparition au lac des Bois est marquée par la soudaine compassion (« a new sympathy » [242]) que John Wade éprouve pour son père vétéran, compassion qui se lit comme une forme de reconnaissance tardive de la détresse psychique de Paul Wade.

In the Lake of the Woods représente le saccage d'une individualité. Comme le note Barrois, le « traumatisme psychique est une blessure ouverte : ses symptômes ne sont que des pansements de fortune » (*Les Névroses traumatiques* 161). Le léthaphore est enfermé dans un silence qui fait résonner la hantise guerrière et les obsessions délétères. Preuve en est le soulagement de Wade lorsqu'éclate le scandale lié à la révélation de sa présence à My Lai :

⁴⁵⁸ Le rapport entre la « question du père » et le traumatisme psychique de guerre est étudié dans « Une rencontre répétée avec la mort (à propos d'un cas de névrose traumatique de guerre) » (1992) de Jean-Pierre Duperret et Jacques Marblé. Crocq insiste sur le fait qu'il faut « réhabiliter l'événement, face à la part trop belle laissée à la prédisposition supposée » (336). Sur ce point, lire *Individual and Community Responses to Trauma and Disaster: The Structure of Human Chaos* (1994) : « The meaning of any traumatic event is a complex interaction of the event itself and the individual's past, present, and expected future as well as biological givens and social context » (Ursano, McCaughey et Fullerton 5). Caruth évoque également les débats portant sur les antécédents : « This can be seen in the debates that surround "category A" of the American Psychiatric Association's definition of PTSD (a response to an event "outside the range of usual human experience"), concerning how closely PTSD must be tied to specific kinds of events; or in the psychoanalytic problem of whether trauma is indeed pathological in the usual sense, in relation to distortions caused by desires, wishes, and repressions. Indeed, the more we satisfactorily locate and classify the symptoms of PTSD, the more we seem to have dislocated the boundaries of our modes of understanding—so that psychoanalysis and medically oriented psychiatry, sociology, history, and even literature all seemed to be called upon to explain, to cure, or to show why it is that we can no longer simply explain or simply cure » (*Trauma* 3-4). Dans « When Traumatic Memory Was a Problem: On the Historical Antecedents of PTSD », Young aborde la question sous un angle anthropologique (*in* Rosen 127-146).

He felt lighter inside, nothing left to hide. Thuan Yen was still there, of course, and always would be, but the horror was now outside him. Ugly and pitiful and public. No less evil, he thought, but at least the demands of secrecy were gone. Which was another of nature's sly tricks. Once you're found out, you don't tremble at being found out. The trapdoor drops open. All you can do is fall gracefully and far and deep. (247)

« You want to talk, *talk*. Tell it to me », dit Norman Bowker à Kiowa (*Things* 18). Le silence peut tuer ou dévaster le psychisme. Le traumatisme, comme le souligne Young, est une maladie du temps (« a disease of time » [*in* Antze et Lambek 97]) : « That is, the pathology consists of the past invading the present in re-experiences and reenactments, and of the person's efforts to defend himself from the consequences. In other words, the traumatic experience/memory is the cause of post-traumatic symptoms » (97). Les reviviscences et les réminiscences s'apparentent au « souvenir-événement » : « l'équivalent phénoménal de l'événement physique » (Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, 27). Mais le silence et la léthaphorie travaillent l'être traumatisé : l'horreur, comme le découvre John Wade, c'est à la fois la frappe inaugurale et la survivance dans le secret délétère : ce dernier, au lieu de panser les blessures psychiques, provoque des déhiscences et ravive la coloration du trauma.

Dans *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination* (1997), Avery Gordon écrit :

Haunting raises specters, and it alters the experience of being in time, the way we separate the past, the present, and the future. These specters or ghosts appear when the trouble they represent and symptomize is no longer being contained or repressed or blocked from view. The ghost [...] is not the invisible or some ineffable excess. The whole essence, if you can use that word, of a ghost is that it has a real presence and demands its due, your attention. [...] what's been concealed is very much alive and present, interfering precisely with those always incomplete forms of containment and repression ceaselessly directed toward us. (xvi)

Cette présence vivace met l'être en tension et exige son attention, comme l'indique Gordon, et ce, qu'elle soit consécutive à une appréhension, une perte (ou la crainte de perdre), ou la violence guerrière. Le temps présent est imprégné de l'« essence » des fantômes : les revenances tirent vers l'arrière ; les projections anticipent avec inquiétude l'avenir. Ainsi, le regard de l'autre, l'ascendance du double et la fréquentation des « re-morts » pèsent de tout leur poids sur l'esprit de l'être hanté. Celui-ci ne connaît pas le temps opportun et sa vie psychique est marquée par la résonance des voix régnant dans les fantômes, les obsessions et les revenances hantologiques.

Dans *The Invention of Solitude* (1982), Auster écrit : « Memory: the space in which a thing happens for the second time » (« The Book of Memory » 83). Les espaces de la mémoire coupable, mélancolique et traumatique appellent à être revisités : ils contiennent une réserve de « souvenirs-événements », de mots-madeleines et de réminiscences à la source de

revenances paradoxales car uniques⁴⁵⁹. Dans «The Sickness of Tradition: Between Melancholia and Fetishism», la philosophe Rebecca Comay parle de « constructions compensatoires » permettant de répondre à une perte ou un trauma (« compensatory construction of imaginary unities » [*in Benjamin, Walter Benjamin and History* 90]). Mais chacun des romans analysés révèle que ces stratégies, qu'elles prennent la forme d'un double, d'une poursuite imaginaire ou encore de dissimulations et de mensonges, ne permettent pas au sujet d'encaisser et d'assimiler l'événement lié à un traumatisme. Celui-ci, note Romano, a « forclos l'échappée de l'avenir » : ainsi, à « ce qui advient en ouvrant des possibles, obligeant l'advenant à inventer son futur, s'oppose ici ce qui n'advient pas, mais revient, envahit le présent sur le mode d'une répétition incessante, et ce à partir de quoi plus rien n'advient » (*L'Événement et le temps* 261). Le ressassement mélancolique, les liaisons dangereuses avec les doubles et les fantômes sont pareils aux monologues répétés de Johnny Ever et à la léthaphorie qui fraye la voie aux *morts immortels* : aucun exorcisme n'a d'effet sur ces hantises qui font dérailler le temps présent.

Le texte subit l'influence de ces hantements. La relation de causalité est inversée et appuie ainsi l'évocation du ressassement obsessionnel, de l'amnésie temporaire, de la répression et des retours traumatiques. L'effacement, la temporisation et la fragmentation pointent vers ce *quelque chose* qui transparaît dans les lacunes textuelles et qui s'interprète comme un indice. Dans « Le Moïse de Michel-Ange » (1914), Freud analyse le catalogue de détails que Giovanni Morelli avait constitué au milieu des années 1870 pour démontrer que certains tableaux ornant les murs des musées italiens étaient incorrectement attribués. Freud écrit :

Il parvient à ce résultat en commençant par détourner le regard de l'impression d'ensemble ou des grands traits du tableau et en mettant en relief l'importance caractéristique des détails secondaires. [...] Je crois que son procédé est étroitement apparenté à la technique de la psychanalyse médicale. Celle-ci est aussi habilitée à deviner les choses secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés ou dont on ne tient pas compte, à partir du rebut – des déchets – de l'observation. (*L'Inquiétante étrangeté, et autres essais* 102-103)⁴⁶⁰

L'écriture de la hantise se caractérise par la répétition, la specularité et la mise en attente ainsi que par ces détails qui attirent l'attention et suscitent les interrogations. L'être hanté vit ancré dans le passé ; il se projette vers la catastrophe à venir ou essaye d'oublier ce qui le blesse psychiquement. Le texte o'brienesque mimétise ces hantises. De fait, il revient sur ses pas, anticipe son propre déroulement et diffère ce qu'il pourrait exposer sans plus attendre.

⁴⁵⁹ « Répétition et première fois, voilà peut-être la question de l'événement comme question du fantôme » (*Spectres de Marx* 31).

⁴⁶⁰ Dans « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire » (1979), Carlo Ginzburg s'inspire de ce catalogue de détails pour établir le « paradigme indiciaire » : même « infinitésimales », les traces « permettent de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement » (232).

Comme les âmes blessées, il est hanté et se fait hanteur : d'autres textes le traversent ; le réfléchissement de ses mécanismes et de ses « traits » ambigus ou intrigants entraîne le lecteur à « deviner les choses secrètes » et à investir cette hantise d'un autre genre qu'est le texte.

Troisième partie

La hantise, le texte

Nous sentons très bien que notre sagesse commence où celle de l'auteur finit, et nous voudrions qu'il nous donnât des réponses, quand tout ce qu'il peut faire est de nous donner des désirs.

– Marcel Proust, *Sur la lecture*, 32.

The object of storytelling, like the object of magic, is not to explain or to resolve, but rather to create or to perform miracles of the imagination. To extend the boundaries of the mysterious. To push into the unknown in pursuit of still other unknowns.

– O'Brien, « The Magic Show » 183.

L'œuvre d'O'Brien témoigne qu'il n'est pas porté par ce « rêve orphéen » dont parle Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*, rêve qui tendrait vers une « forme sans hérédité », une écriture *blanche* ou *neutre* (10). Loin de prendre la posture de l'« écrivain sans Littérature » (Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* 10), le vétéran a produit une œuvre habitée à la fois par la voix de ses prédécesseurs et par la littérature antérieure à la sienne. Cette accointance, reflétée par les références et les allusions répétées à d'autres auteurs, lui a valu des jugements sévères lors de la publication de son premier roman, *Northern Lights*. Les critiques littéraires n'ont alors pas manqué de relever l'ascendance du répertoire hemingwayesque : « Is it possible to read *The Sun Also Rises* too often? [...] Tim O'Brien has read it too often, let it sink into him too deeply » (Sale 31). Certes, *Northern Lights* peut se lire comme un hypertexte⁴⁶¹ maladroit qui souffre à certains égards du rapprochement avec la littérature moderniste dont il est inspiré. Mais à sa manière, le roman poursuit la démarche entreprise par l'auteur dans son premier opus autobiographique, lequel portait déjà l'empreinte d'écrits littéraires et philosophiques.

Les exemples de *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home* et de *Northern Lights* sont emblématiques de ce qu'il convient d'appeler la démarche transtextuelle d'O'Brien. Cette démarche constitue, pour reprendre la formule de Genette, une « transcendance textuelle du texte », lequel est mis « en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (*Palimpsestes* 7). Le septième chapitre porte sur ce type de mise en rapport :

⁴⁶¹ L'hypertextualité suppose « la dérivation de l'hypotexte à l'hypertexte ». Il y a émergence d'un hypertexte lorsque cette dérivation « est à la fois massive (toute une œuvre B dérivant de toute une œuvre A) et déclarée, d'une manière plus ou moins officielle » (Genette, *Palimpsestes* 19). La transtextualité ne relevant pas de catégories étanches, Genette reconnaît qu'il existe une forme d'« hypertextualité ponctuelle et/ou facultative », qu'il préfère situer du côté de l'intertextualité (19).

le paratexte⁴⁶², et plus précisément le rôle joué par les épigraphes, fait l'objet d'une première analyse. Dans un deuxième temps, il s'agit de dégager l'économie, les enjeux et les effets de l'intertextualité. En 1969, Kristeva, inspirée par la théorie du dialogisme bakhtinien, expose les enjeux de l'entrelacs textuel :

Le mot (le texte) est un croisement de mots (de textes) où on lit au moins un autre mot (texte). [...] tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. (*Semeiotikè* 84-85)

Genette insiste également sur la notion de « croisement » lorsqu'il parle de « relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, [...] la présence effective d'un texte dans un autre » (*Palimpsestes* 8). Il précise toutefois que « la pleine intelligence » de l'énoncé « suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable » (*Palimpsestes* 8). Cette remarque pose la question de la réception de l'intertexte. L'horizon de ce dernier peut être illimité, comme le note Michel Riffaterre, puisqu'il est formé de « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui que l'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné ». Et Riffaterre de préciser :

L'intertexte est donc un corpus indéfini. On peut toujours, en effet, en reconnaître le commencement : c'est le texte qui déclenche des associations mémorielles dès que nous commençons à le lire. Il est évident, par contre, qu'on n'en voit pas la fin. Ces associations sont plus ou moins étendues, plus ou moins riches, selon la culture du lecteur. Elles se prolongent et se développent selon le progrès de cette culture, ou même en fonction du nombre de fois que nous relisons un texte. (4)⁴⁶³

La même question relative à la « culture du lecteur » est soulevée par la troisième forme de relation transtextuelle étudiée, l'intratextualité⁴⁶⁴. Celle-ci résulte de la manière dont l'auteur

⁴⁶² La paratextualité est la relation que le texte entretient avec son paratexte (« titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires » [Genette, *Palimpsestes* 10]). Elle se distingue du *péritexte*, l'« emplacement que l'on peut situer par rapport à celui du texte lui-même : autour du texte, dans l'espace du même volume » (Genette, *Seuils* 11).

⁴⁶³ L'intertextualité, selon Riffaterre, est « un phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire. C'est le mode de perception du texte qui gouverne la production de la signifiante, alors que la lecture linéaire ne gouverne que la production du sens. C'est le mode de perception grâce auquel le lecteur prend conscience du fait que, dans l'œuvre littéraire, les mots ne signifient pas par référence à des choses ou à des concepts, ou plus généralement par référence à un univers non-verbal. Ils signifient par référence à des complexes de représentations déjà entièrement intégrés à l'univers langagier. Ces complexes peuvent être des textes connus, ou des fragments de textes qui survivent à la séparation de leur contexte, et dont on reconnaît, dans un nouveau contexte, qu'ils lui préexistaient » (« L'intertexte inconnu » 5-6).

⁴⁶⁴ Dans « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception » (2005), Kareen Martel écrit : « le préfixe *intra* peut à la fois signifier une intertextualité à l'intérieur d'un certain corpus, en l'occurrence celui d'un même écrivain [...] ou encore à l'intérieur d'un seul et même texte [...]. Cette dernière acception me semble cependant relever davantage de la mise en abyme et donc d'une pertinence relative. Étant donné l'ambiguïté du terme intratextualité, l'expression *intertextualité autarcique* serait peut-être plus avenue. Bien que plus précise, elle a toutefois le défaut de laisser sous-entendre une préséance de l'auteur sur le phénomène intertextuel et n'est pas sans rappeler ce que les théoriciens anglophones nomment *auctorial meaning*. [...] L'appellation intratextualité semble donc être la plus avantageuse : elle est brève, informative et déjà en circulation » (98).

« réutilise un motif, un fragment du texte qu'il rédige ou quand son projet rédactionnel est mis en rapport avec une ou plusieurs œuvres antérieures (auto-références, auto-citations) » (Limat-Letellier et Miguet-Ollagnier 27). Aussi, l'analyse est centrée sur le rapport du texte à lui-même, que Jean Ricardou, dans *Pour une théorie du nouveau roman* (1971), a nommé intertextualité *interne*⁴⁶⁵, par opposition à l'intertextualité *externe* (162), laquelle correspond à la définition de Kristeva et de Genette. En outre, il convient de revenir sur la réutilisation d'un motif commun à plusieurs œuvres : le massacre de l'animal.

Dans *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Hutcheon emploie l'adjectif « narcissique » non pas dans un sens péjoratif mais pour signifier une forme d'autoréflexivité⁴⁶⁶ et d'autocélébration (« self-love », « self-obsession » [10]). Le huitième chapitre s'écarte de la démarche transtextuelle pour explorer ce narcissisme textuel tel qu'il se présente dans les œuvres étudiées. Ainsi, l'analyse porte sur la façon dont, dans *Going After Cacciato* et *The Things They Carried*, les textes se présentent comme des « mises en spectacle » parvenant « par artifice, à rendre l'invisible visible » (Dällenbach, *Le Récit spéculaire* 100), et ce, grâce à la configuration métafictionnelle et la dimension métanarrative.

Enfin, le neuvième et ultime chapitre aborde les enjeux et les singularités de ce que l'on peut appeler un texte intrigant : sa part d'énigmatisme, l'ambiguïté de la voix énonciative, la tension narrative, entre autres. Cet « effet poétique » et structurant, note le narratologue Baroni, est « le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. [...] l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la "force" de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue » (*Tension narrative* 18). Cette tension narrative contribue au maintien des fonctions thymiques du texte et ce sont ces dynamiques affectives qui vont être examinées afin de montrer que le texte o'brienique tend à être « bien noué » et « refuse d'aller droit au but » (Baroni, « Didactiser la tension narrative » 13). Véritable moteur de l'écriture du vétéran, la tension narrative entretient par effet rebond, on le verra, la tension interprétative.

⁴⁶⁵ Lucien Dällenbach nomme « autotextualité » cette forme d'intertextualité « autarcique » (« Intertexte et autotexte » 282-283).

⁴⁶⁶ Calqué sur l'anglais *self-reflexivity*, le terme « autoréflexivité » désigne l'« ensemble de phénomènes textuels identifiables et généralement délimités dans un texte, phénomènes réfléchissants, ou miroirs du texte. Loin de l'origine philosophique de la notion, qui réside [...] dans le concept de *réflexivité*, elle se rapproche alors de l'idée plus poétique de *reflet* : est autoréflexif le texte littéraire qui se représente, se réfléchit, se fait miroiter par un dispositif spéculaire élaboré » (Wessler 26). L'autoréflexivité est avant tout « une attitude de la conscience (en général, celle d'un narrateur, dont le discours se donne comme le flux de la pensée), réalisée via la transposition textuelle d'un dédoublement et d'un retour sur soi ; cette transposition prend diverses formes, allant de la simple intrusion critique dans la fiction, jusqu'à l'allégorie de soi-même [...] et affecte aussi bien l'écriture que la lecture » (Wessler 24).

La transtextualité, l'auto-hantise narcissique exhibant les « circonstances concrètes » de la production (Eco, *Les Limites de l'interprétation* 8-9), et les manœuvres intrigantes influent chacune à sa manière sur la « réflexion-en-action (l'acte de lecture même) » (Tran-Gerva, « Figures quichottiques et construction romanesque », in Herman, Pachoud et al. 252). L'objet de cette troisième partie est aussi de mettre en lumière ce qui sous-tend l'acte créatif du « donateur⁴⁶⁷ » O'Brien : le plaisir de l'écrivain, ce marionnettiste (« puppeteer » [Booth 151⁴⁶⁸]) qui écrit pour lui-même mais aussi pour le destinataire, qui viendra ajouter sa touche personnelle à ce spectacle vivant qu'est le texte.

⁴⁶⁷ Le mot est emprunté à Barthes : « le récit, comme objet, est l'enjeu d'une communication : il y a un donateur du récit, il y a un destinataire du récit. On le sait, dans la communication linguistique, *je* et *tu* sont absolument présumés l'un par l'autre » (« Introduction à l'analyse structurale » 18).

⁴⁶⁸ L'acte de communication, fondamental à la littérature, est selon Wayne Booth, ignoré, déploré ou nié par la critique : « True artists, we have been told again and again, take no thought of their readers. They write for themselves. The true poet writes to express himself, or to find himself, or "to get rid of the book"—and let the reader be damned » (89).

Chapitre 7

D'un texte l'autre : la transtextualité

Écrire veut dire greffer.
– Derrida, *La Dissémination*, 395.

Ce chapitre traite de la hantise transtextuelle, qui se manifeste, d'une part, par la présence de textes étrangers au sein du corpus o'brienesque, et, d'autre part, par l'intratextualité, c'est-à-dire la « revisitation » par l'auteur ou le narrateur de sa propre production. La première relation étudiée concerne le paratexte précédant le texte fictionnel ou non fictionnel. L'épigraphe constitue le point central de l'analyse. Sa situation hors du texte qu'elle escorte de sa rémanence lui confère une fonction de balise qui « détermine le ton de l'inspiration et fonctionne comme un indice possible du sens⁴⁶⁹ » (Eigeldinger 13). Dans un deuxième temps, l'intertextualité est examinée afin de déterminer la façon dont le texte o'brienesque entretient une relation dialogique avec d'autres discours auctoriaux. Dans *Vietnam and Beyond: Tim O'Brien and the Power of Storytelling*, Stefania Ciocia note : « [O'Brien] is very much a writers' writer and a committed craftsman conscious of his literary and cultural influences » (14). Il existe en effet une intertextualité externe dans l'œuvre qui ne dépend pas de citations mais d'allusions, de références ou d'hypertextualité, comme c'est le cas de *Northern Lights*, par exemple. Par manque de place, cette forme n'est que brièvement évoquée sans faire l'objet d'une analyse détaillée ; l'intertexte étudié concerne les citations insérées dans *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home* et dans *In the Lake of the Woods*. Comme le remarque Compagnon, la citation est « un énoncé répété et une énonciation répétante ; il ne faut jamais cesser de l'envisager dans cette ambivalence, la collusion, la confusion en elle de l'actif et du passif » (56). Compagnon souligne ici le fait que la présence de la seconde main est subordonnée à une sélection nullement aléatoire : il

⁴⁶⁹ Dans *Mythologie et intertextualité* (1987), Marc Eigeldinger note qu'elle est aussi, de par son positionnement excentré, « un mode particulier de l'intertextualité » (13).

revient donc au lecteur de déterminer et d'apprécier les intentions originelles de l'auteur. Laurent Jenny affirme que l'existence de l'intertexte n'empêche pas le texte de garder « le *leadership* du sens » (262), affirmation logique en soi mais qui appelle néanmoins à soulever ce point : l'intérêt même de l'intertextualité, sa raison d'être, est le sens de la relation de coprésence entre le texte « accueillant » et son « hôte » qui le hante. Cette fréquentation textuelle requiert d'être interprétée. Toutefois, ce qui est évident pour un lecteur ne le sera pas pour un autre, comme le souligne Compagnon :

La question « que veut-il ? » paraît la seule qui convienne à la citation : elle suppose en effet que quelqu'un d'autre s'empare du mot, l'applique à autre chose, parce qu'il veut dire quelque chose de différent. Le même objet, le même mot change de sens selon la force qui se l'approprie : il a autant de sens qu'il y a de forces susceptibles de s'en emparer. Le sens de la citation, ce serait donc la relation instantanée de la chose à la force actuelle qui l'investit. (38)

L'appropriation dont parle Compagnon découle de l'extraction d'un texte et de sa transposition dans un autre contexte discursif. Cette reprise d'un énoncé exogène compose selon Eigeldinger « une sorte de réduction, de raccourci d'une mise en abyme, dans la mesure où elle est introduite dans son nouveau contexte à la manière d'un signe analogique et d'un miroir » (12-13).

Les exemples d'intratextualité étudiés dans le troisième temps de ce chapitre révèlent que cette forme de relation transtextuelle est soumise à un jeu de contingence plus subtil que l'intertextualité dans la mesure où elle repose sur des renvois plus ou moins allusifs à d'autres textes d'O'Brien que certains lecteurs ne seront peut-être pas à même de repérer, par manque de familiarité avec l'œuvre. Cet écueil soulève la question de la reconnaissance d'une prédiscursivité auctoriale qui n'est pas sans rapport avec la notion de « Lecteur Modèle ». Ce dernier, note Eco, « est un ensemble de conditions de succès ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel » (*Lector in fabula* 76-77). Or, O'Brien établit des tissages intratextuels « mévisibles », pour reprendre le néologisme de Bruno Vercier et Anne Maurel (*La Critique* 121) : en effet, l'appréhension de ces liens n'est pas évidente à première vue d'autant qu'elle dépend fondamentalement des fréquentations antérieures de l'œuvre. Ainsi, l'autoréférence et le rapport de l'auteur, ou du narrateur de *The Things They Carried*, à sa propre prédiscursivité, donne lieu à une écriture invitant à une lecture « strabique », où le plaisir de la découverte peut se mêler à celui de la reconnaissance. Tout au long de l'analyse, il apparaîtra qu'O'Brien semble jouer et se réjouir de ce double effet et que l'un des moteurs de son écriture est précisément cette anticipation de pouvoir offrir à ses lecteurs familiers, les hanteurs de son œuvre, un supplément de plaisir, celui de se retrouver en territoire connu.

1. Du paratexte au texte : halos épigraphiques

L'épigraphe – « geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur » (Genette, *Seuils* 159) – ne constitue pas un réfléchissement strictement analogique du texte⁴⁷⁰. C'est à celui-ci de signifier si la citation mise en exergue est un composant spéculaire ou réfracteur. « Un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu » écrit Derrida dans *La Dissémination* (1972) (71). Toutefois, comme le note Genette,

ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour *le rendre présent*, pour assurer sa présence au monde. (*Seuils* 7)

Cette « présence » est dans une certaine mesure annoncée par l'épigraphe, laquelle peut contenir à l'insu du lecteur les prémisses de la « loi » et de la « règle » composant les fondements du texte. Genette pose la question de l'appartenance : ce point invite à se pencher sur la raison d'être de la mise en exergue d'un « corps » textuel étranger auquel est accordé une place de choix dans le péri-texte, ce « “vestibule⁴⁷¹” qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin » (*Seuils* 8).

1. 1 L'épigraphe de *I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*

lo maggior don che Dio per sua larghezza / fesse creando... / ... fu de la
volontà la libertate.

– *The Divine Comedy*
Par. V, 19 ff. (*Combat* non pag.)⁴⁷²

⁴⁷⁰ Elle n'est pas non plus une mise en abyme, car ce serait faire une entorse au « procédé du blason, qui consiste, dans le premier, à en mettre un second, “en abyme” » (Gide 41). André Gide, qui a largement contribué à démocratiser la notion de mise en abyme, conçoit cette dernière comme un miroir interne : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble » (41). La comparaison avec le procédé du blason, entendue comme « l'image d'un écu accueillant en son centre une réplique miniaturisée de soi-même » (Dällenbach, *Le Récit spéculaire* 17), a consolidé l'idée de répétition et de motif dans le motif. Le critique littéraire Bruce Morrissette note que la comparaison de Gide pose cependant problème. En héraldique, il n'est pas question d'autosimilarité, le blason n'étant jamais l'image de celui qui le reçoit (125-141). Le péri-texte, par définition, est hors du texte, bien que le seuil constitue à la fois un lieu de séparation et de jointure.

⁴⁷¹ Genette emprunte le mot à Jorge Luis Borges, qui l'utilise au sujet de la préface (8).

⁴⁷² La citation non tronquée se traduit comme suit : « Le plus grand don que Dieu dans sa largesse fit en créant, le plus conforme à sa bonté, celui auquel il accorde le plus de prix, fut la liberté de la volonté » (Chant 5, 19-24).

Dans *L'Arbre et la source* (1985), Michel Charles remarque : « La fonction de l'exergue est largement de donner à penser, sans qu'on sache quoi » (185) : l'épigraphe se présente généralement comme un sommaire dense, parfois énigmatique. En dépit de sa position excentrée – c'est « un *bord* d'œuvre », écrit Genette (*Seuils* 147) – elle forme une « frange » qui commande la lecture (Lejeune, *Le Pacte autobiographique* 45). O'Brien a choisi Dante comme premier épigraphé. Placée juste après l'avertissement au lecteur et la table des matières, la citation se remarque autant par son emplacement isolé que par son hermétisme, dû à l'absence de traduction. Alors que l'avertissement au lecteur prévient du changement de certains patronymes, l'épigraphe se présente sous la forme d'un texte anonyme et énoncé dans sa langue d'origine, l'italien. Selon Genette, dans une épigraphe,

l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte – caution moins coûteuse en général que celle d'une préface, et même que d'une dédicace, puisqu'on peut l'obtenir sans en solliciter l'autorisation. (*Seuils* 147)

Toutefois, O'Brien renonce à « l'effet de caution », bien que le titre anglais de l'œuvre, *The Divine Comedy*, permette de ne pas complètement exclure le rapprochement avec Dante. En premier lieu, ce n'est pas le contenu littéral mais la dimension cryptée du texte qui « donne à penser ». Se pose alors la question de la fonction de cette mise en exergue : si l'identité de l'auteur épigraphé ne semble *a priori* pas de prime importance, cela laisse supposer qu'O'Brien lui attribue un autre rôle qui pourrait être, selon la typologie de Genette, celui de commentaire de titre ou de texte (*Seuils* 160-161), ou bien celui de « l'effet-épigraphe », procuré par « une filiation prestigieuse », à savoir « un signal (qui se veut *indice*) de culture, un mot de passe d'intellectualité » (*Seuils* 163). La lecture du récit autobiographique apporte, on le verra, une réponse dès le troisième chapitre, « Beginning », dans lequel O'Brien revient sur l'été 1968.

La « solennité de l'épigraphe » (Lane 46) – elle est comparable au lever de rideau sur une scène de théâtre – est ici quelque peu sapée. En raison de son contenu exotique, le texte en italien court le risque de ne remplir qu'un emploi décoratif. Sa destination est certaine, elle s'adresse au lecteur, mais sa destinée l'est moins. Elle dépend de l'investissement personnel de l'épigrapheur, le destinataire de l'épigraphe (Genette, *Seuils* 158-159). Ce point n'a cependant pas été examiné par les critiques. Herzog ne mentionne pas le paratexte dans son chapitre consacré au récit autobiographique ; Heberle situe pour sa part la citation de Dante au même niveau que les éléments intertextuels qui contribuent à la dimension philosophique du discours auctorial (58). Ciocia le rejoint et ne réserve que quelques lignes à ce qu'elle conçoit comme une annonce programmatique *évidente* du thème du libre arbitre exposé dans les chapitres relatant les semaines précédant le départ pour le Vietnam. Ciocia y voit également

un signe avant-coureur de la posture d'intellectuel (« College Joe ») adoptée par O'Brien à l'entraînement et à la guerre :

The reference to free will, God's greatest gift to man, sets up the tone of philosophical inquiry that underscores the narration and introduces the main concern of the text: the drama of conscience faced by the draftee convinced of the iniquity of the war. The literariness of the memoir, a trait that in the weakest parts of the narrative verges on a bookish excess, should therefore not be merely ascribed to the anxiety of influence and lack of self-confidence of a first-time writer still searching for his voice. (52-53)

La compréhension littérale et symbolique de l'épigraphe va manifestement de soi, selon Heberle et Ciocia, et l'hypothèse que le lecteur puisse buter sur l'absence de traduction n'est jamais envisagée. Or, ce paratexte tient du superflu : sa présence, contrairement au titre et à l'ours, ne relève pas d'une nécessité éditoriale et le lecteur « paresseux », désintéressé ou découragé par l'étrangeté des mots peut survoler cet ajout transcrit au seuil du récit.

L'effet de l'épigraphe dépend donc d'un travail d'appropriation, ce qui implique d'abord la traduction du propos, puis la « mise à l'épreuve » de « la capacité herméneutique » du lecteur (Genette, *Seuils* 160). Une fois traduite, l'épigraphe ne peut s'appréhender comme un commentaire du titre, dans la mesure où l'extrait du chant militaire dont il est issu ne se trouve ni explicité ni reflété par les paroles de Dante. La lecture démarre par une apologie du libre arbitre⁴⁷³, position morale que l'auteur semble reprendre à son compte. Ainsi, les chapitres 3 et 6, « Beginning » et « Escape » font résonner l'épigraphe : O'Brien s'attarde en effet sur son dilemme moral et son désir de fuir à l'étranger. Or le raisonnement, influencé par la contrainte sociale et la tonalité autocritique du vétéran, démontre que la « largesse » de Dieu louée par Dante renvoie à une responsabilité individuelle littéralement infernale. Rétrospectivement, le maintien de la langue italienne peut se lire, au regard des affres personnelles évoquées dans le récit, comme un signal : ce qui, d'un point de vue linguistique n'est pas immédiatement accessible, l'est encore moins d'un point de vue existentiel. L'idéal éthique énoncé par Dante, aussi clair et noble soit-il sur le papier, signifie dans la pratique une liberté individuelle qui plonge l'être dans un questionnement infini et inversement proportionnel à la compacité de la formule. La barrière de la langue étrangère préfigure le fait que ce qu'elle énonce, « le plus grand don » de Dieu chanté par le poète, est une liberté qui hante, voire entrave l'esprit en raison des conséquences qu'elle implique. De fait, la représentation du dilemme révèle l'écart entre le verbe de Dante et la mise en acte du précepte dans un contexte spécifique.

⁴⁷³ Sur le sujet, Ricœur écrit : « nos actes dépendent de nos jugements mais nos jugements dépendent de notre attention ; nous sommes donc maîtres de nos actes parce que nous sommes maîtres de notre attention. C'est la *libertas iudicii* qui dans l'examen des motifs se meut et dans le choix s'arrête » (*Philosophie de la volonté* 175).

Le seul élément qui ne pose pas de difficulté linguistique est le titre de l'œuvre. La *Commedia* appartient à un genre littéraire qui, bien que marqué par des difficultés et des péripéties résolues, vise un *telos* positif. Celui du récit autobiographique est marqué par la tonalité ambivalente des réflexions finales. Dans l'ultime chapitre, « Don't I Know You? », O'Brien se représente dans les airs, plus vraiment soldat, pas encore vétéran. Volant vers l'Amérique, puis, après un arrêt à Seattle, vers le Minnesota natal, il se situe dans un entre-deux qui lui inspire une mise en abyme rétrospective aux accents mitigés. Jean Starobinski note qu'un auteur ne songerait à narrer sa propre vie s'il n'était pas arrivé un événement crucial à l'origine d'un profond changement : c'est parce que « le moi révolu est différent du je actuel, que ce dernier peut vraiment s'affirmer dans toutes ses prérogatives. Il ne racontera pas seulement ce qui lui est advenu en un autre temps, mais surtout comment, d'autre qu'il était, il est devenu lui-même » (261). Ce « devenir » du vétéran O'Brien est signifié par une écriture autobiographique habitée par un précepte moral intenable. La parole de Dante ne condense ni ne s'oppose à celle de l'auteur : l'affirmation répétée par ce dernier de sa propre « lâcheté » se trouve contrebalancée par la prégnance de contraintes liées à ses origines familiales et sociales. Le premier opus, plus qu'un récit de guerre, engage une réflexion sur la difficulté d'être soi-même, sur l'aporie que n'énonce pas Dante mais qui peut, en certaines circonstances, faire de la liberté de la volonté un poison.

Au terme du récit, avant de s'envoler vers le Minnesota, O'Brien renvoie une image de lui-même peu séduisante : il se représente pareil à un automate, nourri par l'armée et sans volonté propre : « signing anything in sight [...] You say the Pledge of Allegiance, even that » (208). La liberté de la volonté, d'être soi, résonne sombrement dans la façon dont l'écrivain vétéran prend ses distances avec le soldat par un dédoublement qu'indique l'usage systématique du pronom « you »⁴⁷⁴ et qu'accentue le schème du miroir. Dans le hublot, O'Brien ne voit pas son reflet mais la lumière de la cabine qui intensifie la noirceur, l'invisibilité de la terre vietnamienne :

You can't even see the darkness down below, not even a shadow of the earth, not even a skyline. The earth, with its little villages and bad, criss-crossed fields of the paddy and red clay, deserts you. It's the earth you want to say goodbye to. [...] Certain whole pieces of the land you would know, something like a farmer knows his own earth and his neighbor's. You know where the mines are and will be for a century, until the earth swallows and disarms them. Whole patches of land. Around My Khe and My Lai. Like a friend's face. (207)

⁴⁷⁴ L'emploi du pronom « you » n'est pas réservé à l'épilogue, comme l'illustre ce passage : « You are not sure how to conduct yourself—whether to show fear, to live secretly with it, to show resignation or disgust. You wish it were all over » (70). Sur l'oblicité de ce type d'énonciation, Lejeune écrit : « si je me parle en me disant "tu", je donne en même temps cette énonciation dépliée en spectacle à un tiers, l'éventuel auditeur ou lecteur : celui-ci assiste à un discours qui lui est destiné, même s'il ne lui est plus adressé » (*Je est un autre* 36).

Étrangement, alors que le récit est habité par l'autocritique et le trouble de conscience, O'Brien est animé par le désir d'imprimer dans sa mémoire ce Vietnam qu'il ne voulait pas rejoindre et qu'il compare au visage connu d'un ami. Cartographe obsessionnel d'une pénombre insondable, il ne discerne rien dans la nuit, si ce n'est une figuration géométrique (*criss-crossed fields, pieces, patches*) et le chromatisme rouge et noir rendant abstrait et morcelé le théâtre des hostilités à mesure que celui-ci s'éloigne du champ de vision. La faillite du discernement, ici métaphorisée par l'obscurité envahissante, accentue le poids du hantement causé à la fois par les scrupules et par l'expérience de la violence guerrière.

Le texte se clôt sur une scène dans laquelle le « you » impersonnel se mire dans la glace située à l'arrière de l'avion⁴⁷⁵. L'unique apparition du pronom « I » surgit au cœur d'une protestation intériorisée qui traduit l'ascendance déjà prégnante de la hantise guerrière : « The stewardess doesn't do anything but spray and smile, smiling while she sprays us clean, spraying while she smiles us back to home. Question. Do the coffins get sprayed? Does she care if I don't want to be sterilized, would she stop? » (206). Le refus silencieux d'être décontaminé des « microbes » du Vietnam retentit comme une objection inattendue : la colère rentrée, la volonté singulière de rester « infecté » ainsi que l'image du cercueil contrastent avec les enseignements lumineux qui concluent la *Commedia*. O'Brien figure dans la scène du décollage sa fixation au Vietnam. Le regard tendu à travers le hublot du « Freedom Bird⁴⁷⁶ » est le signe d'un retour placé sous le sceau des revenances, lesquelles semblent mimétiser l'ennui qui « clignote » sur le visage de l'hôtesse de l'air (« and boredom flickering like bad lighting » [205]). L'énergie déployée pour aseptiser la cabine suscite ce commentaire :

The stewardness is a stranger. No Hermes, no guide to anything. [...] Her hair is blond; they must allow only blonds on Vietnam departures—blond, blue-eyed, long-legged, medium-to-huge-breasted women. It's to say we did well, America loves us, it's over, here's what you missed, but here's what it was good for [...] What kind of war is it that begins and ends this way, with a pretty girl, cushioned seats, and magazines? (206-207)

La gestuelle mécanique inspire une mise en abyme rétrospective marquée par une hypotypose longue de cinq pages. Cassin, rattachant la figure au mot *hypetypôsato*, écrit qu'elle signifie « tracer les grandes lignes » (609). C'est le cas de la clausule, véritable examen de conscience qui sera répété dans le dernier chapitre de *The Things They Carried* :

You add things up. You lost a friend to the war, and you gained a friend. You compromised one principle and fulfilled another. You learned, as old man tell it in front of the courthouse, that war is not bad at all; it may not make a man of you, but it teaches you that manhood is not something to

⁴⁷⁵ La scène est réécrite dans *In the Lake of the Woods* : « In the skies over North Dakota he went back into the lavatory, where he took off his uniform and put on a sweater and slacks, quietly appraising himself in the mirror. After a moment he winked. "Hey, Sorcerer," he said. "How's tricks?" » (270).

⁴⁷⁶ O'Brien n'emploie pas dans son texte cette expression désignant l'avion qui ramenait les soldats de la guerre du Vietnam en Amérique.

scoff; some stories of values are true; dead bodies are heavy [...] anyone can die in a war if he tries. (207)

Le bilan renvoie aux dernières lignes de « Beginning », là où O'Brien expose déjà les leçons de son expérience personnelle du libre arbitre, vécu non pas comme une « largesse » bienveillante, mais comme une impasse morale ayant abouti à une reddition (« I submitted » [22]). Dans un long plaidoyer métatextuel habité par les résonances du texte épigraphé, O'Brien revient sur ce qui a motivé l'écriture autobiographique :

All the standoff is still there. I would wish this book could take the form of a plea for everlasting peace, a plea from one who knows, from one who's been there and come back, an old soldier looking back at a dying war.

That would be good. It would be fine to integrate it all to persuade my younger brother and perhaps some others to say no to wrong wars.

Or it would be fine to confirm the old beliefs about war: It's horrible, but it's a crucible of men and events and, in the end, it makes more of a man out of you.

But, still, none of this seems right.

Now, war ended, all I am left with are simple, unprofound scraps of truth. Men die. Fear hurts and humiliates. It is hard to be brave. It is hard to know what bravery *is*. Dead human beings are heavy and awkward to carry, things smell different in Vietnam, soldiers are dreamers, drill sergeants are boors, some men thought the war was proper and others didn't and most didn't care. Is that the stuff for a morality lesson, even for a theme? (22-23)

O'Brien omet d'indiquer que l'épigraphe provient du *Paradis*, destination finale du voyage de Dante mais aussi troisième et ultime volet de *La Divine comédie*. Le paradis atteint par le poète est remplacé dans le texte d'O'Brien par le paysage stérile observé depuis l'avion :

The flight to Minnesota in March takes you over disappearing snow. The rivers you see below are partly frozen over. Black chunks of cornfields peer out of the old snow. The sky you fly in is gray and dead. Over Montana and North Dakota, looking down, you can't see a sign of life.

And over Minnesota you fly into an empty, unknowing, uncaring, purified stillness. Down below, the snow is heavy, there are patterns of old cornfields, there are some roads. In return for all your terror, the prairies are stretched out, arrogantly unchanged. (208)

Au terme du récit, l'attention se porte sur le lieu natal, hantise géographique des années de jeunesse. Quittée pour revenir la tête haute après avoir préservé son honneur auprès des siens, la prairie offre au regard du « héros » sa surface plate, immuable. Le sourire final, jeté à la face du miroir avant l'atterrissage, plutôt que de convaincre le lecteur, convoque le souvenir d'un cauchemar d'enfance raconté dans « Ambush », le neuvième chapitre (88-89). Prisonnier dans un pays sombre et poussiéreux (« evil land »), O'Brien se souvient de sa geôle, un trou dans une montagne gardé par des ravisseurs immoraux :

At night they locked us behind rocks. They had whips and guns, and they used them on us at pleasure. The mountain dungeon was dusty. Suddenly we were free, escaping, scrambling out of the cave. Searchlights and sirens and machine-gun fire pierced the night, cutting us down. [...] I ran and finally came out of the trees and made my way to the top of a mountain. [...] A beautiful woman, covered with feathers and tan skin, was charming snakes. With her stick she prodded the creatures, making them dance and writhe and perform. I hollered down to her, "Which way to freedom? Which way home?" (88-89)

Le souvenir de ce mauvais rêve peut être lu à la lumière du double registre de l'allégorie. Michel Jeanneret rappelle que cette forme de représentation indirecte est un « procédé par lequel l'écrivain voile et le lecteur dévoile un sens caché sous le sens littéral » (50). Le chemin vers la liberté pointé par le bâton de la femme, une dresseuse de serpents, est un piège qui ramène le fuyard en prison. La question posée sur la route de la liberté est inséparable du précepte énoncé par Dante et du dilemme moral évoqué par l'auteur. Ainsi, le cri poussé dans le cauchemar et la symbolique du serpent signifient l'ampleur du trouble de conscience.

O'Brien loue des héros réalistes : « able to speak the truth. Conceited? Never. And most strikingly, each of the heroes *thought* about courage, *cared* about being brave to talk about it and wonder to others about it » (144). S'il doit y avoir une morale de l'histoire, elle se vérifie par le paradoxe, le vétéran affirmant son admiration pour des personnages enclins à douter de leur capacité à s'approprier de manière singulière la liberté à laquelle, selon Dante, Dieu « accorde le plus de prix ». Avant la guerre, le courage du déserteur Frederic Henry était admiré⁴⁷⁷. Au Vietnam, c'est le capitaine Johansen, « Hector⁴⁷⁸ » mélancolique en quête d'une bravoure chevaleresque et anachronique : « "I'd rather be brave," he suddenly said to me. "I'd rather be brave than almost anything. How does that strike you?" [...] With the steady, blood-headed intensity of Sir Lancelot, Captain Johansen was brave. It was strange that he thought about it all » (134). L'ode célèbre un homme solitaire (« companionless among herds of other men, men lesser than he, but still sad and haunted that he was not perfect » [144]). Le courage, conclut O'Brien, est comme la liberté de la volonté, une question de résistance et de sagesse : « It's acting wisely, acting wisely when fear would have a man act otherwise. It is the endurance of the soul in spite of fear—wisely » (136). La voix de Dante et celle de l'auteur se rejoignent dans un récit autobiographique qui annonce l'antienne ressassée par les soldats et les vétérans de la fiction o'brienesque : « Is a man once and for always a coward? Once and for all a hero? » (147). *Going After Cacciato* et *The Things They Carried* expriment le sentiment de culpabilité de Paul Berlin et de Tim O'Brien en des termes proches de ceux de l'écrivain. De plus, les réfractaires représentés dans *The Nuclear Age* et *July, July* vivent sous le poids du doute. Ainsi, lors de l'enterrement de son père, le clandestin Cowling observe à distance les funérailles à travers des jumelles. Le deuil commence sous le signe de l'incertitude et de la vulnérabilité, exprimées dans une mention échoïque au premier opus : « The war, for instance. The whole question of courage and cowardice. Draft-dodging:

⁴⁷⁷ « Henry was able to leave war, being good and brave enough at it, for real love, and although he missed the men of war, he did not miss the fear and killing. And Henry, like all my heroes, was not obsessed by courage; he knew it was only one part of virtue, that love and justice were other parts » (142).

⁴⁷⁸ « I found a living hero, and it was good to learn that human beings sometimes embody valor, that they do not always dissolve at the end of a book or movie reel. [...] But losing him was like the Trojans losing Hector » (144-145).

Was he embarrassed for me? What did he tell people? Make excuses? Change the subject? Secretly in his heart, would he prefer a son with medals and battle ribbons and bloody hands? » (*Age* 249).

« On écrit toujours pour se confesser, on écrit toujours pour demander pardon », dit Derrida. « Il est demandé au lecteur [...] de pardonner – et c'est peut-être la vérité dont parle le texte comme vérité de toute scène d'écriture » (*Pardonner* 70). Il n'est pas certain que l'obtention du pardon soit le moteur de l'écriture autobiographique. Si le précepte énoncé par Dante se présente comme une éthique suprême, l'auteur invite surtout à reconsidérer l'enseignement de l'aphorisme épigraphé à la lumière d'un contexte précis. L'intertexte, on le verra, concourt à stimuler les réflexions sur le courage individuel de ses opinions, point inséparable du thème du libre arbitre. Le discours auctorial pose davantage de questions qu'il n'apporte de réponses. Ainsi, dans le dernier tiers de *I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*, la dichotomie du bien et du mal se trouve ébranlée :

But was the endurance, the final midnight walk over the tarred runway at Fort Lewis and up into the plane, was it wise? There is the phrase: courage of conviction. Doubtless, I thought, conviction can be right or wrong. But I had reasons to oppose the war in Vietnam. [...] The conviction seemed right. And, if right, was my apparent courage in enduring merely a well-disguised cowardice? (138-139)

Si dans *Northern Lights* O'Brien s'écarte pour un temps du Vietnam, il continue néanmoins d'explorer les questions existentielles liées à la difficulté de se déterminer soi-même, comme en témoigne la hantise du père chez les frères Perry. Dans *Going After Cacciato*, il revient sur le thème du dilemme moral et sur les conséquences de ce dernier. Paul Berlin invente une poursuite imaginaire traversée par les séquelles du traumatisme psychique de guerre mais aussi par ce hantement : « The issue, of course, was courage. How to behave. Whether to flee or fight or seek an accommodation » (80). Avec ce roman, O'Brien pose une autre question : à quoi rêve le soldat à la guerre ?

1. 2 L'épigraphe de *Going After Cacciato*

Soldiers are dreamers
—SIEGFRIED SASSOON (*Combat* non pag.)⁴⁷⁹

Alors que l'« avant-poste » (*Compagnon* 337) du récit autobiographique renvoie clandestinement au *Paradis* de Dante, celui de *Going After Cacciato*, provient d'un survivant

⁴⁷⁹ L'épigraphe, reproduite tel qu'elle se présente dans le péritexte, est extraite de « Dreamers » (1919).

de l'enfer de la Grande Guerre, le poète anglais Siegfried Sassoon. À l'effet de caution procuré par le discours d'un autre vétéran s'ajoute une fonction spéculaire que le texte éclaircit par l'isotopie de la rêverie et de l'imagination. Les activités fantasmatiques du soldat Paul Berlin font songer à celles des enfants dont parle Freud dans « Le roman familial des névrosés » (1909). Le psychanalyste souligne que l'objectif premier de ce qu'il nomme « *rêve diurne* » est d'« accomplir des désirs » et de « corriger l'existence telle qu'elle est » (*Névrose* 158). Bien que le contexte guerrier ne puisse permettre d'établir un rapport analogique entre la nature rêveuse du soldat et la « corruption de l'âme enfantine » favorisant les « fantasmes romanesques » dont parle Freud (160), il apparaît néanmoins que Paul Berlin attribue à ses échappées imaginaires un pouvoir similaire de « correction » lui donnant l'illusion de dompter ses revenances traumatiques et de vivre par procuration le désir inassouvi de désertier le front, thème crucial de la poursuite inventée (« Things were out of control. Gone haywire. You could run, but you couldn't outrun the consequences of running. Not even in imagination » [226]). La relation paratexte-texte possède toutefois une autre dimension. En effet, si le tempérament du protagoniste principal fait écho aux soldats rêveurs mis en exergue par O'Brien, la focalisation interne dans les dix chapitres « The Observation Post » établit une relation dialogique avec le vers de Sassoon qui fait apparaître que le protagoniste – « Paul Berlin, the dreamer » (292) – refuse ouvertement de qualifier son histoire de « rêve ».

Le poème duquel est extrait le vers de Sassoon ne chante pas les visions homériques des combattants mais bouleverse les conceptions édulcorées de la guerre. Le poète vétéran démythifie le combat en le privant de sa dimension épique. Sous le feu et dans les tranchées, les soldats sont envahis par des pensées prosaïques :

Soldiers are dreamers; when the guns begin
They think of firelit homes, clean beds and wives.

I see them in foul dug-outs, gnawed by rats,
And in the ruined trenches, lashed with rain,
Dreaming of things they did with balls and bats,
And mocked by hopeless longing to regain
Bank-holidays, and picture shows, and spats,
And going to the office in the train. (Sassoon 13)

En épigraphant le vers de Sassoon sans citer la suite du poème, O'Brien laisse au lecteur toute latitude pour anticiper l'esprit du texte. La lecture met immédiatement en évidence que Paul Berlin se singularise en tant que « soldat rêveur » par sa prédisposition à faire le siège de son imagination et à sonder ses aptitudes créatives : « Paul Berlin, whose only goal was to live long enough to establish goals worth living for still longer, stood high in the tower by the sea, the night soft all around him, and wondered, not for the first time, about the immense powers of his own imagination » (26). Qu'il soit en mission ou au repos, il partage avec les « citoyens

du royaume des ombres⁴⁸⁰ » la même faculté à se défaire du présent guerrier, bien que ses évasions mentales se révèlent moins terre-à-terre et le transportent vers des destinations exotiques, comme dans ce passage :

The sea helped. It protected the back and gave a sense of distance from the war, a warm washing feeling, and a feeling of connection to distant lands. His mind worked that way. Sometimes, during the hot afternoons beneath the tower, he would look out to sea and imagine using it as a means of escape—stocking Oscar’s raft with plenty of rations and foul-weather gear and drinking water, then showing out through the first heavy breakers, then hoisting up a poncho as a sail, then lying back and letting the winds and currents carry him away—to Samoa, maybe, or to some hidden isle in the South Pacific, or to Hawaii, or maybe all the way home. (46)

Le magnétisme des fugues intérieures, dont le point d’arrivée, malgré les détours, est toujours la maison, est signalé par l’allure du soldat : la tête baissée (7), il marche, comme à son habitude, replié dans son monde :

Imagination—sometimes it seemed he’d wasted his whole life that way. [...] Sometimes even writing down elaborate plans, working up a strategy, using his imagination as a kind of tool to shape the future. Not exactly daydreams, not exactly fantasies. Just a way of working out the possibilities. Controlling things, directing things. And always the endings were happy. (226)

Le texte résonne du vers de Sassoon : il représente de manière répétée ce que Bachelard nomme le « paradoxe ontologique » de la rêverie, paradoxe qui permet au rêveur éveillé d’être « encore lui-même, le double de lui-même » (*Poétique de la rêverie* 68). Omniprésent, le mot « imagination » s’avère indissociable des introspections rêveuses au cours desquelles le nomadisme imaginaire n’a de cesse d’être interprété et évalué par Paul Berlin. Dans les interludes « The Observation Post », la focalisation interne est jalonnée de longs questionnements, tel ceux qui précèdent le début de la poursuite inventée :

Had it ended there on Cacciato’s grassy hill, flares coloring the morning sky? Had it ended in tragedy? Had it ended with a jerking, shaking feeling—noise and confusion? Or had it ended farther along the trail west? Had it ever ended? What, in fact, had become of Cacciato? More precisely, what part was fact and what part was the extension of fact? And how were facts separated from possibilities? What had really happened and what merely might have happened? How did it end? (27)

L’échappée imaginaire est marquée par la forme allégorique dont la fonction première, écrit Buci-Glucksmann, est d’écarter « toute identité, tout propre » :

[L]’*allégoria* [...] joue de l’allos [...], l’*autre*. Lien d’origine puisque l’allégorie consiste précisément à dire *autre chose* que ce que l’on veut dire, ou encore à dire une chose pour en faire comprendre une *autre* par des procédures obliques. Mais ce *discours par l’autre* est aussi *discours de l’Autre*, mise en voix et en scène d’une Altérité qui échappe au discours direct et se donne comme un ailleurs. (*La Raison baroque* 182)⁴⁸¹

⁴⁸⁰ « Soldiers are citizens of death’s grey land » (Sassoon 13).

⁴⁸¹ Dans “The Structure of Allegorical Desire”, Joel Fineman remarque : « More historically, we can note that allegory seems regularly to surface in critical or polemical atmospheres, when for political or metaphysical reasons there is something that cannot be said » (*in* Greenblatt 28). Paul De Man note que l’allégorie désigne une

De fait, la poursuite imaginaire reflète à la fois la tentation de la désertion et le trauma du soldat. Au niveau structurel, les passages centrés sur le poste d'observation constituent les charnières des chronotopes de la guerre et de la route. Séparée du théâtre des hostilités, la tour de garde représente initialement un espace protecteur (« high and strong and fortified » [27]). La rêverie nocturne s'amorce depuis un poste en apparence indestructible. Au milieu de la nuit, vers une heure-vingt du matin (troisième « Observation Post »), le soldat compare son cocon à un jouet : « It wasn't much of a tower. From down below, a sapper's-eye view, it looked rickety and fragile and tottering [...] A Tinker Toy in Quang Ngai. [...] An observation post with nothing to observe. No villages, no roads or vital bridges, no enemy, not a dog or a cat. A teetering old tower by the sea » (63). L'excitation procurée par le pilotage mental (« Tonight, everything was possible » [63]) est neutralisée par la métaphore du jeu du Meccano, laquelle fait de la scène d'énonciation une construction vulnérable, comme la fiction inventée pendant la nuit : à l'aube, celle-ci aboutit à une impasse et met un terme à l'échappée rêveuse.

Le compte à rebours vers l'aube et la quête obsessionnelle d'un dénouement heureux, contrecarrée par la perte de contrôle de l'intrigue, influent à la fois sur le soldat, sur son double imaginé mais aussi sur les personnages fictifs, comme le prouvent ces mots du soldat Harold Murphy :

Screw mission, that's all. I vote we bag it up. It's nuts. Chasing after the dumb SOB, it's crazy as hell. There's a word for it."

"A word?"

"Desertion," Murphy said. "That's the word. Running off like this, it's plain desertion. I say we get our butts back to the war before things get worse." [...] Running away, that's what it comes down to. No mission crap. You can't... you can't *do* this. (35)⁴⁸²

Le soldat rêveur a le pouvoir de sortir de sa fiction le personnage insoumis. Cette élimination hors du monde imaginaire est symptomatique de la compulsion à réprimer les écueils, ce qui n'empêche pas le « rêve » d'être pénétré d'une tension analogue à celle qui contracte Berlin. Angoissé par le passage du temps, échéance qui mettra un terme à sa création, il transmet ses craintes à son double imaginaire : « One moment happily on the road to Paris, then buried back where it started, a prisoner of war. He was conscious of a clock ticking. A sense of compression and heat » (93).

distance avec sa propre origine : « renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self » (207).

⁴⁸² Le double de Berlin est hanté par les résonances des mots d'Harold Murphy : « Home, he thought. [...] Home, he kept thinking. It seemed a long way off. He wondered if they would understand. It wasn't running away. Not exactly. It was more than that. He thought about his father building houses, and his mother, and the town » (152-153).

Berlin a d'abord l'illusion que la rêverie se développe dans une enclave hermétique (« a natural barrier against storms » [27]). Pourtant, le poste d'observation constitue un espace où les « ombres sont déjà des murs », pour reprendre une image de Bachelard (*Poétique de l'espace* 131). Ces murs enclosent le spectre de la guerre, spectre dont le retour est marqué par le symbolisme catamorphe. Dans son anthropologie de l'imaginaire, Durand situe ce symbolisme « du côté du temps vécu » (123) et note que le rêve éveillé met « en évidence l'archaïsme et la constance du schème de la chute dans l'inconscient humain » (123). Dans le roman d'O'Brien, ce schème apparaît dans des images déformées de la violence guerrière. La peur suscitée par les tunnels et l'effroi ressenti devant les cadavres figurent dans des culbutes vertigineuses et des glissements invraisemblables à travers des labyrinthes aux issues incertaines. L'épigraphe qui hante le texte de ses résonances se révèle être une annonce programmatique euphémisante : le soldat rêveur est poursuivi par des retours de la mémoire traumatique qui font de la tour non pas une échappatoire mais au contraire un coin, au sens bachelardien du terme, c'est-à-dire le « plus sordide des refuges » (*Poétique de l'espace* 131). Dans « L'euphémisme littéraire, fonctions et limites » (1953), Henri Godin note que l'une des singularités de l'euphémisme est de faire « rôder l'innommable comme un fantôme » (147). Cet innommable est par ailleurs représenté dans les volets narratifs du roman retraçant les événements guerriers qui ont traumatisé ou choqué Paul Berlin. Après coup, le paratexte se révèle comme une annonce imparfaite de l'histoire. Berlin appartient bien à ce monde de soldats rêveurs mais il est aussi hanté par l'énigme de la tempe ensanglantée de Cacciato dont l'image fugace et sans origine remonte à sa mémoire. Si l'imagination peut jouer un rôle de « dynamisme organisateur », comme le note Durand (26), elle devient au cours de la nuit une fabrique de rêverie dysfonctionnelle. La propriété du rêve éveillé, dont Bachelard dit qu'elle est d'être « évasive » (*L'Air et les songes* 5), se trouve ébranlée par les revenances macabres. L'architecture sinueuse et rhizomatique du roman, les échos établis par la structure tripartite illustrent l'enfermement dans une stratégie d'évitement défectueuse, dont le point d'arrivée ramène sans cesse à la réalité guerrière, comme le prouvent les questions du « créateur » : « It was a matter of hard observation. Separating illusion from reality. What happened, and what might have happened? Why, out of all that might have happened, did it lead to a beheading in Tehran? Why not pretty things? Why not a smooth, orderly arc from war to peace? » (205-206). Le philosophe de l'art René Huyghe considère que l'imagination élimine « ce qui lui paraît sans résonance » (200). Le soldat rêveur et son double le découvrent à leurs dépens : la fiction est elle-même une résonance du traumatisme, au point que, à Paris, traqué par les gendarmes, le Berlin imaginé aspire à être transposé hors de la fiction cauchemardesque. Le récit semble inspiré par un texte fantôme, la partie tronquée du poème de Sassoon : « Paul Berlin closed his eyes. Suddenly he wished it would all end. Everything: the cold and the

running and the war. He wanted to go home. A clean bed, his mother, his father, the town, everything in its place⁴⁸³ » (308-309).

Compagnon écrit que l' « épigraphe représente le livre – elle se donne pour son sens, parfois pour son contresens –, elle l'induit, elle le résume. Mais d'abord elle est un cri, un premier mot, un raclement de gorge avant de commencer vraiment, un prélude ou une profession de foi » (337). Si la hantise d'un tel « cri » plane sur le texte en établissant une relation incontestable entre les rêveurs de Sassoon et celui d'O'Brien, depuis sa tour de garde, Paul Berlin semble toutefois désireux d'apporter une nuance et de répondre à l'épigraphe. La focalisation interne, comme on va le voir, établit une relation dialogique entre l'avant-poste et le poste d'observation. « [A]lors que le rêveur de rêve nocturne est une ombre qui a perdu son moi » écrit Bachelard,

le rêveur de rêverie, s'il est un peu philosophe, peut, au centre de son moi rêveur, formuler un *cogito*. Autrement dit, la rêverie est une activité onirique dans laquelle une lueur de conscience subsiste. Le rêveur de rêverie est présent à sa rêverie. Même quand la rêverie donne l'impression d'une fuite hors du réel, hors du temps et du lieu, le rêveur de la rêverie sait que c'est lui qui s'absente – lui, en chair et en os, qui devient un “esprit”, un fantôme du passé ou du voyage. (*Poétique de la rêverie* 129)

Cette absence à laquelle aspire Paul Berlin occasionne un « *cogito* » singulier. Car s'il s' imagine comme un « fantôme » du voyage, ce qu'illustre le chronotope de la route, le soldat remet en question la spécularité du paratexte au travers de réfutations qui surgissent au moment où il pose les fondations de l'aventure imaginaire, dans le premier chapitre « Observation Post » : « A truly awesome notion. Not a dream, an idea. An idea to develop, to tinker with and build and sustain, to draw out as an artist draws out his visions. It was not a dream. Nothing mystical or crazy, just an idea. Just a possibility » (26-27). L'illumination féconde, l' « idée » saisissant le soldat, place la rêverie sous le sceau d'antennes métatextuelles dissidentes qui tentent de dédire l'épigraphe tout en se heurtant de part en part à l'affront des personnages fictifs. Ainsi, la compagne du double imaginé, Sarkin Aung Wan, rappelle au terme de l'aventure le caractère irréel de l'échappée : « March proudly into your own dream » (318). La poursuite met en lumière l'amnésie traumatique, de même que la revenance des images guerrières soulignent que l'évasion imaginaire est vouée à l'échec. Berlin éprouve des difficultés à donner un sens à son entreprise nocturne et tente de se convaincre qu'elle est pareille aux autres rêveries, c'est-à-dire un pur divertissement : « Pretending. It wasn't dreaming, it wasn't craziness. Just a way of passing time, which seemed never to pass » (46). Au fil de la composition, il met en concurrence trois mots :

⁴⁸³ Berlin s'absente parfois de sa fiction : « Sometimes he would slip back to his observation post by the sea, looking down, and he would be struck by a vision of doom. Desertion—wasn't that what it really was? And in the end weren't there always consequences? A calling to account? No question, it was all crazy from the start. None of the roads led to Paris » (228).

« pretending », « imagining » et « dreaming » (« He wasn't dreaming, or imagining; just pretending. Figuring how it would be if it were » [25]). Toutefois, la différenciation établie par le soldat demeure obscure⁴⁸⁴, d'autant qu'elle s'inscrit dans un discours contradictoire, célébrant et nuancant tour à tour les pouvoirs respectifs de la feinte, de l'imagination et du rêve. Le rejet des mots « dream », « dreaming » et « imagining » est contrarié par des palinodies. En outre, la répétition, dans le monologue intérieur, de l'adverbe « just » – « just an idea », « just a possibility », « just pretending » – suggère que Paul Berlin cherche à se convaincre que sa fiction n'est au fond qu'un *passé-temps*, au sens propre et figuré du terme. Toutefois, l'effet obtenu est inverse : la focalisation interne attire l'attention sur ce qui tarde à être dévoilé dans le roman mais qui hante le ressassement monomaniacal :

Biles or no biles, it wasn't dreaming—it wasn't even pretending, not in the strict sense. It was an idea. It was a working out of the possibilities. It wasn't dreaming and it wasn't pretending. It wasn't crazy. Blisters on their feet, streams to be forded and swamps to be circled, dead ends to be opened into passages west. No, it wasn't dreaming. It was a way of asking questions. (29)

La fantaisie de Berlin, présentée tour à tour comme un jeu, une idée, une feinte ou une célébration du pouvoir de l'imagination ne comble pas les interrogations lancinantes qui d'un bout à l'autre du roman renvoient à la même question : « What about Cacciato? » (333). Au seuil du roman, le vers de Sassoon évoquait les soldats rêveurs de la Grande Guerre. Au terme de l'aventure parisienne, le rêve est devenu réalité, littéralement. Paul Berlin se trouve de nouveau recroquevillé au pied de la colline de Cacciato et son premier désir est dormir : « Maybe he could sleep. Sleep away the rest of the war » (332). Et quand enfin il sommeille, les rêves sont absents de son monde onirique.

Dans *The Things They Carried*, le sens littéral de l'épigraphe s'appréhende immédiatement et ne confronte pas le lecteur aux mêmes écueils posés par la citation de *La Divine comédie* qui ouvre *I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*. Cependant, comme c'est le cas dans le récit autobiographique et dans *Going After Cacciato*, la relation entre le récit et le paratexte interpelle le lecteur et invite celui-ci à se pencher sur les résonances transtextuelles.

⁴⁸⁴ Dans *Mindvaults. Sociocultural Grounds for Pretending and Imagining* (2013), le philosophe de l'esprit Radu J. Bogdan écrit : « The human mind [...] is able consciously and deliberately to vault itself cognitively out of the enclosure of current perception, motivation, emotion, and action, and leap over to future, past, possible, or even impossible facts, situations, or scenarios » (xiii). Il précise : « Pretending displays *extrovert* or world-directed consciousness, whereas Imagining additionally displays *introvert* or mind-directed consciousness » (93). Ce sont les deux composantes de ce qu'il nomme « mindvaulting » : « the capacity to project offline thoughts about nonactual, possible, future, or counterfactual scenarios, and from their perspective and in their terms, further deploy such thoughts as tool-like means to ends in a deliberate, self-conscious, effortful, reflective, suppositional, and introspectively active form (also called productive, constructive, reflective, re-creative, or suppositional) » (218).

1. 3 L'épigraphe de *The Things They Carried*

This book is essentially different from any other that has been published concerning the "late war" or any of its incidents. Those who have had any such experience as the author will see its truthfulness at once, and to all other readers it is commended as a statement of actual things by one who experienced them to the fullest.

– *John Ransom's Andersonville Diary* (Things non pag.)

L'épigraphe de *The Things They Carried* est tirée de l'introduction de *John Ransom's Andersonville Diary*. Publié en 1881, l'ouvrage reproduit le journal intime rédigé pendant la guerre de Sécession par le soldat de l'Union John L. Ransom durant sa captivité au camp d'Andersonville, en Géorgie. Dans son propos introducteur, l'ancien prisonnier indique que le manuscrit original, détruit par le feu après la guerre, a été entièrement restitué grâce à des lettres envoyées à une publication locale, dans lesquelles le contenu du journal avait été scrupuleusement recopié avant sa destruction (3). La citation choisie par O'Brien n'est pas tirée du témoignage de première main mais du métadiscours auctorial annexé postérieurement au texte écrit dans des conditions extrêmes. Avant de déterminer les liens qu'elle entretient avec le texte, il est nécessaire de se pencher sur deux autres éléments paratextuels qui contribuent à créer un réseau de résonances transtextuelles antagoniques : la dédicace et l'avertissement au lecteur.

Isolée sur la page faisant face à l'ours, la dédicace précède le texte de Ransom, dont elle est séparée par la liste des vingt-deux histoires. Son contenu laisse supposer, *a priori*, qu'elle a une valeur référentielle : « This book is lovingly dedicated to the men of Alpha Company, and in particular to Jimmy Cross, Norman Bowker, Rat Kiley, Mitchell Sanders, Henry Dobbins, and Kiowa » (non pag.). La démarche d'O'Brien est identique à celle qu'il avait eue dans *Going After Cacciato*, où l'hommage à Erik Hansen conviait, du moins pour certains lecteurs, le souvenir du récit autobiographique. La réception de la dédicace de *The Things They Carried* est également variable : l'éventuelle connaissance de l'œuvre et/ou de la biographie de l'auteur peut inciter à lire la mention de la compagnie Alpha comme un renvoi implicite à l'expérience guerrière du vétéran O'Brien. Or, cette connexion s'établit sur la base d'une tromperie : qu'il y ait eu ou pas un sentiment de reconnaissance préalable, le constat est le même à la lecture du début du premier chapitre, « The Things They Carried » : au mépris de la doxa littéraire, les dédicataires se trouvent être des passe-murailles du monde fictionnel. À peine entamée, la lecture subit donc déjà un premier décrochage du texte : l'apparition des patronymes des personnages, identiques à ceux des soldats auxquels l'auteur dédie son livre, dévoile l'imposture paratextuelle et la porosité de la frontière séparant la diégèse du hors-

texte. Le dédicataire, écrit Genette, « est toujours de quelque manière responsable de l'œuvre qui lui est dédiée, et à laquelle il apporte, *volens nolens*, un peu de son soutien, et donc de sa participation » (*Seuils* 139). Paradoxalement, O'Brien va chercher cet appui auprès de ses propres personnages, dont certains, Norman Bowker et Kiowa, sont morts. Ce sont donc des hommes disparus et des vétérans, tous fictifs, qui se portent garants (en latin, « auctor » [Genette, *Seuils* 139]) de l'univers imaginaire dans lequel l'auteur les a enrôlés. Ce renfort inattendu de la fiction par elle-même occasionne un nomadisme lectoral : le récepteur va de l'espace diégétique au paratexte et s'interroge sur la raison d'être de cette dédicace feignant de faire référence à un monde réel qui n'existe pas et auquel il a pour un temps cru. L'entrée dans *The Things They Carried* est donc marquée par un événement textuel déroutant ; elle inaugure une série d'occurrences qui décontenancent tout autant. En faisant allusion à son ancienne compagnie et en mobilisant le concours de personnages fictifs, O'Brien joue sur deux tableaux : d'une part, il produit un effet insolite qui met à pied d'égalité les lecteurs ; d'autre part, il s'appuie sur sa propre prédiscursivité autobiographique en toute connaissance de cause, visant par avance les lecteurs « versés » pour mettre en branle leur mémoire. Cette adresse en catimini, et à l'insu d'une partie du lectorat, est l'une des singularités de l'œuvre o'brienesque : elle manifeste une écriture pénétrée de clins d'œil et de signes adressés à ceux qui, parmi les futurs hanteurs du texte, sont déjà initiés à l'univers de l'auteur.

Ce premier mouvement de va-et-vient causé par une transtextualité déconcertante n'est pas un cas isolé. *The Things They Carried* est un texte à rebondissements, comme le prouve « Spin », titre évocateur s'il en est, dans la mesure où cette troisième histoire fait découvrir au lecteur la dimension autofictionnelle du texte. Elle était jusque-là imperceptible puisque la première histoire est narrée à la troisième personne et la deuxième par un énonciateur homodiégétique anonyme. Inévitablement, la concordance des noms confère rétrospectivement un caractère douteux au contrat de fiction proposé dans le paratexte éditorial. L'autofictionnalisation sera étudiée plus en détail dans le neuvième chapitre mais si elle est mentionnée ici, c'est parce qu'elle occasionne à nouveau une disjonction qui pousse le lecteur à revenir en arrière, vers le péri-texte. La « protestation de fictivité » (Genette, *Seuils* 219), située au cœur de l'ours, se présente sous une forme canonique⁴⁸⁵ et a vocation à remplir la fonction juridique qui est usuellement la sienne⁴⁸⁶ : « This is a work of fiction. Except for a

⁴⁸⁵ S'il n'est pas sûr dans *Tomcat in Love* et dans *In the Lake of the Woods* que la protestation de fictivité placée après l'ours soit du fait de l'éditeur, dans *July, July*, la mention « Publisher's note » inscrite dans le péri-texte éditorial ôte tout doute.

⁴⁸⁶ *The Nuclear Age*, paru en 1985, est le seul roman d'O'Brien où l'avertissement au lecteur relève de toute évidence du mensonge et de la simulation : « The principal characters and incidents in this book are wholly imagined. By and large, the author has tried to remain faithful to the flow of public events between the years 1945 and 1995, but on occasion, it has seemed appropriate to amend history, most conspicuously by addition. What is important, the author believes, is not what happened, but what could have happened, and, in some cases, what should have happened » (non pag.)

few details regarding the author's own life, all the incidents, names, and characters are imaginary » (non pag.). Cependant, comme le remarque Genette, « dès l'origine la dénégation de "toute ressemblance" a pour double fonction de protéger l'auteur contre les éventuelles conséquences des "applications" et de lancer les lecteurs, immanquablement, à leur recherche » (*Seuils* 221). Cette remise en question, qui, on le verra, fait partie du jeu des ambiguïtés orchestré par l'autofictionnalisation, s'avère concomitante d'un autre questionnement qui concerne le troisième élément paratextuel, l'épigraphe.

Au premier abord, la fonction de l'avant-poste cité par O'Brien est d'énoncer, pour détourner la formule genettienne, une « protestation de véracité ». En cela, la citation mise en exergue contraste avec la fictivité revendiquée par l'avertissement au lecteur. Le titre, *John Ransom's Andersonville Diary*, permet aux connaisseurs de l'histoire et de la culture américaines de resituer l'œuvre citée et de déterminer son appartenance générique. Ce repérage n'est pas en soi de prime importance : au-delà de la caution indirecte de Ransom ou du rapport entre la guerre de Sécession et celle du Vietnam, la raison d'être de cette épigraphe est le double sens qui la traverse. La décontextualisation permet en effet à O'Brien de jouer sur l'imprécision historique (« the "late war" ») et sur l'ambivalence des déictiques. Lue à la lumière de la diégèse, le paratexte devient polysémique. Ainsi, les références à la singularité de l'auteur, du livre (« essentially different », « *this book* ») et de l'épreuve traversée par Ransom (« *such* experience ») sont mises en relation avec l'univers fictionnel qui se tient en aval de l'épigraphe. Rétrospectivement, au fil des commentaires narratoriels affirmant et assumant le paradoxe de la vérité fictionnelle, les « vraies » histoires racontées par Tim O'Brien – « This is true » (67), « Is it true? » (83) – semblent être inspirées par un texte fantôme, celui inscrit dans les premières lignes de l'introduction au journal de Ransom : « The book [...] is a peculiar one in many respects. It is a story, but it is a true story » (3). La véracité des faits et la vocation testimoniale affirmées par l'ancien prisonnier de guerre dans son introduction, dont l'épigraphe se fait l'écho, polarise le discours fictionnel et le témoignage. Derrida écrit au sujet de ce dernier qu'il « est en droit irréductible au fictionnel ». Mais, poursuit-il,

il n'est pas de témoignage qui n'implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge et du parjure – c'est-à-dire aussi de la littérature, de l'innocente ou perverse littérature qui joue innocemment à pervertir toutes ces distinctions. [...] Pour rester témoignage, il doit donc se laisser hanter. Il doit se laisser parasiter par cela même qu'il exclut de son for intérieur, la *possibilité*, au moins, de la littérature. (« Demeure », in Lisse 23)⁴⁸⁷

⁴⁸⁷ Derrida ajoute : « Cette limite est une chance et une menace, la ressource à la fois du témoignage et de la fiction littéraire, du droit et du non-droit, de la vérité et de la non-vérité, de la véracité et du mensonge, de la fidélité et du parjure » (23). Le point souligné par le philosophe convoque la notion de « représentation », ou

Contrairement au narrateur, qui s'évertue à inventer, à réviser et à réécrire, Ransom ne s'intéresse pas à la « possibilité de la fiction » évoquée par le philosophe. Le caractère exceptionnel du journal, comme il le souligne, suffit à susciter la croyance. Bien que d'autres aient connu l'épreuve de la détention à Andersonville, la communalisation de l'expérience personnelle fait partager l'unicité de ce qui a été personnellement enduré. La confiance dont Ransom fait preuve dans la destinée de son texte et dans la façon dont il est assuré de toucher les lecteurs est sous-tendue par ce que Derrida nomme l'« irremplaçabilité » du témoin : « Je suis seul à avoir vu cette chose unique, à avoir entendu, ou à avoir été mis en présence de ceci ou de cela, à un instant déterminé, indivisible ; et il faut me croire parce qu'il faut me croire – c'est la différence, essentielle au témoignage, entre la croyance et la preuve –, il faut me croire parce que je suis irremplaçable. Là où je témoigne, je suis unique et irremplaçable » (« Demeure », *in* Lisse 30). Or, et alors que la citation laissait supposer qu'il fallait accorder à l'énonciateur la même crédibilité que celle revendiquée par Ransom, Tim O'Brien se charge de démontrer qu'il œuvre à contresens de ce qui est stipulé dans le paratexte. À l'inverse de Ransom, il n'exhorte pas le lecteur à reconnaître son « irremplaçabilité » mais il lui fait partager le travail qu'exige la traduction fictionnelle, la symbolisation de ce dont il a été témoin. Le recours à la « perverse littérature » ne se fait pas sans l'immixtion de la fiction et de la réalité mais ce qui importe à Tim O'Brien, c'est l'*effet* de vérité que son écriture de la guerre peut procurer. Ce point convoque la remarque d'Iser : « [W]hat is important [...] is what literature *does* and not what it *means*. If fiction and reality are to be linked, it must be in terms not of opposition but of communication, for the one is not the mere opposite of the other—fiction is a means of telling us something about reality » (*The Act of Reading* 53). Le leitmotiv qui articule une distinction de taille entre la vérité de l'événement, des faits (« happening-truth ») et la vérité de la fiction (« story-truth »⁴⁸⁸), indique que le narrateur détourne et même s'approprie l'autorité revendiquée par le témoin historique (*truthfulness, a statement of actual things*).

Si l'épigraphe hante le texte, c'est parce qu'elle est en porte-à-faux. Inscrire un « j'y étais » à valeur référentielle ne suffit pas à combler l'écrivain, et contrairement à ce que suppose le vétéran Jimmy Cross (« You were there—you can tell it » [157]), pour que l'écriture – de la guerre ou autre – soit une expérience scripturale *et* lectoriale unique, il faut inlassablement se remettre à l'ouvrage. Si le potentiel de dévoilement⁴⁸⁹ de la fiction est

« lieutenant », néologisme par lequel Ricœur désigne le croisement de l'historiographie et du récit de fiction dans la reconstruction du passé (*Temps et récit III* 49 ; *La Mémoire*, « Représentance », 358-369).

⁴⁸⁸ Tim O'Brien explique cette distinction dans « Good Form ». On y reviendra dans le huitième chapitre.

⁴⁸⁹ Agamben note la distinction dans l'ancienne rhétorique entre *poiesis* et *praxis* : « central to *poiesis* was the experience of production into presence, the fact that something passed from non-being to being, from

défendu par le narrateur, c'est à travers une poétique de la vérité fictionnelle et un travail créatif marqué par l'obsession du mot juste, ainsi que le révèle l'énonciation jalonnée de révisions (« I've told it before—many times, many versions—but here's what actually happened » [78]) et de palinodies (« None of it happened. *None* of it » [85]). Le lecteur, déjà habité par les échos de la transtextualité antagonique, découvre un écrivain fiévreux, occupé à retourner les « mini-résolutions⁴⁹⁰ » de ses histoires en proposant d'autres versions, en amendant ses textes, mêlant fictionnalisation du factuel et « factualisation » du fictif (Darrieussecq 378). L'entrelacs transtextuel dévoile les arcanes de l'acte de création, quête obsédante et infinie d'une vérité non pas empirique mais relevant de la *croyance* et du *miracle*⁴⁹¹, celui qui fait frissonner (« truth-geese » [35]).

« La parole », écrit Lacan, « n'a jamais un seul sens, le mot un seul emploi. Toute parole a toujours un au-delà, soutient plusieurs fonctions, enveloppe plusieurs sens. Derrière ce que dit un discours, il y a ce qu'il veut dire, il y a encore un autre vouloir-dire, et rien n'en sera jamais épuisé – si ce n'est qu'on arrive à ceci que la parole a fonction créatrice » (*Écrits* 369). À première vue, le paratexte prédétermine la lecture mais le texte fictionnel vient après coup offrir un autre regard sur le sens caché que l'auteur confère à l'épigraphe. Si le « livre » de Tim O'Brien est fondamentalement différent, pour reprendre les mots de Ransom, c'est précisément dans la manière dont l'écrivain symbolise la réalité guerrière en affirmant sa position de fictionneur : « l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre » (Vian, « Avant-propos », *L'Écume des jours* non pag.).

Excepté *In the Lake of the Woods*, dépourvu d'épigraphe, les romans de l'auteur dialoguent avec le hors-texte. Ces relations sont cependant moins conflictuelles que celles analysées ci-avant. Le thème de la fin du monde, commun à *Northern Lights* et à *The Nuclear Age* est anticipé par des citations bibliques, respectivement tirées de l'Apocalypse⁴⁹² et du

concealment into the full light of the work. The essential character of *poiesis* was not its aspect as a practical and voluntary process but its being a mode of truth understood as unveiling, ἀ-λήθεια » (*The Man without Content* 69).

⁴⁹⁰ O'Brien, pourtant adepte des fins ouvertes, déclarait dans un entretien de 1979 : « There should be a sigh from the reader at the end of a chapter, the sigh signifying he's recognized a natural end and that the chapter has an internal integrity to it » (*in* McCaffery 137).

⁴⁹¹ Derrida insiste sur la *croyance* « trait d'union essentiel » entre la fiction et le témoignage. Tous deux appartiennent « à l'ordre du miraculeux » (« Demeure », *in* Lisse 31).

⁴⁹² « ... and, lo, there was a great earthquake; and the sun became black as sackcloth of hair, and the moon became as blood; and the stars of heaven fell unto the earth even a fig tree casteth her untimely figs, when she is shaken of a mighty wind. And the heaven departed as a scroll when it is rolled together; and every mountain and island were moved out of their places. For the day of his wrath is come. And who shall be able to stand? » (*Lights* non pag.)

second livre d'Esdras⁴⁹³. Ironiquement, c'est à une femme, Elizabeth Bishop⁴⁹⁴, qu'O'Brien confie la tâche de préparer le lecteur à l'attachement monomaniaque de Thomas Chippering à Lorna Sue. Enfin, l'épigraphe de *July, July* – « We had fed the heart on fantasies, / The heart's grown brutal from the fare » – est extraite de « The Stare's Nest by My Window », la sixième des « Meditations in Time of Civil War » que William Butler Yeats écrivit pour évoquer la violence de la guerre civile irlandaise de 1922-1923. Elle fait partie du réseau intratextuel car si elle annonce la mélancolie et les désillusions des personnages, elle renvoie également à *Going After Cacciato* et à *The Nuclear Age*, dans lesquels elle se trouve déjà citée, par Sarkin Aung Wan (318), d'une part, et par Sarah Strouch (232) et William Cowling (263), d'autre part. O'Brien pousse sans relâche le lecteur vers l'« au-delà » du texte. L'intertextualité s'intègre dans cette dynamique, comme l'illustre le récit autobiographique, hanté par les spectres de Pound et de Socrate, et *In the Lake of the Woods*, dont les chapitres « Evidence » font entrer dans la fiction des écrits venus d'horizons différents.

2. L'intertexte

L'œuvre littéraire peut porter l'empreinte d'un contenu involontaire auquel Jean Bellemin-Noël donne le nom d'« évocation » :

Le fait que dans une œuvre d'art apparaissent au cours d'une lecture des éléments susceptibles d'opérer un rapprochement de type allusif avec un énoncé appartenant à un autre ouvrage ; sa différence avec l'allusion tient à ce que rien n'indique que l'auteur a procédé sciemment à une telle référence ni qu'une large majorité des lecteurs la repéreront. En somme, c'est une espèce d'allusion qui joue obscurément dans les registres de l'insu collectif et de l'inconscient ou du préconscient individuel. (*Plaisirs de vampires* 23)

⁴⁹³ « And the dead will be thrown out like dung,
and there will be no one to offer comfort.
For the earth will be left empty and its
cities will be torn down. None will be left
to till the ground and sow it. The trees
Will bear fruit, but who will gather it?
The grapes will ripen, but who will tread them?
There will be a vast desolation everywhere.
For one man will long to see another, or to
hear his voice. For ten will be left, out of
a city, and two out of a field, who have
hidden in the thick woods or in the holes in the rocks » (*Age* non pag.)

⁴⁹⁴ « Even losing you (the joking voice, a gesture
I love) I shan't have lied. It's evident
the art of losing's not too hard to master
though it may look like (*Write it!*) like disaster » (*Tomcat* non pag.).

À l'opposé de cet « inconscient du texte⁴⁹⁵ » se trouve l'intertextualité, qui relève d'un rapprochement « conscient ». La coprésence de textes, orchestrée sciemment par l'auteur, peut être parfois « mévisible »⁴⁹⁶. L'érudition qu'elle sollicite amène Nathalie Piégay-Gros à parler de « terrorisme de la référence » (17) : le risque de l'intertexte est en effet de devenir « un outil qui fait le partage entre les lecteurs savants, qui seront aptes à reconnaître l'intertexte, et les lecteurs “ordinaires” qui ne percevront peut-être même plus la résistance qu'offre la présence d'une trace intertextuelle » (17). Or, au-delà de cette reconnaissance se trouve un second enjeu dont l'issue est tout aussi indéterminée : celui du décodage de la signification de l'intertexte, de sa raison d'être. Il incombe au lecteur de procéder à l'« interlecture » nécessaire pour « restituer ou mettre en relief les relations avérées qu'un texte entretient avec d'autres textes qui ont coopéré à sa production⁴⁹⁷ » (Bellemin-Noël, *Plaisirs de vampires* 12).

O'Brien n'accorde à *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home* qu'une valeur documentaire (« It's just there as a document. It's not art. I didn't know what literature was » [Schroeder 141⁴⁹⁸]). Toutefois, la présence de la seconde main prouve au contraire qu'il est de ces écrivains *fantasmophores*, pour reprendre le néologisme de Depierre, laquelle l'emploie aussi pour désigner ces fictionneurs pratiquant une écriture « syncopée », « fuguée », qui provoque un « arrêt de soi pour livrer passage à l'autre » (12). Reflet de la bibliothèque privée d'O'Brien, l'intertextualité mise en œuvre dans la non-fiction, puis dans la fiction, ne constitue pas à proprement parler un « terrorisme de la référence » (Piégay-Gros 17). *Northern Lights*, hypertexte imparfait de *The Sun Also Rises*, comme le notent Herzog (71) et Heberle (75), est un exemple unique de reprise thématique et stylistique poussée à l'extrême. Très critique dans l'analyse qu'il fait du roman lors de sa publication, Roger Sale

⁴⁹⁵ Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte* (1979). L'auteur propose une « textanalyse » : « La mise en récit littéraire d'une production inconsciente comporte [...] les éléments nécessaires à son interprétation, à la reconstitution d'un discours de désir, sans référence ni à ce que l'on sait par ailleurs de l'auteur, ni à ce que racontent ses autres œuvres, ni à l'idiosyncrasie débridée d'un lecteur » (190).

⁴⁹⁶ Riffaterre distingue l'intertextualité « aléatoire », qui dépend des compétences du lecteur, de l'intertextualité « obligatoire », rendue incontournable grâce à la « trace indélébile » laissée par l'intertexte : « une constante formelle qui joue le rôle d'un impératif de lecture, et gouverne le déchiffrement du message » (« La trace de l'intertexte » 5). Cette trace est une « agrammaticalité » qui fait de la lecture « un procès restrictif. Tant que persistent les agrammaticalités, le lecteur sait qu'il s'est engagé dans une lecture fautive et que sa tâche n'est pas terminée : la seule liberté qui lui soit laissée, c'est de se contenter de cette solution de facilité et de rester en deçà de l'hypogramme, à mi-chemin du but » (*Sémiotique de la poésie* 188-189). L'hypogramme « peut être fait de clichés, être une citation extraite d'un autre texte ou être un système descriptif » (86).

⁴⁹⁷ Ailleurs, Bellemin-Noël définit l'« interlecture » comme « la possibilité à la fois de reconnaître l'intertexte manifeste et de mobiliser des références latentes – qui n'appartiendraient pas de façon manifeste à cet intertexte » (« De l'interlecture », in Picard, *Comment la littérature agit-elle ?* 148).

⁴⁹⁸ « The power of *If I Die* is the same sort that one gets from a book like Ron Kovic's. [...] *If I Die* is just a straightforward telling: "Here is what happened to me" [...] as I would tell a friend » (in Schroeder 141). Dans l'entretien avec Herzog, O'Brien réaffirme le caractère informatif de son récit : « I wanted to write a book about the infantry's experience through the eyes of a soldier who acknowledged the obvious: that we were killing civilians more than we were killing the enemy. The war was aimless in the most basic ways, that is aimless in the sense of nothing to aim at, no enemy to shoot, no target to kill. They [enemy] were among the people. As a consequence, the fire was put out in massive quantities against whole villages » (in *Tim O'Brien* 40).

souligne la ressemblance entre la jeune indienne Addie et Lady Brett Ashley, ainsi que les analogies entre l'impuissant Paul Perry et Jake Barnes (31). Si la rivalité masculine et le tournoi de ski à Grand Marais, qui clôt la première partie, évoquent les fêtes de Pampelune et les relations viriles conflictuelles entre les personnages d'Hemingway, *Northern Lights* porte aussi les traces de *In Our Time* (1925). La souffrance et l'enfermement de Harvey Perry se lit à travers le prisme de « Soldier's Home », de même que l'éphémère régénération de Paul Perry convoque à l'esprit l'expérience de Nick Adams dans « Big Two-Hearted River ». L'hypertexte reproduit également le style hemingwayesque par un phrasé pénétré de répétitions, de recours à l'hypotaxe et à la parataxe. Le début de la deuxième partie est à ce titre emblématique :

Sobbing sounds: coffee into a cup, leaves into a bushel blanket, feathers into a pillow, air into a vacuum. He listened. No certain sounds, vague and muffled and indistinct. No rustles or movements. A sobbing sound, many sobbing sounds. Inanimate and elemental, into him and out of him, some distant time, very distant. Perry snuggled deep in the bag. He was warm enough. Gooses down—the best insulation, Harvey said. He was warm enough but he could not sleep. (165)

O'Brien indique que la création des dialogues et des monologues intérieurs a été influencée par ses lectures de Joyce et de Faulkner (Naparsteck 2, Coffey 60). Cependant, peu satisfait de cette expérience, il ne s'est pas attaché à creuser les possibilités offertes par ce type d'intertextualité. Des réminiscences littéraires, sans commune mesure avec celles de *Northern Lights*, existent toutefois dans d'autres romans. *Going After Cacciato* est empreint d'une isotopie de la culbute et du passage vers un monde imaginaire qui rappelle *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), bien que le sentiment de culpabilité et le retour des images traumatiques contrastent avec l'insouciance de l'héroïne de Lewis Carroll. Dans *In the Lake of the Woods*, le caractère obsessionnel de l'enquête du narrateur et le ténébrisme de l'œuvre font écho à Charles Marlow, le marin hanté par le marchand d'ivoire Kurtz, dans *Heart of Darkness* de Conrad. Enfin, l'intertexte de *Tomcat in Love* repose sur la citation allusive, comme l'illustre cet exemple :

“This tale,” said Delbert [...] “seems told by an idiot. Doesn't signify jack-anything.”
 “It soon will be,” I assured him.
 “Sound and fury?”
 “You bet,” I said. (161)

Les fragments du soliloque de *Macbeth* relèvent d'une double intertextualité subtile, l'allusion à la pièce de Shakespeare renvoyant elle-même à un autre texte, *The Sound and the Fury* (1929) de Faulkner. L'intertexte est parcouru par l'ambivalence du sens, soutenue par les insinuations répétées concernant une possible relation incestueuse entre Herbie et sa sœur

Lorna Sue. Par ailleurs, l'échange entre les deux personnages a une fonction proleptique, confirmée ultérieurement par les manœuvres de vengeance du narrateur contre son ex-femme.

Ces quelques exemples non exhaustifs rappellent que la réception de ce type d'intertextualité est en effet ordonnée à un rapprochement dicté « par l'accident d'une culture plus ou moins profonde plutôt que par la lettre du texte » (Riffaterre, « La trace de l'intertexte » 5). Les deux œuvres analysées ci-après reposent sur une autre modalité, plus explicite puisqu'elle relève non pas de l'allusion mais de la référence. Elle est cependant commandée par deux stratégies différentes. Dans *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*, l'intertexte sert de passerelle aux réflexions personnelles d'O'Brien et s'inscrit contre les discours idéologiques et patriotiques que l'auteur rejette. Dans les sept chapitres « Evidence » de *In the Lake of the Woods*, il a une fonction doublement réflexive qui concerne à la fois l'univers fictionnel représenté et l'histoire américaine.

2. 1 Opinions sur la guerre, guerre des opinions : l'intertexte porte-parole de l'auteur : *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*

La guerre du Vietnam a été marquée par des conflits parallèles, strictement « américano-américains », dont les vétérans ont rendu compte dans leur écrits non fictionnels et fictionnels. *Born on the Fourth of July* (1976) de Kovic, expose le difficile combat post-guerrier d'un ancien marine devenu militant pacifiste. Dans l'épilogue de *Fields of Fire* (1978), Webb condamne l'idéologie manichéenne du mouvement anti-guerre⁴⁹⁹ et représente les positions divergentes des anciens combattants et des civils militant contre l'engagement des forces armées. À l'inverse de Kovic et de Webb, O'Brien n'évoque pas la question du retour en Amérique dans *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home* : c'est sur le terrain militaire que s'opposent verbalement les compatriotes.

À compter du jour où la guerre est devenue une affaire personnelle, O'Brien n'a cessé de s'interroger sur l'écart entre ses convictions et ses actes. L'enfermement dans un dilemme irrésolu et l'expression publique de ses états d'âme ont donné lieu à des situations d'incommunicabilité avec des officiers dogmatiques, foncièrement critiques à l'égard des réserves et des doutes émis par le soldat. La double problématique du devoir envers la patrie

⁴⁹⁹ Un militant de la Student Coalition To End The War tient ce discours devant le marine Goodrich : « And what we really need is somebody who is able to talk about how shitty it was in the Nam. How senseless the killings were. How it felt to see your buddies get wasted. The whole immorality bit; you know, the desecration, the tortures, the atrocities. I'll bet in the Marines you saw a lot of that » (447). Goodrich, invité à prendre la parole, termine son intervention sous les huées de la foule : « LOOK AT YOURSELVES. AND THE FLAG. JESUS CHRIST. HO CHI MINH IS GONNA WIN. HOW MANY OF YOU ARE GOING TO GET HURT IN VIETNAM? I DIDN'T SEE ANY OF YOU IN VIETNAM. I SAW DUDES, MAN. DUDES. AND TRUCK DRIVERS AND COAL MINERS AND FARMERS. I DIDN'T SEE YOU. WHERE WERE YOU? FLUNKING YOUR DRAFT PHYSICALS? » (451).

et de la fortitude a été prégnante durant l'été 1968, puis à Fort Lewis, et, enfin, au Vietnam. Elle trouve naturellement une place souveraine dans le texte autobiographique qui, inlassablement, revient sur le questionnement éthique généré par une position jugée intenable et résumée en ces termes : « Chaplain, I think that war is wrong. I should not fight in it. [...] The way to Emerald City, the way to God, the way to kill the wicked witch is to obey our reasoned judgments. Is there an alternative? » (56-57). La question, qui renvoie implicitement à l'épigraphe, révèle une aporie que les voix discordantes des champions du conflit ne relaient pas. Convaincus que l'Amérique est engagée dans une guerre juste⁵⁰⁰, l'aumônier Edwards et le major Callicles⁵⁰¹ véhiculent une idéologie jusqu'au-boutiste : la quête même d'une « alternative » et la remise en question des agissements de l'armée relèvent, selon eux, de la lâcheté et de l'antipatriotisme.

Dans « Ambush », O'Brien écrit :

I wondered how writers such as Hemingway and Pyle could write so accurately and movingly about war without also writing about the rightness of their wars. [...] The men in war novels and stories and reportage seem to come off the typewriter as men resigned to bullets and brawn. Hemingway's soldiers especially. They are cynics. Not quite nihilists, of course, for that would doom them in the reader's eye. But what about the people who are persuaded that their battle is not only futile but also dead wrong? (93)⁵⁰²

À l'inverse de ses prédécesseurs, la question hante le soldat et le vétéran. De fait, l'« odyssée de la conscience⁵⁰³ » se démarque par une polarité du questionnement éthique et du patriotisme exalté. Cette antinomie est appuyée par l'intertexte, composé d'un extrait du poème « Hugh Selwyn Mauberley » (1920) d'Ezra Pound et de deux citations tirées de

⁵⁰⁰ Dans *Just and Unjust Wars* (1977), le philosophe Michael Walzer écrit que la guerre se juge sur deux points : « first with reference to the reasons states have for fighting, secondly with reference to the means they adopt. The first kind of judgment is adjectival in character: we say that the war being fought is just or unjust. The second is adverbial: we say that the war is being fought justly or unjustly. Medieval writers made the difference a matter of prepositions, distinguishing *jus ad bellum*, the justice of war, from *jus in bello*, justice in war. *Jus ad bellum* requires us to make judgments about aggression and self-defense; *jus in bello* about the observance or violation of the customary and positive rules of engagement » (21). À ces deux principes s'ajoute la responsabilité morale des vainqueurs envers les vaincus et la protection des non-combattants (*jus post bellum*). Les critères de la guerre juste sont définis par Robert L. Holmes dans *On War and Morality* (1989) et par Brian Orend, dans « Justice After War » (2002) et *The Morality of War* (2006).

⁵⁰¹ Le patronyme – fictif – fait référence à l'interlocuteur étroit d'esprit qui défie Socrate dans *Gorgias*. À l'automne 1969, suite aux révélations de la presse sur le massacre de My Lai (« These goddamn slick rags » [192]), l'officier s'obstine à justifier les exactions de la compagnie Charlie : « But Major Callicles stuffed the burden of My Lai into his own soul. He lost sleep. [...] and his thick, brown face became lined with red veins hemorrhaging with the pain of My Lai. Like the best defense attorney, he assumed the burden of defending and justifying and denying—all in one broad, contradictory stroke » (192).

⁵⁰² Le maître est omniprésent : « Some say Ernest Hemingway was obsessed by the need to show bravery in battle. It started, they say, somewhere in World War I and ended when he passed his final test in Idaho. If the man was obsessed with the notion of courage, that was a fault. But, reading Hemingway's war journalism and his war stories, you get the sense that he was simply *concerned* about bravery, hence about cowardice, and that seems a virtue, a sublime and profound concern that few men have » (140).

⁵⁰³ La formule est de Beidler : « This masterwork of the American tradition of the contemplative, an odyssey of consciousness [...] introduces itself in a blare of martial false bravado, the first line of a boot-camp marching song out of a long provenance of many designed over the years to persuade American boys on their way to war that they are in fact men » (*Re-Writing America* 12).

Lachès et de *La République* de Platon. Dans « Under the Mountain » (chapitre 5), O'Brien retrace la genèse de son amitié avec Erik Hansen⁵⁰⁴ :

One evening I asked Erik what he was reading. [...] he said it was *The Mint*. "T. E. Lawrence. You know—Lawrence of Arabia. He went through crap like this. Basic training. It's a sort of how-to-do-it book." He said that he was just paging through it, that he'd read the whole thing before, and he gave it to me. With *The Mint* I became a soldier, knew I was a soldier. I succumbed. Without a backward glance at privacy, I gave in to soldiering. I took on a friend, betraying in a sense my wonderful suffering. (34-35)⁵⁰⁵

Pour la deuxième fois dans le texte, O'Brien témoigne de l'ascendance des livres sur son existence. Dans « Beginning » (chapitre 3), la réception de la lettre de l'armée suscite le souvenir d'une lecture passée, celle d'un dialogue de Platon, *Criton*. O'Brien ne cite pas le texte mais évoque la position exemplaire de Socrate après sa condamnation à mort : « I remembered Plato's *Crito*, when Socrates, facing certain death—execution, not war—had the chance to escape. But he reminded himself that he had seventy years in which he could have left the country, if he were not satisfied or felt the agreements he'd made with it were unfair ». (18-19). Avec *The Mint*, dans lequel Lawrence raconte le quotidien dans une garnison après la première guerre mondiale, O'Brien trouve à nouveau un écho de son expérience personnelle dans un texte littéraire qui bouleverse, comme ce passage tend à le faire croire, le cours de son existence. Toutefois, au regard des événements ultérieurs, l'effet de *The Mint* se révèle éphémère et illusoire : le pouvoir de persuasion du livre, son envoûtement (« I became ») et l'aplomb qu'il procure (« knew »), se trouvent infirmés dès le chapitre suivant, « Escape ». Le démon de l'insoumission continue de poursuivre et de posséder le soldat : O'Brien trouve refuge auprès des livres à la bibliothèque de Tacoma et prépare sa fuite à l'étranger, projet qu'il abandonne malgré ses convictions personnelles. À la lueur du hantement suscité par le trouble de conscience et le sentiment de culpabilité, dont « The Vietnam in Me » se fera un écho poignant⁵⁰⁶, le polysémique « succumbed », l'adjectif « betraying » et le recours à l'antiphrase (« wonderful suffering ») semblent rétrospectivement indiquer que *The Mint* n'a pas fondamentalement transformé O'Brien mais l'a au contraire éloigné des vertus prônées par Platon et Paul Tillich⁵⁰⁷ : la force de l'âme et le « courage d'être ». Ce courage est un acte

⁵⁰⁴ Le sergent Blyton méprise les deux hommes férus de littérature (« college pussies » [47]).

⁵⁰⁵ Une version expurgée du manuscrit de 1928 a été publiée en 1955. O'Brien, comme son prédécesseur, pratique l'autocensure : « Names and physical characteristics of persons depicted in this book have been changed » (non pag.).

⁵⁰⁶ « I would risk conscience and rectitude before risking the loss of love. I have written some of this before, but I must write it again. I was a coward. I went to Vietnam ». Ces mots renvoient au premier opus autobiographique : « I was a coward » (*Combat* 68). Le vétéran Tim O'Brien procède à une autocritique similaire : « I survived, but it's not a happy ending. I was a coward. I went to the war » (*Things* 61).

⁵⁰⁷ La pensée du théologien est évoquée dans « Pro Patria » (chapitre 2) : « At night I sometimes walked about the town. "God is both transcendent and imminent. That's Tillich's position." When I walked, I chose the darkest streets, away from the street lights. "But is there a God? I mean, is there a God like there's a tree or an apple? Is God a being?" I usually ended up walking toward the lake. "God is Being-Itself" » (15). L'intertextualité est ici allusive et pourrait renvoyer à *Systematic Theology* (1951-1964), dans lequel Tillich écrit : « the being of God is being-itself » (vol. 1, 261). O'Brien semble avoir fait une erreur de transcription :

éthique, écrit Tillich dans *The Courage to Be* (1952) : « The ethical question of the nature of courage leads inescapably to the ontological question of the nature of being. And the procedure can be reversed. The ontological question of the nature of being can be asked as the ethical question of the nature of courage. Courage can show us what being is, and being can show us what courage is » (3-4).

Fondement thématique du récit, le combat perdu contre soi-même inspire au vétéran une écriture rétrospective bâtie comme un foyer de résistance aux idéologies bellicistes. « I've been in Vietnam. I can tell you, this is a fine heroic moment for American soldiers » (60) : le discours offensif de l'aumônier Edwards, comme plus tard celui de Callicles⁵⁰⁸, détonne avec les strophes anti-guerrières de Pound. Premières pierres de l'intertexte, elles doivent leur apparition à l'érudition d'Erik Hansen. Grand amateur de la poésie des Américains Robert Frost, Marianne Moore et Edwin Arlington Robinson, Hansen déclame cet extrait de « Hugh Selwyn Mauberley⁵⁰⁹ » :

These fought in any case,
and some believing,
pro domo, in any case...

Some quick to arm,
some for adventure,
some from fear of weakness,
some from fear of censure,
some for love of slaughter, in imagination,
learning later...
some in fear, learning love of slaughter;

Died some pro patria,
non "dulce" non "et decor"... (37-38)

Selon le récitant, Pound défie les dangers de l'« idéologie », terme qui désigne dans la bouche de Hansen le patriotisme fanatique dont O'Brien sera témoin au cours des entretiens avec Edwards et Callicles. Dans un discours sans ambages, l'ami lettré se transforme en exégète autocritique :

"Pound is right," Erik said. "Look into your own history. Here we are. Mama has been kissed good-bye, we've grabbed our rifles, we're ready for war. All this not because of conviction, not for

« God is immanent in the world as its permanent creative ground and is transcendent to the world through freedom » (*Systematic Theology* 292).

⁵⁰⁸ La pensée du major est plus extrême, comme en témoigne ce passage : « "Of course killing civilians is wrong. But those so-called civilians are killers. Female warriors. Poppa-san out in the paddy spying." "But with that philosophy, you'd have to waste all the civilians in Vietnam, everyone. I mean, how do you know when this Poppa-san or that Poppa-san is VC? They look alike. They all dress in black pajamas and work in the paddies and sell us Cokes. Hell, we might as well go down into Nouc Mau, the little village down by the gate, and just kill them all." "That's ridiculous. You're exaggerating the argument." "Reductio ad absurdum. Logical extension, sir" » (196-197).

⁵⁰⁹ Le titre est incorrectement orthographié dans le texte : « Erik became Ezra Pound. Seriously, slowly, he recited a portion of "Hugh Selwyn Mauberly" » (37).

ideology; rather it's from fear of society's censure [...] Fear of weakness. Fear that to avoid war is to avoid manhood. We come to Fort Lewis afraid to admit we are not Achilles, that we are not brave, not heroes. Here we are, thrust to the opposite and absurd antipode of what we think is good." (38)

L'intertexte a double vocation : il fait en effet écho à la position paradoxale des deux soldats, tout en portant le message anti-guerre. « Hugh Selwyn Mauberley » rappelle la tonalité de « Dulce et Decorum Est » (1917) de l'anglais Wilfred Owen⁵¹⁰, autre réflexion poétique du désastre de la Grande Guerre. Comme Owen, Pound « opère », selon le mot de Compagnon, « du déjà dit, par la répétition et par l'entreglose » (12). O'Brien répète à son tour ce « déjà dit » en contestant de part en part de son texte l'exhortation latine signée par Horace : « Dulce et decorum est pro patria mori » (« Il est doux et glorieux de mourir pour sa patrie »). Les guillemets du poète soulignent la présence d'une citation tronquée, dont l'origine est imprécise. Si au cœur de la deuxième strophe les mots de Pound font retentir les craintes communes aux deux soldats, la déconstruction de la phrase d'Horace a de toute évidence inspiré à O'Brien la composition de trois titres. Imitant le poète américain, l'auteur a disséminé des parties de la phrase dans le périphrase. « Pro Patria », situé en amont, évoque l'héritage historique de la seconde guerre mondiale. En aval, deux fragments introduisent les douzième et dix-neuvième chapitres : « Mori », centré sur l'agonie d'une Vietnamiennne blessée par un soldat de la patrouille, et « Dulce et Decorum », qui retrace les derniers jours au front.

Fragmentée, dispersée, mais aussi rejetée, la phrase d'Horace hante un discours circulaire, répétitif, qui éparpille le « déjà dit » avant de lui redonner, tardivement, sa forme originale. Plus de cent pages après la récitation par Hansen, O'Brien identifie enfin l'auteur auquel Pound fait allusion : « We weren't the old soldiers of World War II. No valor to squander for things like country or honor or military objectives. [...] Horace's old do-or-die aphorism—"Dulce et decorum est pro patria mori"—was just an epitaph for the insane » (175). Mise en abyme rétrospective de ce qui a été écrit, récité et (re)cité, le commentaire auctorial répercute les vers analysés par Hansen mais il se lit également à travers le prisme

⁵¹⁰ « If in some smothering dreams, you too could pace
Behind the wagon that we flung him in,
And watch the white eyes writhing in his face,
His hanging face, like a devil's sick of sin;
If you could hear, at every jolt, the blood
Come gargling from the froth-corrupted lungs,
Obscene as cancer, bitter as the cud
Of vile, incurable sores on innocent tongues,—
My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory,
The old Lie: *Dulce et decorum est
Pro patria mori* » (140).

des deux dialogues socratiques qui permettent à O'Brien d'insister sur la problématique de la fortitude. À l'instar de Pound, il n'accepte pas le sacrifice aveugle pour la patrie. Toutefois, pour qu'une telle position soit tenable, il a conscience qu'il faut avoir au préalable clarifié les raisons qui poussent à ne pas vouloir risquer sa vie pour son pays. Est-ce avant tout une question de trahison et de lâcheté ou bien la preuve de la force d'âme ?

Au Vietnam, la rencontre avec le vertueux Johansen ranime le souvenir d'une autre lecture : « Courage is nothing to laugh at, not if it is proper courage and exercised by men who know what they do is proper. [...] Plato, I recalled, wrote something like that » (136). Et O'Brien de citer *Lachès*, texte où, précisément, Socrate et ses interlocuteurs ne parviennent jamais à proposer une définition commune. L'extrait choisi se conclut ainsi :

SOCRATES: And you would you say that a wise endurance is also good and noble?
LACHES: Very noble.
SOCRATES: But what would you say of a foolish endurance. Is not that, on the other hand, to be regarded as evil and hurtful?
LACHES: True...
SOCRATES: Then, according to you, only the wise endurance is courage?
LACHES: It seems so. (137)

Quelle est la nature de ce courage qui mène au pied de l'avion en partance pour une guerre à laquelle on est opposé depuis toujours ? L'intertexte offre six chapitres plus loin une réponse qui ouvre davantage le débat qu'elle ne le conclut. Le titre intertextuel du chapitre 22, « Courage is a Certain Kind of Preserving », précède une citation de *La République*. Le lecteur retrouve Socrate, hanteur attitré du récit autobiographique, en train de dialoguer avec un autre interlocuteur et répondant, par textes interposés, à la question posée à Lachès et aux interrogations d'O'Brien : « courage is a certain kind of preserving. [...] The preserving of the opinion produced by law through education about what—and what sort of thing—is terrible » (191). L'intertexte surgit au terme d'un récit sur le manquement à cette « loi ». La caution indirecte de Pound secondait l'objection à l'abnégation exigée, selon certains, par l'allégeance à la patrie. La parole du Grec affirme la nécessité de concilier la visée éthique et les actes, parole restée lettre morte chez O'Brien, lequel, paraphrasant l'un de ses maîtres, s'exclut lui-même de la communauté des braves :

In fact, Plato says, men without courage are men without temperance, justice, or wisdom, just as without wisdom men are not truly courageous. Men must *know* what they do is courageous, they must *know* it is right, and that kind of knowledge is wisdom and nothing else. Which is why I know very few brave men. (140)

À Fort Lewis, puis au Vietnam, O'Brien se voit accusé de trahison lorsqu'il exprime ses opinions sur la guerre. Analysant la propension de l'écrivain à citer ses prédécesseurs ou à mentionner leurs œuvres, Maria S. Bonn écrit en 1994 : « *If I Die* is an educated and literate

response to war. [...] The good guys read books and the bad guys don't » (3). Cette dichotomie doit être nuancée, notamment parce que, comme on l'a vu, les textes cités, en particulier le poème de Pound et l'extrait de *Lachès*, ne sont pas des éléments que le vétéran est allé glaner après coup, durant l'écriture de son récit autobiographique. L'intertextualité n'accentue pas la confrontation entre lecteurs et non lecteurs mais contribue au contraire à montrer que les positions irréconciliables sont influencées par une autre « loi », celle des lectures passées. Il existe de « bons » et de « mauvais » livres, distinction très subjective, comme l'indique le propos d'Edwards : « And I think you're not only wrong but, frankly, I think you're very disturbed, very disturbed. Not mental, you understand—I don't mean that. See... you've read too many books, the wrong ones, I think there's no doubt, the wrong ones » (57). Edwards est plus spécifique sur ses lectures que Callicles :

“President McKinley waited and waited. He prayed to the Lord, asking for guidance, and the Lord finally told him to go to war.” “We read different books.” “Different books hell! That's history.” “That is McKinley's history.” [...] “I supported McCarthy for the presidency, so I heard him talk about the war. I've read books by Bernard Fall—” “Bernard Fall,” Edwards shouted. “I've read Bernard Fall. He's a *professor*. A lousy *teacher*.” (59-60)

Le major est un pourfendeur de la presse écrite et blâme la connaissance acquise par certains livres : « I never went to college, but I can read [...] You might own a diploma, for Christ's sake, but does that mean you can't trust your own eyes and not some lousy book? » (193-196). Pour ce vétéran des guerres de Corée et du Vietnam, si la jeune génération doute de la justice de la guerre et n'a pas le courage d'aller se battre, la faute en revient à ces livres qui contaminent les esprits et empêchent d'avoir la *foi* patriotique :

“But goddamn it—pardon me—but goddamn it, you're a soldier now, and you'll sure as hell act like one. Some faith, some discipline. You know, this country is a good country. [...] That's where faith comes in, you see? If you accept, as I do, that America is one helluva great country, well, then, you follow what she tells you. She says fight, then you go out and do your damndest. You try to win. [...] You've been to college. Don't they read about Peter the Hermit anymore? Well, Peter the Hermit raised an army, led the men himself, and they marched a thousand miles to win back the holy city. Hell, do you think he sat in his monastery and thought it all out? He believed.” “Is that an analogy?” I asked. “Is Vietnam another Christian crusade?” (57-58)

L'argumentaire dogmatique et logomachique est traversé par la double isotopie de l'ordre et de l'obéissance. Alors que Socrate pense, que Dante chante le libre arbitre – précepte noble mais aussi pierre d'achoppement – et que Pound réfute les paroles d'Horace, l'homme d'église « accepte » l'hégémonie de l'Amérique, prône la sujétion à la mère patrie et prend le poète latin au bas mot. « You think I'm a fascist? » (58) : le discours belliqueux est surchargé de questions fermées qui tranchent avec la démarche socratique, tout en ouverture d'esprit, même si elle invite les interlocuteurs à réviser leur point de vue. Étayé par une accumulation de références hétéroclites qui s'enchaînent de manière peu convaincante, le *logos* patriotique ne laisse aucun espace à la réflexion et fonctionne à l'inverse du texte autobiographique :

“Do you follow? It’s a simple principle. Faith. When you get down to it, faith is an ancient Christian principle. I think it originated with Christ himself. Anyway, it was certainly faith that moved the crusaders way back when. Faith kept them going, God knows. Anyone who’s read Norah Lofts and Thomas Costains knows that. Or history.” (58)

En espaçant de plusieurs chapitres les éléments cités, O’Brien donne au lecteur le temps d’intégrer ces corps étrangers, d’en apprécier les échos et surtout d’entendre autre chose dans la quête de l’alternative que la simple expression d’une défiance déloyale (« But, listen, you’re betraying you country when you say these things » [60]). Au terme du récit, on peut concevoir que, sur le papier, la parole philosophique de Socrate, tout comme celle de Dante, est juste ; que Pound est dans son droit lorsqu’il dénonce le carnage provoqué par la guerre. Mais dans les faits, comment affirmer ce courage d’être, comment résister à la pression sociale, à l’héritage historique, au jugement des aînés ?⁵¹¹ L’écriture rétrospective est une reprise symbolique des armes. Tegmark y voit la « renégociation » d’une expérience individuelle et le « témoignage d’un initié » (« an insider’s testimony » [17]) qui soulève plus de questions qu’il n’apporte de réponses. Dans *American Literature and the Experience of Vietnam* (1982), Beidler, toujours désireux d’insister sur le caractère « postmoderne » du conflit⁵¹², note que l’écriture fictionnelle et non fictionnelle de la guerre du Vietnam se heurte à certains obstacles :

To try to talk or write about it, before, during, or after the fact, was to risk being swept up into a self-contained universe of discourse where everything from official euphemism to battlefield slang seemed the product of some insane genius for making reality and unreality—and thus, by implication, sense and nonsense—as indistinguishable as possible. (5)

Mais O’Brien contourne cette impasse en prenant comme point de départ sa faillite personnelle pour en faire le fil conducteur d’un récit de soi qui se lit comme la traduction littéraire de la « croisade » qu’il avait anticipée au Vietnam : « I would write about the army. Expose the brutality and injustice and stupidity and arrogance of wars and men who fight in them. [...] I would crusade against this war » (93).

⁵¹¹ Calicles se présente comme un modèle : « people like me are lifers because we’ve got to show that there are still people with courage around in this world. [...] It’s the old story. Guts to stand up for what’s right. Sure, it’s almost futile—like the last man standing after the bomb, just to show there’s still people around, but it’s still something to be proud about. You kids make me feel like an old man. [...] But I don’t care what the new culture says, young people like you are wrong when it comes to guts. You know what courage is? I can tell you that. It’s not standing around passively hoping for things to happen right; it’s going out and being tough and sharp-thinkin’ and *making* things happen right » (200). Le commandant de Fort Lewis, rencontré après Edwards, souligne l’abyme générationnel : « “But you’re hearing this from an old soldier,” he said. “I suppose you’ve got to *read* it to believe it, that’s the new way. Maybe I’ll write a book. I remember when the Chinks swarmed across the river down into Korea. That would make a book. Trouble is, they want philosophy in with the real action » (62).

⁵¹² Fredric Jameson soutient dans *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) que le caractère, hors-norme selon lui, de la guerre du Vietnam requiert des stratégies narratives inédites : « This first terrible postmodernist war cannot be told in the traditional paradigms of the war novel or movie » (44). Les romans de Webb, Del Vecchio et Heinemann, entre autres, contredisent cependant ce point de vue.

André pose cette question : « Ce que la vie a raté, l'écriture d'une histoire [...] peut-elle le rattraper ? » (12). O'Brien reconnaît être l'antithèse du guerrier homérique et s'avoue vaincu par la peur du regard des autres, coupable d'avoir trahi ses convictions, mais aussi conscient d'être resté fidèle à ses origines, à cette prairie où il a été élevé. Au début du texte, il semble déjà anticiper la façon dont le questionnement intérieur né de cette expérience, pourra être communalisé, « renégocié », par le biais de l'écriture : « Can the foot soldier teach anything important about war, merely for having been there? I think not. He can tell war stories » (23). L'incessant retour de la guerre du Vietnam dans l'œuvre o'brienienne atteste la force de ce pacte intime. Deux décennies après avoir mis par écrit son odyssée intérieure, l'auteur continue son œuvre de « croisé » en instaurant à nouveau un dialogue entre la fiction et le discours d'autrui, comme le prouve l'intertexte des chapitres « Evidence » dans *In the Lake of the Woods*.

2. 2 L'hétéroglossie intertextuelle : *In the Lake of the Woods*

Les sept volets « Evidence⁵¹³ » consistent en une anthologie de citations espacées par un blanc typographique. Les extraits d'œuvres littéraires, d'ouvrages métapsychologiques et historiographiques sont mêlés à des témoignages recueillis par l'enquêteur anonyme, lequel apporte des annotations bibliographiques et commente certains des entretiens. Ces commentaires, on le verra dans le neuvième chapitre, donnent lieu à des allusions énigmatiques puis à des amorces de confidences qui lèvent le voile sur le passé du narrateur. L'analyse qui suit revient sur la fonction de ces fragments hétéroglossiques venus du monde réel. Retranché derrière la ligne de séparation des notes, le narrateur se garde d'expliquer la raison d'être de ces citations. Dans *Trauma Fiction*, Anne Whitehead note : « Intertextuality can [...] highlight the role of the reader who acts to fill in the gaps of the text and to actively assemble meaning » (94). Si le narrateur manipule ses sources de manière à énigmatiser les faits racontés et susciter la curiosité du lecteur, on y reviendra, il exploite aussi une specularité qui établit une relation dialogique entre récit principal et intertexte.

Le deuxième « Evidence » se conclut sur cette adresse au lecteur :

Biographer, historian, medium—call me what you want—but even after four years of hard labor I'm left with little more than supposition and possibility. [...] In any case, Kathy Wade is forever

⁵¹³ Il est utile de rappeler que ces sept interludes ainsi que les huit « Hypothesis » entrecourent les seize chapitres consacrés à l'histoire de John Wade, narrée à la troisième personne. L'ultime « Hypothesis », qui clôt le roman, est le seul de la série à comprendre des annotations (six en tout), un commentaire personnel (« Sorrow, it seems to me, may be the true absolute. John grieved for Kathy. She was his world » [302]), ainsi que des reflets de l'herméneutique : « Can we not believe that two adults, in love, might resolve to make their own miracle? [...] Too sentimental? Would we prefer a wee-hour boiling? A teakettle and scalded flesh? » (299-300).

missing, and if you require solutions, you will have to look beyond these pages. Or read a different book. (note 21, 30)

Au risque de provoquer le désintérêt, l'enquêteur énonce l'incomplétude d'un texte dont le véritable objet n'est pas de retracer l'enquête policière inaboutie sur la disparition de Kathy Wade mais de reconstituer la vie du vétéran Wade, et ce, à partir des recherches menées pendant quatre années. Le statut indéterminé du narrateur et son anonymat influent sur les trois niveaux du texte. Si biographie de Wade il y a, elle existe toutefois sous la forme peu orthodoxe d'un texte fictionnel dans lequel l'énonciateur s'approprie les spécificités du « médium » : dissimulé sous le masque du narrateur omniscient, il lui arrive de pénétrer les pensées de Wade, voire d'adopter un point de vue interne. Cependant, la série de suppositions émises dans les chapitres « Hypothesis », toujours sous couvert de la troisième personne, prouve les limites de cette omniscience, dont il ne reste plus aucune trace dans les interludes « Evidence ». Paradoxalement, alors que le titre de ces chapitres réaffirme par sept fois l'apport de preuves, dont certaines font figures de pièces à conviction, c'est finalement la voix intime d'un vétéran qui s'affirme peu à peu dans les notes, et non celle d'un biographe ou d'un historien. Là où des conclusions personnelles auraient pu être apportées en contrepoint du récit discontinu, il ne reste qu'une accumulation de témoignages et de citations hétéroglossiques qui parlent contre ou au nom de l'auteur fictif du livre. En d'autres termes, plutôt que d'explorer ses prises de notes rassemblées au cours de l'enquête, le narrateur s'est contenté de retranscrire les mots des autres, mots qui, du moins pour certains, sont des « pièces rapportées » sans lien direct avec le monde diégétique.

Pour reprendre le point souligné par Whitehead, le lecteur est livré à lui-même pour trouver le sens de cet assemblage de citations. L'absence d'implication de l'enquêteur et son retrait dans le péri-texte sont justifiés *a posteriori* par la citation de Freud insérée dans l'ultime « Evidence » : « Whoever undertakes to write a biography binds himself to lying, to concealment, to flummery... Truth is not accessible » (291). La phrase du psychanalyste fait office de mise en abyme rétrospective de la démarche du biographe. Contraint de recourir à « la possibilité de la fiction », pour reprendre Derrida (« Demeure », *in* Lisse 23), il reconnaît les limites de sa quête de vérité : « Even much of what might appear to be fact in this narrative—action, word, thought—must ultimately be viewed as a diligent but still imaginative reconstruction of events. I have tried, of course, to be faithful to the evidence. Yet evidence is not truth. It is only evident » (note 21, 30). Le commentaire réfléchit également la fonction de l'intertexte qui s'appuie en grande partie sur la vérité fictionnelle. Le premier extrait littéraire, deux paragraphes tirés de *The Crying of Lot 49* (1965) de Thomas Pynchon, débute par une question : « What did she so desire escape from? » (26). Le pronom « she »,

qui concerne initialement l'héroïne de Pynchon, Œdipa Maas, renvoie ici à la première disparition irrésolue et annoncée dans les prolepses du prologue : celle de Kathy Wade. L'interrogation réverbère également les suppositions émises tout au long des « Hypothesis ». Dans le premier de la série, situé en amont (23-24), le narrateur a déjà tenté de fournir des explications avant même que Kathy Wade disparaisse définitivement dans « What He Did Next » (chapitre 11, 77-93)⁵¹⁴.

Conçu comme une caisse de résonances, l'intertexte fait entendre simultanément le sens littéral des fragments et le sous-texte qui les traverse et qui s'appréhende à travers l'énigmatisme narrative. C'est le cas pour le passage tiré d'*Œdipe à Colone*, de Sophocle, qui renvoie aux dernières images montrant le vétéran divagant sur son bateau et à l'obsession de l'enquêteur pour le disparu : « We couldn't see the man—he was gone—nowhere!... his departure was a marvel » (295). Venus d'horizons littéraires, les textes fictionnels dépassent les frontières de l'Amérique et semblent commenter indirectement les faits décrits dans le récit principal. Edith Wharton (190) et Nathaniel Hawthorne (294) côtoient Fiodor Dostoïevski (145), Anton Tchekhov (192), Miguel de Cervantès (193), Alexandre Dumas (197), ou encore George Sand (256) : ensemble, ces auteurs forment un chœur cosmopolite qui parle néanmoins un langage commun. D'une voix unie, ils composent avec les suppositions de l'enquêteur qui les a convoqués. D'« Evidence » en « Evidence », le vice, la tromperie et la noirceur de l'âme transparaissent dans les citations sélectionnées ; celles-ci offrent un reflet éloquent de la complexité psychologique de Wade. Alors que, dans le dernier chapitre intertextuel, le narrateur s'octroie la caution de Freud pour justifier son « baratin » (« flummery ») et ses dissimulations de biographe, il cite *Les Carnets du sous-sol* (1864) de Dostoïevski pour énoncer une vérité universelle qui donne à l'expérience de Wade une ampleur moins singulière :

Everyman has some reminiscences which he would not tell to everyone, but only to his friends. He has others which he would not reveal even to his friends, but only to himself, and that in secret. But finally there are still others which a man is even afraid to tell himself, and every decent man has a considerable number of such things stored away... Man is bound to lie to himself. (145)

Dans *Situations, X* (1976) Sartre semble faire écho à l'écrivain russe : « [I]l reste des choses qui, même à moi, refusent d'être dites, que je peux me dire à moi mais qui me refusent à moi d'être dites à l'autre. Comme chacun, j'ai un fond sombre qui refuse d'être dit » (143). Ces

⁵¹⁴ La disparition du vétéran Wade se trouve aussi relayée par l'intertexte, notamment les deux extraits de lettres écrites par Ambrose Bierce avant qu'il se volatilise au Mexique à la fin de l'année 1913 : « My plan, so far as I have one, is to go through Mexico to one of the Pacific ports... Naturally, it is possible—even probable—that I shall not return. These be “strange countries,” in which things happen; that is why I am going » (*in* Nash 80-81, *in* Lake 290) ; « Yes, I shall go into Mexico with a pretty definite purpose, which, however, is not at present disclosable. You must try to forgive my obstinacy in not “perishing” where I am... » (*in* Grattan 75-76 ; *in* Lake 292).

paroles, comme celles de Dostoïevski peuvent être attribuées à John Wade mais aussi, on y reviendra, au narrateur. Les intrusions, dans les notes de bas de pages, incitent graduellement le lecteur à interpréter l'intertexte littéraire non seulement comme une balise réfléchissant les thèmes du récit, mais aussi comme une possible clé de lecture de ce « je » hermétique.

La seconde main métapsychologique complète le portrait du vétéran et met en lumière sa personnalité complexe ainsi que les conséquences psychotraumatiques de la guerre. Les ouvrages les plus cités, *The Warriors: Reflections on Men in Battle* (1959), de Jesse Glenn Gray, *Recovering from the War: A Woman's Guide to Helping Your Vietnam Vet, Your Family, and Yourself* (1990), de Patience H. C. Mason et *Trauma and Recovery* (1992), de Judith Herman⁵¹⁵, permettent au narrateur d'introduire un *logos* clinique lié au traumatisme psychique, aux stratégies d'évitement et aux thérapies proposées aux anciens combattants. Si la fiction et la non-fiction sur le retour du Vietnam ont rendu compte de la difficile réadaptation à la vie civile⁵¹⁶, O'Brien se distingue en s'appuyant sur l'ouvrage de Mason, lequel, comme l'indique son titre, s'adresse en priorité aux épouses des vétérans : « Married veterans or guys who married when they got back had difficulties, too. Waking up with your hands around your wife's throat is frightening to the vet and to the wife. Is he crazy? Does he hate me? What the hell is going on? » (181 ; *in Lake* 146)⁵¹⁷. L'entrecroisement des extraits littéraires et métapsychologiques souligne la nature secrète de l'être humain mais aussi l'abyme du traumatisme psychique. Cette guerre dont Wade n'est pas tout à fait revenu et dont l'exceptionnalité « postmoderne » a été tellement soulignée, s'inscrit dans une longue histoire de violence, comme le montre le narrateur par l'intermédiaire de l'intertexte historiographique.

À partir du quatrième chapitre « Evidence » et jusqu'au sixième de la série, des passages tirés d'ouvrages historiques sont incorporés : dans un premier temps, ils sont uniquement en rapport avec la guerre du Vietnam. Des extraits des dépositions en cour martiale des anciens soldats de la compagnie Charlie, tirés de *The Court Martial of Lt. Calley* de Richard Hammer (1971), cohabitent avec d'autres sources, parmi elles, le rapport de la

⁵¹⁵ Dans *Trauma and Recovery* (1992), paru deux ans avant *In the Lake of the Woods*, la psychiatre attribue incorrectement les paroles prononcées par le narrateur de *The Things They Carried* à l'auteur (38, 53, 137).

⁵¹⁶ Comme *Paco's Story* de Heinemann, *In Country* (1985) de Bobby Ann Mason évoque l'après-guerre. L'action se situe en 1984.

⁵¹⁷ Le retour, loin de signifier une réintégration sociale, peut transformer le vétéran en un être liminal que Eric J. Leed compare à un voyageur : « He derives all of his features from the fact that he has crossed the boundaries of disjunctive social worlds, from peace to war, and back. He has been reshaped by his voyage along the margins of civilization, a voyage in which he has been presented with wonders, curiosities, and monsters—things that can only be guessed at by those who remained at home » (194). Sur les problèmes de réadaptation à la vie civile, lire « Psychiatry and the Lessons of Vietnam. What Were They and Are They Still Relevant? » (2004) de Simon Wessely et Edgar Jones, et *Shook Over Hell: Post-Traumatic Stress, Vietnam, and the Civil War* (1997) de Eric T. Dean Jr. Dans « Post Vietnam syndrome: neurosis or sociosis? » (1985), Robert H. Fleming parle de *sociose* et affirme que la perspective sociale, politique, économique et philosophique doit être prise en compte afin de comprendre les difficultés de réajustement des vétérans. Le nombre de cas touchés par un « malaise existentiel » serait infiniment plus élevé que le nombre de victimes souffrant d'ESPT (122-39).

Peers Commission, *Four Hours in My Lai* de Bilton et Sim (1992), et « I Had Prayed To God That This Thing Was Fiction » du Colonel William V. Wilson (1990), enquêteur de l'armée américaine⁵¹⁸. Le point de vue historique des documents cités étant postérieur aux événements de My Lai, l'intertextualité permet de mettre en lumière les conséquences judiciaires du massacre. Les exactions commises par les soldats ayant comparu devant le tribunal militaire rappellent celles relatées dans « The Nature of the Beast » (chapitre 13, 102-110). Le lecteur opère le rapprochement entre les faits historiques et ceux inscrits dans la fiction. Cependant, le dialogue intertextuel prend une autre dimension dans le sixième « Evidence ». La perspective historiographique s'élargit et renvoie à deux autres événements clés de l'histoire américaine : la guerre d'Indépendance et les guerres indiennes du dix-neuvième siècle. L'alternance des témoignages des anciens membres de la compagnie Charlie et des sources historiques portant sur les antagonismes entre colons et Britanniques mais aussi sur l'extermination des Indiens *met en évidence* un cycle de violence qui, au regard des atrocités évoquées par les témoins et par les acteurs, semble faire partie intégrante de la genèse et des mutations de la nation américaine. Alors que les dépositions des hommes présents à My Lai font découvrir l'ampleur du carnage, l'intertexte est submergé de mots et d'arguments qui, d'une époque à l'autre, réitèrent le même propos haineux et chargé de brutalité. Les actes monstrueux avoués par les soldats devant la cour martiale s'accordent à l'extrait du Nebraska City Press (« Exterminate the whole fraternity of violence » [257]), ainsi qu'aux paroles du général Sherman (« We must act with vindictive earnestness against the Sioux, even to their extermination, men, women, and children » [257]). La violence est réaffirmée quelques pages plus loin : « They did not fight us like a regular army, only like savages, behind trees and stone walls, and out of the woods and houses... [The colonists are] as bad as the Indians for scalping and cutting the dead men's ears and noses off » (259). Selon la note 99, ces propos sont issus d'une lettre anonyme écrite en 1775, après les batailles de Lexington et de Concord. Une autre citation, elle aussi rédigée à l'issue de ces combats, résume la brutalisation dont rendent compte les dépositions des soldats présents à My Lai : « [Our British troops] were so engaged at suffering from an unseen enemy that they forced open many of the houses... and put to death all those found in them » (259). De Lexington et Concord aux plaines de la Frontière, de Little Big Horn à My Lai, chaque événement historique est le miroir d'un autre, comme l'illustrent ces trois extraits juxtaposés pages 259-260 :

And we were supposed to get satisfaction from this village for the men we'd lost. They was all VC.

—Paul Meadlo (Court Martial Testimony)

Every house from which they fired was immediately forced, and EVERY SOUL IN THEM PUT

⁵¹⁸ Les deux citations sont incorrectement situées page 53 : l'article se trouve pages 44-52 de *American Heritage*.

TO DEATH. Horrible carnage! O Englishmen, to what depth of brutal degeneracy are ye fallen!
—Anonymous British officer, 1775 (After the battles at Lexington and Concord)

I have encouraged the troops to capture and root out the Apache by every means, and to hunt them as they would wild animals. This they have done with unrelenting vigor. Since my last report over two hundred have been killed.
—General Edward O. Ord

Le spectacle guerrier se répète avec la même intensité et la même barbarie : colons, soldats britanniques, Indiens, GIs figurent dans des fragments intertextuels qui éclairent la revenance de l'esprit de vengeance et de la « vilenie » (« wanton wickedness »), selon les mots d'un observateur des batailles de Lexington et Concord (261).

De fait, après que la guerre du Vietnam a occupé l'attention du narrateur, l'insertion tardive des autres références historiques met en exergue une histoire américaine marquée par la répétition de la violence. Aux antipodes d'une fiction historique qui serait prompte à manifester une « nostalgie immobilisante » (« immobilizing nostalgia » [Hutcheon, *Poetics of Postmodernism* 209]), *In the Lake of the Woods* se lit au contraire comme une « reformulation critique », pour citer la formule de Hutcheon (« a critical reformulating and revisiting of tradition » [209]). Ce trait est caractéristique du roman néo-historique, selon White, genre qu'il considère comme mode « dominant » de l'écriture postmoderne (« The Practical Past » 18). Peter Pierce voit dans ce modèle fictionnel un véhicule littéraire pour combattre « le malaise culturel de l'amnésie historique » (« the cultural malaise of historical amnesia ») et *réanimer* le passé de la nation dans le présent (305). Malgré le silence du narrateur – il se contente de recopier des citations – le lecteur détecte néanmoins dans l'absence d'implication scripturale un sous-texte spectral qui hante l'assemblage des extraits. Bien qu'il n'interfère pas en première personne avec l'intertexte qu'il a lui-même sélectionné, l'enquêteur endosse ici les habits de l'historien et élabore un parallèle entre l'hypothèque coloniale, l'extermination des Indiens et les missions de recherche et de destruction au Vietnam. Cette juxtaposition accentue l'impression d'une violence immémoriale, transmise de génération en génération. L'écrivain et poète Robert Bly⁵¹⁹ explique en ces termes l'origine de ce patrimoine :

I think the Vietnam War has something to do with the fact that we murdered the Indians. We're the only modern nation that ever stole its land from another people [...] What you do first when you commit a crime is you forget it and then you repeat it. So therefore in my opinion what we're doing is repeating the crime with the Indians. The Vietnamese are our Indians. (*in* Mersmann 123)

Cette compulsion de répétition dont rend compte l'intertexte rappelle que, dans *The Nuclear Age*, la reconstitution de la bataille de Little Big Horn a marqué l'enfance de William

⁵¹⁹ Originaire du Minnesota, Bly est né en 1926 à Madison, dans le comté de Lac Qui Parle. Il fonde en 1966, avec le poète David Ray, l'American Writers Against the Vietnam War.

Cowling. Chaque été à Fort Derry, il assiste à la mort de son père, qui incarne Custer lors des commémorations : « Every summer he got scalped. Every summer Crazy Horse galloped away with my father's yellow wig. The spotlights dimmed, a bugler played Taps, then we'd head out to the A&W for late-night root beers » (*Age* 11). La reconstitution historique, on l'a vu, provoque l'effroi répété et la fixation à la perruque arrachée, métaphore de la hantise coupable causée par l'extermination des Indiens. *In the Lake of the Woods* est porteur d'une accumulation et d'un croisement de sources historiographiques qui suggèrent pareille hantise tout en invitant à repenser les discours manichéens, comme le faisait déjà le soldat O'Brien devant l'aumônier⁵²⁰, ainsi que les mythologies américaines.

Dans *Fighting Fictions: War, Narrative, and National Identity* (1999), Kevin Foster écrit : « Myth does not deny things, on the contrary, it purifies them, it makes them innocent, it gives them natural and eternal justification, it gives them a clarity which is not that of an explanation but that of a statement of fact [...] Myth acts economically: it abolishes the complexity of human acts » (3). Le roman d'O'Brien, au contraire, va à l'encontre d'une telle purification. Si My Lai est un exemple de sauvagerie inqualifiable, comme l'illustrent les paroles des soldats présents le jour du massacre, le narrateur invite le lecteur à juger des faits par une mise en coprésence qui éclaire d'autres épisodes historiques. Ce point amène la remarque faite par Hutcheon dans *Politics of Postmodernism* (1999). « Left to pull together the various and fragmentary points of view we have been offered and, like the jury at the end of the novel, we [...] must make an evaluation and interpretation of all we have been told. [...] all points of view are ultimately united in and by the text's readers » (45). Hutcheon fait ici référence à la métafiction historiographique, laquelle juxtapose l'autoréflexivité du récit fictionnel et l'expression du doute vis-à-vis d'un discours historiographique unifiant⁵²¹. Si *In the Lake of the Woods* ne relève pas d'un tel genre, le roman est néanmoins sous-tendu par une dynamique intertextuelle qui compose une mosaïque littéraire mêlant fiction et histoire. De manière symbolique, cette hantise se fait plus prégnante à partir du quatrième chapitre « Evidence », situé au cœur du roman, à mi-chemin du prologue et de l'épilogue énigmatiques. En symbolisant My Lai et en insérant un intertexte lié à la guerre du Vietnam et au passé sanglant de l'Amérique, le narrateur, et par extension, l'auteur laisse entendre que le

⁵²⁰ « You see? I look for the bulk of evidence. I see evil in the history of Ho's rule of the north. I see evil in the history of the string of rulers we've helped in the South. Evil on both sides. But the third evil, the death and pain, must also be counted in » (*Combat* 60).

⁵²¹ L'auteure ajoute : « What has surfaced is something different from the unitary, closed, evolutionary narratives of historiography as we have traditionally known it: [...] we now get the histories (in the plural) of the losers as well as the winners [...] of the unsung many as well as the much sung few » (66). Dans *The Canadian Postmodern. A Study Of Contemporary English-Canadian Fiction* (1988), Hutcheon souligne le rôle du lecteur : « This kind of metafiction thematizes its own interaction both with the historical past and with the historically conditioned expectations of its readers. If, as these texts suggest, language in a sense constitutes reality, rather than merely reflecting it, readers become the actual and actualizing links between history and fiction, as well as between the past and the present » (34).

massacre n'est pas une anomalie tristement historique, que le Vietnam, aussi déplaisante que puisse être cette *évidence*, fait sens dans l'histoire de la nation américaine⁵²².

« Invent nothing and the narrative ceases to be fiction⁵²³ » (Kremmer 9) : à l'orientation documentaire se mêle le témoignage du vétéran Thinbill. Le narrateur cite des extraits de l'interview du 19 juillet 1990, durant laquelle l'Indien confesse n'avoir tué que des vaches à My Lai (193). Cette interview est reproduite par bribes, habitées de la répétition du souvenir des mouches de My Lai, signe du trauma (« Flies! You *hear* that? » [295]). La parole de ce personnage de fiction est traitée comme s'il s'agissait d'un témoignage issu du monde réel et non du monde diégétique. Dans les cinquième et sixième chapitres « Evidence », le narrateur transcrit deux extraits de la déposition de Thinbill, censée avoir eu lieu lors des auditions devant la cour martiale. Ainsi, la fiction reprend au réel « institutionnalisé » ses formulations, comme le démontre le premier exemple :

Q: Who did the shooting?

A: Almost everybody. Some of it was just by accident. My buddy Sorcerer, he just...

Q: Who?

A: Sorcerer. He shot this old guy by accident, that's what he told me. Like a reflex, I guess.

Q: Who's Sorcerer?

A: A guy. I can't remember his name.

Q: Could you try

A: I *could*.⁸⁶

—Richard Thinbill (Court-Martial Testimony)

86. Richard Thinbill, transcript, Court-Martial of Lieutenant William Calley, U.S. National Archives, box 4, folder 8, p. 1734. (198)⁵²⁴

La « factualisation » de ce qui est fictif rappelle qu'en retour, le récit fictionnalise des faits historiques, comme le prouve le chapitre intitulé « The Nature of the Beast », dans lequel les

⁵²² L'intertexte expose toutefois un point de vue strictement américain qui ignore celui des Indiens et des Vietnamiens. Dans ses travaux portant sur les violences subies par les Amérindiens, Tessa Evans-Campbell définit ainsi le traumatisme historique de ces derniers : « a collective complex trauma inflicted on a group of people who share a specific group identity or affiliation [...] It is the legacy of numerous traumatic events a community experiences over generations and encompasses the psychological and social responses to such events » (320). Dans une étude portant sur la psychiatrie transculturelle, Joseph P. Gone évoque les conséquences : « offspring or descendants of individuals who have experienced HT (historical trauma) are themselves more susceptible to pathological dysfunction as a consequence of the traumatic experiences of their ancestors (and at least partly independent of their own traumatic experiences). [...] Proponents of HT are usually vague about the mechanisms for this "secondary transmission" of psychological trauma, but postulated processes recently include parental communication [...] and unspecified epigenetic mechanisms » (687).

⁵²³ Dans son article portant sur l'interpénétration de la fiction et de l'Histoire, Christopher Kremmer souligne l'hybridité qui caractérise les deux formes de discours : « The hybridity of formal historiography is expressed in its reliance upon a type of narration commonly associated with fiction. Fiction's hybridity is displayed in its reliance on historical referents, including places, people, events and other phenomena. Historians and historical novelists alike must imagine, interpret and speculate about the past in order to construct their narratives. The defining difference is that the historical novelist is permitted to invent historical "facts"—particularly dialogue—in order to animate their mimetic representations of human consciousness in fiction » (9).

⁵²⁴ La seconde transcription se trouve dans le sixième chapitre « Evidence » :

« Q: This Sorcerer, you can't recall his name?

A: Not right at this exact minute.

Q: And he giggled?

A: That was afterward. He was upset » (260).

soldats de la compagnie Charlie deviennent des personnages de fiction. C'est par le biais de cette fréquentation régulière de deux types d'énoncés, l'un fictionnel, l'autre référentiel, qu'O'Brien choisit de *re-présenter* un fragment de l'histoire américaine dans un texte faisant écho à la formule de Kremmer : « Our histories—fictional and non-fictional—are hybrid creations comprising evidence, speculation and invention » (2).

Dans le Postscript de *A Rumor of War*, Caputo remarque :

Vietnam was the epicenter of a cultural, social and political quake that sundered us like no other event since the Civil War. It was not an anomalous chapter in our national history [...] but it was an anomalous chapter in our national mythology. Our self-image as a progressive, virtuous, and triumphant people exempt from the burdens and tragedies of histories came apart in Vietnam, and we had no way to integrate the war or its consequences into our collective and individual consciousness. (353-354)

Couvrant près de deux siècles d'histoire américaine, la traversée intertextuelle des chapitres « Evidence » est marquée par une répétition de la brutalité, qui réfute le caractère supposé exceptionnel de la guerre du Vietnam. Dans *Going After Cacciato*, Doc Peret exprime au cours du périple imaginaire cette évidence :

War kills and maims and rips up the land and makes orphans and widows. These are the things of the war. Any war. So when I say that there's nothing new to tell about Nam, I'm saying that it was just a war like every war. Politics be damned. Sociology be damned. It pisses me off to hear everybody say how special Nam is, how it's a big aberration in the history of American wars—how for the soldier it's somehow different from Korea or World War Two. Follow me? I'm saying that the *feel* of war is the same in Nam or Okinawa—the emotions are the same, the same fundamental stuff is seen and remembered. (197)

Tegmark s'attache, dans *In the Shoes of a Soldier: Communication in Tim O'Brien's Vietnam Narratives* à distinguer, parmi les différents discours sur la guerre du Vietnam, la fiction des vétérans, et les métarécits (« constructed from above » [15]) : « The literary narratives of the veterans tend to be personal and written from below, from the individual and disempowered perspective; and whereas the former was built on abstract theories of ideology, the latter comes out of concrete, first-hand experience » (15). Si l'enquêteur ne s'exprime pas ouvertement, l'intertexte, et surtout le type d'extraits choisis, soulève néanmoins la question d'un héritage pesant : celui de la régénération par la violence, pour reprendre le titre éponyme de l'ouvrage de Richard Slotkin paru en 1973. L'historien écrit :

The first colonists saw in America an opportunity to regenerate their fortunes, their spirits, and the power of their church and nation; but the means to that regeneration ultimately became the means of violence, and the myth of regeneration through violence became the structuring metaphor of the American experience. (5)⁵²⁵

⁵²⁵ Dans *Gunfighter Nation* (1992), l'historien réitère ce point : « During the wars of the colonial period, the primary and perennial enemy faced by American soldiers were the Native Americans; and through the nineteenth century, service on the Indian frontier was the school in which combat officers learned their craft. Thus the kind

Au terme du sixième chapitre « Evidence », le lecteur a découvert la rémanence d'un verbe haineux et vengeur : celui-ci se répercute, comme les actes de violence, d'un siècle à l'autre et chaque fois, il évoque une « expérience américaine » marquée par des scènes de carnage qui font l'effet d'un déjà-vu hantologique.

Les citations, écrit Compagnon, « sont nécessaires afin de qualifier le sujet (son “esprit” et non immédiatement son discours), de montrer qu'il a lu, qu'il sait, c'est-à-dire qu'il a le droit de prendre la parole » (318). Paradoxalement, le narrateur de *In the Lake of the Woods* use précisément de l'intertexte pour ne pas avoir à discourir en première personne sur les faits. Il commente quelques propos de témoins, exprime l'obsession qui le pousse à enquêter sur John Wade et finit par lâcher des révélations sur son passé de soldat. Mais il se tait sur la raison d'être de ce panorama intertextuel qui réveille le passé. C'est au lecteur de juger, souligne Hutcheon, et d'appréhender l'Histoire, Histoire qui, comme dirait Walter Benjamin, « dans ce qu'elle a eu toujours d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage – non : dans une tête de mort » (*Origine du drame baroque allemand* 179).

L'intratextualité, comme l'intertextualité, met également le lecteur à contribution. Dans « De l'intertextualité à l'écriture », Anne-Claire Guignoux, s'appuyant sur la définition donnée par le *Trésor de la langue française*, écrit :

La réécriture ou réécriture est « l'action, le fait de réécrire », c'est-à-dire de « donner une nouvelle version d'un texte déjà écrit » ou de « réinventer, donner une nouvelle version de quelque chose ». Cet aspect mérite qu'on s'y attarde : « texte déjà écrit » peut signifier aussi bien « texte déjà publié » que « texte manuscrit ». Or, la démarche n'est pas la même dans les deux cas. (par. 14)

La réécriture, ajoute Guignoux, est « la somme de préparations, de corrections et de ratures, de variantes successives d'un même texte que l'auteur écrit – et que, la plupart du temps, il ne montre pas au lecteur » (par. 15). C'est en ce sens qu'elle propose le terme de « réécriture⁵²⁶ » pour signifier des transformations faites par un auteur à un texte d'autrui ou à l'un de ses textes déjà publiés. Cette distinction s'apparente à la fois à l'hypertextualité et à l'intratextualité. On va voir que cette dernière peut relever de l'autoréférence (la mention d'œuvres antérieures), de l'allusion et/ou de la réécriture (la reprise, avec une différence, d'un autre texte ou d'un motif).

of warfare that modern military theorists identified as “unconventional” was in fact the most typical form of military operation during most of the army's history » (454).

⁵²⁶ Guignoux précise que le verbe « réécrire » est référencé dans les dictionnaires, contrairement au mot « réécriture » (note 18). L'auteure distingue la « réécriture » intratextuelle comme auto-citation au sein d'un même texte de la « réécriture macrotextuelle », qui consiste en une auto-citation dans un « macrotexte », terme par lequel elle désigne l'ensemble d'une œuvre, dont le texte constitue l'un des fragments (*La Réécriture. Formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman* 23).

3. Écriture et réécriture : l'intratextualité

La manière dont O'Brien a recours à l'intratextualité présuppose une écriture habitée par la possibilité que le texte puisse rencontrer, quelque part, un habitué de l'œuvre, capable de reconnaître un territoire familier. Dans *L'Archéologie du savoir* (1969), Foucault écrit :

Aussi banal qu'il soit, aussi peu important qu'on l'imagine dans ses conséquences, aussi vite oublié qu'il puisse être après son apparition, aussi peu entendu ou mal déchiffré qu'on le suppose, un énoncé est toujours un événement que ni la langue ni le sens ne peuvent tout à fait épuiser. Événement étrange, à coup sûr : d'abord parce qu'il est lié d'un côté à un geste d'écriture ou à l'articulation d'une parole, mais que d'un autre côté il s'ouvre à lui-même une existence rémanente dans le champ d'une mémoire [...]; ensuite parce qu'il est unique comme tout événement, mais qu'il est offert à la répétition, à la transformation, à la réactivation ; enfin, parce qu'il est lié non seulement à des situations qui le provoquent, et à des conséquences qu'il incite, mais en même temps, et selon une modalité toute différente, à des énoncés qui le précèdent et qui le suivent. (40-41)

Répétition, transformation et réactivation sont les maîtres-mots de l'intratextualité dans la présente étude qui porte sur *The Things They Carried* et sur le leitmotiv qu'est le massacre des animaux dans l'œuvre o'brienienne. L'écrivain est conscient de l'effet que peut avoir la rémanence de ses textes sur la mémoire du lecteur, rendue possible par la façon dont il revisite son répertoire prédiscursif. Pour le lecteur, cette hantise intratextuelle génère un sentiment de déjà-vu ou de déjà-lu qui suspend la trêve de l'incrédulité. C'est le cas, par exemple, avec la longue note 127 de *In the Lake of the Woods*, conçue comme un espace de confidences « autobiographiques » au statut trouble : « For me, after a quarter century, nothing much remains of that ugly war. A handful of splotchy images. [...] A kid named Chip Merricks soaring into a tree. A patch of rice paddy bubbling with machine-gun fire » (298). Merricks est un revenant du monde réel : mentionné dans *If I Die In a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*⁵²⁷, il réapparaît aussi dans « The Vietnam in Me »⁵²⁸. Mais il hante également *The Things They Carried*, où il revient sous les traits de Curt Lemon. La mention du corps pulvérisé de Merricks, parce qu'elle est liée aux deux écrits autobiographiques, constitue un « coup de pistolet référentiel dans le concert fictionnel »⁵²⁹.

The Things They Carried se distingue des autres romans d'O'Brien, précisément parce qu'il résonne de tels « coups », autant de références explicites à d'autres écrits du narrateur

⁵²⁷ « Later, Johansen and the lieutenant talked about the mechanics of the ambush. They agreed it had been perfectly executed. [...] They were talking these matters over, the officers pleased with their success and the rest of us relieved it was over, when my friend Chip and a squad leader named Tom were blown to pieces as they swept the village with the Third Platoon » (98).

⁵²⁸ « You love your friends in Alpha Company—a kid named Chip, my buddy. He wrote letters to my sister, I wrote letters to his sister. In the rear, back at Gator, Chip and I would go our separate ways, by color, both of us ashamed but knowing it had to be that way. In the bush, though, nothing kept us apart. “Black and White,” we were called. [...] An old story, I guess ».

⁵²⁹ À l'origine, Genette applique cette formule à la transgression de la note auctoriale « dans le concert fictionnel », lorsqu'un auteur apporte des éclaircissements historiques ou autres, ou, plus « saugrenu », commente le comportement ou les pensées de ses personnages (*Seuils* 337).

fictif, Tim O'Brien, mais aussi de l'auteur réel. La réécriture, on va le voir, est non seulement présente dans le texte mais elle est aussi commentée par l'écrivain fictif.

3. 1 Autoréférence et double réécriture dans *The Things They Carried*

Dans *The Things They Carried*, le trouble causé par l'homonymie auteur-narrateur est renforcé par une information livrée dans le dernier tiers du texte : l'écrivain vétérinaire Tim O'Brien est également l'auteur d'un premier livre intitulé *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home* et d'un roman, *Going After Cacciato*. La mention de ces deux titres ajoute à l'ambiguïté générée par l'autofictionnalisation, étudiée dans le neuvième chapitre. Pour l'heure, l'examen porte sur l'intratextualité, ce qui nécessite de se concentrer plus particulièrement sur deux histoires : « Speaking of Courage » (137-154) et « Notes » (155-161). La seconde retrace la genèse de la composition de la première ; toutefois, ce retour par l'écrivain sur sa propre production littéraire ne se limite pas uniquement à de l'autoréférence. En effet, « Speaking of Courage » résulte d'une réécriture d'un texte antérieur publié par le narrateur. Par ailleurs, un texte éponyme de l'histoire racontée dans *The Things They Carried* existe vraiment : paru à l'été 1976 dans la *Massachusetts Review*, il fait partie des nombreuses nouvelles que l'auteur O'Brien a publiées au cours de la production de *Going After Cacciato*⁵³⁰. Après une réécriture visant à modifier certains points, l'auteur les a transformées en chapitres de son roman. Dans « Notes », Tim O'Brien évoque son travail d'écriture, puis de réécriture de la nouvelle. Mais dans ce labyrinthe intratextuel, c'est aussi l'auteur qui hante et réécrit un fragment de son œuvre.

« Speaking of Courage » est centré sur l'errance du vétérinaire Norman Bowker. Quelques années ont passé depuis son retour du Vietnam, mais comme on l'a vu précédemment, c'est un être marqué par la guerre qui ressasse l'occasion perdue de gagner une médaille⁵³¹. Il tourne en rond autour d'un lac⁵³² dans sa Chevrolet (« Clockwise, as in orbit » [139]). Le titre est dans une certaine mesure ironique, puisque le thème est le silence du vétérinaire traumatisé, ou plutôt l'impossible verbalisation de ce qui le poursuit, à savoir la mort de Kiowa dans le champ d'excréments (« "Just this deep, oozy soup," he would've said [145]). Comme Paul Berlin, qui subit les conséquences de l'accumulation de traumatismes et se trouve paradoxalement

⁵³⁰ La publication de *Going After Cacciato* a été précédée de celle de nouvelles composant des chapitres du roman : « Going After Cacciato » (1975), « Landing Zone Bravo » (1975), « The Way It Mostly Was » (1976), « Keeping Watch by Night » (1976), « Calling Home » (1977) et « The Fisherman » (1977).

⁵³¹ L'obsession de la médaille est évoquée en amont du texte, dans « Spin » : « Norman Bowker lying on his back one night, watching the stars, whispered to me, "I'll tell you something, O'Brien, if I could have one wish, anything, I'd wish for my dad to write me a letter and say it's okay if I don't win any medals. That's all my old man talks about, nothing else. How he can't wait to see my goddamn medals" » (36).

⁵³² « a good audience for silence » (138).

habité par une absence, au sens physique et psychique du terme, Norman Bowker est hanté par des images acoustiques et olfactives de l'événement traumatogène. Le thème du courage, évoqué par le titre, est supplanté par celui du sentiment de culpabilité, qui affecte aussi le narrateur, comme le démontrent « On the Rainy River », « The Man I Killed », « In the Field » et « Field Trip », entre autres. Dans « Notes », qui suit « Speaking of Courage », l'écrivain vétérinaire dévoile sa démarche intratextuelle et se présente comme l'auteur de l'histoire de Norman Bowker, dans laquelle il n'apparaît pas et qui est entièrement narrée à la troisième personne.

Le point de départ de « Notes » est une lettre de dix-sept pages envoyée au printemps 1975 par Norman Bowker. Mélange de fausse allégresse et de détresse, elle laisse transparaître l'ampleur du trauma du vétérinaire. Ayant lu *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*, dont Tim O'Brien est l'« auteur », Bowker propose à l'écrivain de raconter sa propre histoire, dont il a déjà imaginé les grandes lignes :

[A] story about a guy who feels like he got zapped over in the shithole. A guy who can't get his act together and just drives around town all day and can't think of any damn place to go and doesn't know how to get there anyway. This guy wants to talk about it, but he can't... If you want, you can use the stuff in this letter. (But not my real name, okay?) I'd write it myself except I can't ever find any words, if you know what I mean, and I can't figure out what exactly to *say*. Something about the field that night. (157)

Le segment « if you know what I mean » et l'insistance sur l'impossibilité à trouver les bons mots sont traversés d'un double sens. Si la lettre forme une mise en abyme de « Speaking of Courage », elle est également un élément textuel spéculaire qui reflète à la fois le thème de l'écriture, prégnant dans les commentaires métadiscursifs du narrateur, on y reviendra dans le chapitre suivant, et celui de la difficulté à exprimer le psychotraumatisme.

La requête de Bowker place Tim O'Brien dans un rôle de passeur. La demande expresse de garder l'anonymat trahit le souci de préserver l'intégrité du nom propre. Ce dernier, symboliquement, figure comme un vestige : il est la seule « chose » intacte que le vétérinaire « porte » après le désastre de la guerre. La lettre témoigne de la double contrainte du trauma que la psychiatre Herman désigne par une polarité irréconciliable, celle de la verbalisation et du silence (« truth-telling and secrecy⁵³³ » [1]). Elle a pour effet de rouvrir les vannes du passé, ce qui amène le narrateur à se pencher sur sa démarche d'écrivain dans un long passage qui fait à la fois allusion à sa production antérieure et aux textes que le lecteur a lus et qui composent *The Things They Carried* :

⁵³³ Herman écrit : « Certain violations of the social compact are too terrible to utter aloud: this is the meaning of the word *unspeakable*. Atrocities, however, refuse to be buried. [...] Folk wisdom is filled with ghosts who refuse to rest in their graves until their stories are told. [...] The conflict between the will to deny horrible events and the will to proclaim them aloud is the central dialectic of psychological trauma » (1).

Norman Bowker's letter hit me hard. For years I'd felt a certain smugness about how easily I had made the shift from war to peace. A nice smooth glide—no flashbacks or midnight sweats. [...] In ordinary conversation I never spoke much about the war, certainly not in detail, and yet ever since my return I had been talking about it virtually nonstop through my writing. Telling stories seemed a natural, inevitable process, like clearing the throat. Partly catharsis, partly communication, it was a way of grabbing people by the shirt and explaining exactly what had happened to me, how I'd allowed myself to get dragged into a wrong war, all the mistakes I'd made, all the terrible things I had seen and made.

I did not look on my work as therapy, and still don't. Yet when I received Norman Bowker's letter, it occurred to me that the act of writing had led me through a swirl of memories that might otherwise have ended in paralysis or worse. By telling stories, you objectify your own experience. You separate it from yourself. You pin down certain truths. You make up others. You start sometimes with an incident that truly happened, like the night in the shitfield, and you carry it forward by inventing incidents that did not in fact occur but that nonetheless help to clarify and explain. (157-158)⁵³⁴

Dans ce texte complétant la glose de « Speaking of Courage », l'intratextualité est allusive : Tim O'Brien évoque, sans donner de titres, sa propre production littéraire (« my writing », « telling stories », « my work », « the act of writing »). Or, le renvoi concerne une discursivité pseudo auctoriale qui est exogène et endogène à *The Things They Carried*. En effet, les allusions à l'écriture de la guerre et aux « erreurs » commises dans le passé convoquent naturellement le souvenir de *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*, récit de soi de l'écrivain imaginaire Tim O'Brien et de l'auteur réel O'Brien. Mais elles font également écho à « On the Rainy River », la quatrième histoire portant sur la tentative de fuite au Canada, ainsi qu'à « How to Tell a True War Story », longue réflexion métafictionnelle sur la création littéraire. Par ailleurs, le passage cité s'interprète après coup comme une réverbération prospective qui anticipe « Good Form », dans lequel Tim O'Brien évoque la différence entre ce qu'il nomme « happening-truth » et « story-truth ». Si « Notes » renvoie le lecteur en amont du texte tout en le projetant vers d'autres horizons littéraires, ceux de l'écrivain fictif et, par effet rebond, ceux de l'auteur, il est également l'occasion d'énoncer dans les dernières lignes la hantise liée à la part de responsabilité dans la mort de Kiowa, sujet de « In the Field », l'histoire suivante qui est relatée à la troisième personne.

L'intratextualité s'avère donc à la fois externe et interne. Toutefois, comme si le trouble n'était pas suffisant, O'Brien ajoute une autre dimension en faisant de « Speaking of Courage » un objet littéraire doublement récrit. La lettre de Bowker occupe l'esprit du narrateur – « It haunted me for more than a month » (158) – et lui inspire un chapitre intitulé « Speaking of Courage » pour le roman qu'il est en train de composer, *Going After Cacciato*.

⁵³⁴ Pour le vétéran Heinemann, l'écriture de la guerre n'est pas un remède : « Just because you write it down, put it in a box, and send it out of the house does not mean it's gone. The people who write because they think it's therapeutic are, well, I don't know what they are, but they're not writers » (in Jacobsen 160). Heinemann fait preuve de moins de tact que Tim O'Brien vis-à-vis de ses lecteurs : « I was once accused of violating good taste because there was a time when I thought I just wanted to take the war and shove it up everybody's ass. The night I won the National Book Award, this guy asked me why I wrote novels, and I said, "Well, it's more polite than a simple fuck you" » (in Schroeder 159).

Dans ce texte, précise-t-il, Norman Bowker y apparaissait sous les traits du soldat Paul Berlin :

I borrowed heavily from my own hometown. Wholesale thievery, in fact. I lifted up Worthington, Minnesota—the lake, the road, the causeway, the woman in pedal pushers, the junior college, the handsome houses and docks and boats and public parks—and carried it all a few hundred miles south and transplanted it onto the Iowa prairie. (158-159)

Même si l'autofictionnalisation fait l'objet d'une analyse ultérieure, il semble logique de souligner ici que cette remarque de Tim O'Brien fait écho aux manœuvres de l'auteur, lequel « emprunte » pareillement des éléments autobiographiques pour composer son roman.

La première version de « Speaking of Courage » n'est finalement pas incluse dans le roman, pour les raisons suivantes :

Almost immediately, though, there was a sense of failure. The details of Norman Bowker's story were missing. In this original version, which I still conceived as part of the novel, I had been forced to omit the shit field and the rain and the death of Kiowa, replacing the material with events that better fit the book's narrative. [...] what the piece needed, and did not have, was the terrible killing power of that shit field. [...] *Going After Cacciato* was a war story; "Speaking of Courage" was a postwar story. Two different time periods, two different sets of issues. (159)

Clin d'œil du personnage autofictionnel à son créateur, qui en son temps avait qualifié *Going After Cacciato* de « roman de paix » (« peace novel » [Schroeder 135]), le commentaire témoigne aussi de la position d'équilibriste de l'énonciateur, dont la voix fait résonner simultanément deux mondes distincts, l'un imaginaire, l'autre référentiel. Le texte, précise-t-il, est donc publié séparément, puis incorporé dans une anthologie de nouvelles que Norman Bowker lit d'un œil critique : « "It's not terrible," he wrote me, "but you left out Vietnam. Where's Kiowa? Where's the shit?" Eight months later he hanged himself » (160). L'histoire intitulée « Speaking of Courage » qui est présentée dans *The Things They Carried* est donc l'aboutissement d'un travail de réécriture postérieur au suicide du vétéran. Tim O'Brien rend compte, dans « In the Field », de sa part de responsabilité dans la mort de Kiowa. Ce hantement préfigure dans l'énonciation qui associe la lecture de Norman Bowker à l'annonce de sa mort, comme s'il y avait une relation de cause à effet. Cette mise en rapport abrupte témoigne de la mauvaise conscience d'un être qui aurait pu atténuer la souffrance psychique de cet ami venu lui confier sa détresse.

L'intratextualité générée par l'évocation de la réécriture est double. À travers les réflexions sur la genèse de la deuxième version de « Speaking of Courage », O'Brien provoque un décrochage de l'univers diégétique. L'autoréférence et la mise en lumière de la réécriture imposent une incursion répétée de la réalité dans la fiction. La mention fréquente du roman *Going After Cacciato* constitue une référence explicite à l'œuvre de l'auteur O'Brien, œuvre qui hante une autre histoire, « How to Tell a True War Story », dans laquelle apparaît

le nom de Stink Harris (85), l'un des soldats que Paul Berlin « enrôle » dans sa poursuite imaginaire vers Paris. En outre, comme indiqué précédemment, O'Brien a publié en 1976 un texte intitulé « Speaking of Courage ». Par conséquent, la réécriture de cette histoire est double : elle est à la fois reprise et transformée par le narrateur et, logiquement, également revisitée par l'auteur. Cette hantise du texte déjà écrit et publié est une caractéristique d'O'Brien, lequel tend à réviser ses œuvres, notamment lorsque ces dernières sont rééditées⁵³⁵. Autrement dit, l'écriture o'brienesque, comme les êtres hantés qu'elle figure, subit les déhiscences provoquées par les revenances : dans ce cas précis, il s'agit des retours obsessionnels de l'auteur, lequel se fait hanteur compulsif de ses textes auxquels il semble ne pas pouvoir se résoudre à mettre un point final.

L'intratextualité, on le verra, est également accentuée par la métanarration, qui occasionne de nombreux retours sur ce qui a déjà été énoncé. Un passage de « How to Tell a True War Story » prouve que la réécriture est prégnante dans *The Things They Carried*. Comme mu par un ressassement obsessionnel, O'Brien reprend un motif, celui du massacre de l'animal, et revisite, encore, toujours, ses textes antérieurs.

3. 2 Le leitmotiv de l'animal massacré

Northern Lights contient une scène rare dans l'œuvre d'O'Brien : pendant la randonnée à ski, Paul Perry reste marqué par le regard pénétrant d'une biche (« I swear it was watching me » [190]). Le face à face silencieux, qui suscite chez l'homme le désir de communiquer avec la bête⁵³⁶ qui le fixe, contraste avec les séquences de tueries d'animaux représentées dans d'autres textes de l'auteur.

« L'animal nous regarde », écrit Derrida, « et nous sommes nus devant lui. Et penser commence peut-être là » (*L'Animal que donc je suis* 50). Le propos du philosophe, lié à

⁵³⁵ Tegmark, par exemple, relève les différences entre la première édition de *Going After Cacciato* et celle de 1989 (146).

⁵³⁶ La « zooanthropolitique » derridienne remet en question « deux représentations courantes (courantes donc problématiques, suspectes, à interroger) entre cette espèce d'animalité ou d'être vivant qu'on appelle la "bête" ou qu'on se représente comme bestialité, d'une part, et, d'autre part, une souveraineté qu'on se représente le plus souvent comme humaine ou divine. anthro-théologique en vérité » (*Séminaire : La Bête et le Souverain* 4). Le philosophe considère la possibilité d'un « élan de compassion » : « oui, ils souffrent, comme nous qui souffrons pour eux et avec eux. [...] Chaque fois que "on" dit "L'Animal", [...] en prétendant désigner ainsi tout vivant qui ne serait pas l'homme [...] chaque fois, le sujet de cette phrase, ce "on", ce "je" dit une bêtise » (*L'Animal que donc je suis* 50-54).

l'éthique animale⁵³⁷, résonne à la lecture d'un leitmotiv ainsi expliqué par l'auteur dans un entretien accordé à *Artful Dodge* en 1992 :

In part I know it has to do with a kind of human fascination with mortality. What is it, what does it look like? What does it feel like to be dead? Well, I know on one level, biologically, it probably feels like nothing, right? A nothingness. But questions then occur to me like what were the last thoughts of the dying animals; do animals think? What kinds of flashes occur in the brain as things dissolve? (*in Bourne non pag.*)

La question « Est-ce que l'animal pense ? » est précisément celle qui surgit à la lecture de ces scènes qui reviennent sous des formes analogues et durant lesquelles le combattant se défoule en abattant la « bête ». Celle-ci, à l'inverse de l'ennemi, est toujours visible et la symbolisation de son massacre vient en lieu et place de la description des combats. L'intratextualité, bien qu'elle résulte du questionnement lancinant de l'auteur, ne répond pas aux interrogations de ce dernier mais, devant la brutalité exposée dans les textes, l'animal qui regarde ceux qui le tuent figure comme une victime des atrocités guerrières.

La réécriture est marquée par l'isotopie d'une souffrance silencieuse qui intensifie la bestialité du soldat : l'animal détourne les yeux ou, au contraire, plante son regard vide dans celui du tueur qui porte atteinte à son intégrité corporelle et s'acharne contre lui. Comme on l'a déjà été noté, O'Brien ne décrit pas les batailles et seul *In the Lake of the Woods* contient des passages sur les exactions commises par la compagnie Charlie contre les habitants du hameau de Thuan Yen. Dans *Going After Cacciato* et *The Things They Carried*, les narrateurs se focalisent principalement sur des corps agonisants ou des cadavres. L'animal subit donc un traitement différent, puisque dans ces romans ainsi que dans *The Nuclear Age* et dans *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*, le ravage des armes est représenté dans les moindres détails à travers des descriptions quasi cliniques des lambeaux de chair détruite sous le feu des Américains. Les textes rendent compte de la manière dont les hommes relâchent la tension en vidant leur chargeur sur des troupeaux de buffles ou des bêtes isolées.

Le premier exemple provient d'un souvenir personnel de la guerre : dans « Wise Endurance », O'Brien raconte comment les hommes de sa compagnie se mettent à tirer sur des enfants en train de garder un troupeau. Après la dispersion des vaches, les soldats s'acharnent sur l'une d'entre elles, restée seule : « Bullets struck its flanks, exploding globs of flesh, boring into its belly. The cow stood parallel to the soldiers, a wonderful profile. It looked away, in a single direction, and it did not move. I did not shoot but I did endure,

⁵³⁷ La violence injustifiée contre l'animal est liée à la question de la mentaphobie, ainsi définie par le zoologiste américain Donald R. Griffin : « the antagonism [...] to suggestions that animals may have conscious experiences » (« From Cognition to Consciousness » 13). L'auteur traite aussi de ce sujet dans *Animal Minds: Beyond Cognition to Consciousness* (2001). Richard Epstein, rejoignant Descartes, s'oppose à la position de Griffin : les animaux sont selon lui des objets sans droit et la propriété des humains (« objects of human ownership ») : « We have to separate ourselves from (the rest of) nature from which we evolved » (158).

without protest, except to ask the man in front of me why he was shooting and smiling » (*Combat* 139). Cette scène a été transposée dans le deuxième roman, *Going After Cacciato*. Sur la route menant à Paris, la rencontre entre les poursuivants de Cacciato et Sarkin Aung Wan donne lieu à une séquence narrative qui expose la sauvagerie de l'un des soldats, Stink Harris. Ce dernier tire sur la paire de buffles attachés à la charrette de la jeune réfugiée et de ses deux tantes :

It was Quick Kill. Point-blank, raffle jerking. The first shots struck the closest animal in the belly. There was a pause. The next burst caught the buffalo in the head, and it dropped. Someone was screaming for a cease-fire but Stink was on full automatic. He was smiling. Gobs of flesh jumped off the beast's flanks. [...] Chunks of meat and hide kept splattering off the shot-dead water buffalo. It wouldn't end. (51)

La réécriture fictionnelle ne donne pas lieu à des différences stylistiques majeures. Dans les deux cas, la mise à mort de l'animal fait l'objet d'une même scrutation qui souligne l'étrange posture, le silence de la cible et le sourire du soldat. Ce dernier détail soulève la question de l'éthique animale dans le contexte de la guerre et évoque le sentiment d'impunité de certains combattants qui tuent sans raison ce qui est à portée de leur main, à défaut de pouvoir viser l'adversaire spectral.

Dans « The Vietnam in Me », O'Brien revient sur la non visibilité de l'ennemi : « In a war without aim, you tend not to aim. You close your eyes, close your heart. The consequences become hit or miss in the most literal sense ». La violence contre l'animal dont O'Brien, Paul Berlin et Tim O'Brien sont témoins est donc pour certains soldats un moyen de compenser la frustration et l'angoisse de l'attente exacerbée par l'invisibilité et les ruses de l'adversaire. En revenant ainsi sur ce motif, O'Brien réitère la symbolisation d'une « animalité » de l'homme qu'il met en parallèle avec l'inhumanité vengeresse animant les troupes lorsqu'elles pénètrent dans les villages et mettent le feu aux habitations avec leur Zippo (*Combat* 119). L'acharnement contre la vache ou les buffles rappelle les ordres de la hiérarchie militaire – « Kill anything that breathed » (Salvatore LaMartina, *Lake* 142). Singulièrement, le texte qui ne comprend pas de scènes de massacres d'animaux est *In the Lake of the Woods*, seule œuvre d'O'Brien à livrer des descriptions détaillées des combats dans le récit et dans les chapitres « Evidence ». Le leitmotiv de l'animal abattu est remplacé par l'évocation des exactions contre les villageois dans « The Nature of the Beast » et dans l'intertexte. Les scènes font cependant écho au massacre des vaches et des buffles, comme l'illustre cet extrait de la déposition de Conti : « It was automatic. [...] Lots of heads was shot off. Pieces of heads and pieces of flesh flew off the sides and arms » (*Lake* 144).

Alors que dans le récit autobiographique le massacre est collectif, même si O'Brien affirme ne pas avoir utilisé de son arme, dans la fiction imaginée par Paul Berlin et dans *The*

Things They Carried, elle est le fait d'un tireur isolé. Si le geste de Stink Harris signale l'intrusion de la violence guerrière dans le monde imaginaire créé précisément pour s'en écarter, la scène suggère également l'héritage du western, héritage que souligne Kaplan : « [*Going After Cacciato*] falls neatly into the classical pattern of the western chase, with the posse going after the outlaw » (*Understanding Tim O'Brien* 87). Stink Harris, ici « acteur » de la fiction de Berlin, s'autoproclame maître de la gâchette (« Fastest hands in the West [...] Zip, splash, totaled » [52]) et se compare à la vedette Lash LaRue, roi du fouet et redresseur de torts dans des films à petit budget sortis dans les années quarante et cinquante. À travers l'épisode des buffles, O'Brien réécrit la scène de la vache tout en faisant de Paul Berlin le créateur d'une réécriture mentale de la conquête de l'Ouest, inspirée des fictions cinématographiques et télévisuelles qui ont revisité ce mythe américain⁵³⁸. Dans *American Myth and the Legacy of Vietnam*, Hellmann écrit que la fiction sur la guerre du Vietnam renverse les mythes :

“Getting used to” moving through the perils of time without the assurance of luck, without the conviction of a special grace conferred by a special geography, is precisely the function of the literary and cinematic narratives which American artists have produced in response to the Vietnam experience. The stories through which we have retaken the Vietnam journey [...] have presented a Southeast Asian landscape that overturns the meaning of the previously known landscapes of American myth. These narratives purge us, forcing the reader or viewer to re-experience, this time self-consciously, the tragic shattering of our old myths. This process may prepare the culture to accept a significant alteration of our view of ourselves and of our world, a new mythic interpretation of our historical experience that will intelligibly include the experience of Vietnam. (206-207)

Cette reconsidération des mythes, prégnante dans *Going After Cacciato* mais aussi, comme on l'a vu, dans *In the Lake of the Woods*, convoque la remarque de Slotkin : « In its most extreme development, the frontier hero takes the form of the “Indian-hater,” whose suffering at savage hands has made him correspondingly savage, an avenger determined at all cost to “exterminate the brutes” » (*Gunfighter Nation* 16). En l'absence du « sauvage », le Vietcong, l'animal devient la proie facile des soldats.

O'Brien combine à nouveau la mort de l'animal et l'imagerie du western dans *The Nuclear Age*. En pleine séance de préparation au camp d'entraînement de Saguia la Grande, l'instructeur vétérinaire Ebenezer raconte une scène ayant eu lieu en 1966, dans un village situé dans la province de Quang Ngai :

[W]ithout hunger or provocation the platoon had gone buffalo hunting—like the Wild West, he said, like Buffalo fucking Bill—how they put their weapons on automatic, M-60s and M-16s, how it was slaughter without aim, just firing to fire, pistols, too, and M-79s, and grenades, and how

⁵³⁸ Après le massacre du buffle, les soldats repartent sur le chariot avec Sarkin Aung Wan et ses tantes : « Oscar shook the reins, hollered gid'yap, and soon they were riding westward along the rolling plains to Paris » (55). Choquées par la mort du buffle, les deux tantes de Sarkin Aung Wan apparaissent au chapitre suivant, hurlant comme des « coyotes », comparaison proposée par le soldat Eddie Lazzutti (60).

those slow stupid water buffalo stood there and took it broadside, didn't run, didn't panic, just *took* it, how chunks of fat and meat seemed to explode off their hides—how the horns exploded, and the tails and heads—but those ignorant damned buffalo, he said, they *took* it, they didn't make a sound, and how there was the smell of a burning village and munitions and those buffalo that wouldn't run or die, just took it. [...] "That's the Nam," he said softly, "and it's unbecoming. I've seen my share of buffalo. And you folks—you nice folks have not seen shit. Understand me? You have not *seen* shit. (177)

La scène est proche de celle décrite par O'Brien dans son récit autobiographique. Plus longue, elle représente un massacre collectif qui reprend, comme les textes cités ci-avant, le motif du tir automatique, le silence et l'immobilité des animaux. « Cela n'en finissait pas », écrit le narrateur au sujet des buffles visés par Stink Harris, formule qui résume les résonances intratextuelles de ce leitmotiv. Car l'animal est une cible de prédilection, la proie stoïque d'agissements extrêmes, dont le narrateur de *The Things They Carried* rend compte par deux fois. Le premier exemple concerne le chiot adopté par Ted Lavender, qu'Azar attache à une mine antipersonnel pour le faire exploser. Le soldat ne comprend pas l'indignation des autres soldats : « What's everybody so upset about? [...] I mean, Christ, I'm just a *boy* » (37). Dans *The Vietnam War in the Words of Men and Women Who Fought There*, Baker remarque : « The war billed on the marquee as a John Wayne shoot'-em-up test of manhood turns out to be a warped version of *Peter Pan*. Vietnam was a brutal Neverneverland, outside time and space, where little boys didn't have to grow up. They just grew old before their time » (49). Le second exemple est une reprise échoïque des passages précédemment cités. La réécriture, et par conséquent la démarche intratextuelle, est explicitement annoncée par le narrateur, qui se fait porte-parole de l'auteur : « This one does it for me. I've told it before—many times, many versions—but here's what actually happened » (78). Le vétéran se remémore le martyre d'un bébé buffle dans un passage qui, bien qu'il évoque la mise à mort de la vache dans le récit autobiographique, le tir de Stink Harris (*Going After Cacciato*) et le carnage orchestré par les émules de Buffalo Bill (*The Nuclear Age*), se distingue par sa durée et par l'intensité du style répétitif et syncopé. Courant sur une page, la scène démarre par un geste de bienveillance, une caresse sur le museau qui ne prépare pas le lecteur à la souffrance qui va être ensuite infligée par le médecin Rat Kiley :

He stepped back and shot it through the right front knee. The animal did not make a sound. It went down hard, then got up again, and Rat took careful aim and shot off an ear. He shot in the hindquarters and in the little hump at its back. He shot it twice in the flanks. It wasn't to kill; it was to hurt. He put the raffle muzzle up against the mouth and shot the mouth away. The whole platoon stood there watching, feeling all kinds of things, but there wasn't a great deal of pity for the baby buffalo. Curt Lemon was dead. Rat Kiley had lost his best friend in the world. (79)

L'énonciateur détaille l'effet des salves qui détruisent les parties du corps : le texte enchaîne des « images frappantes », selon la formule de Frances A. Yates, qui désigne, dans *The Art of Memory* (1966), la singularité de l'*imagines agentes* – ou *image active* (17-62) –, procédé

mnémotechnique et manière de créer dans l'Antiquité. La scène est recomposée à l'appui d'éléments mémorables qui dramatisent l'agonie silencieuse de l'animal et les gestes mécaniques du soldat (« He shot randomly, almost casually » [79]). À la différence des autres passages, l'instant de la mise à mort est appréhendé comme un sacrifice symbolique par lequel le soldat exprime une souffrance psychique qu'il semble vouloir communiquer à l'animal : « He bent forward and whispered something, as if talking to a pet, then he shot it in the throat » (79). O'Brien ne signifie pas ce que la « bête » pense à cet instant mais son écriture suscite une émotion en figurant une chorégraphie macabre renvoyant au mystère d'une violence archaïque qui méduse les autres soldats : « The rest of us stood in a ragged circle around the baby buffalo. For a time no one spoke. We had witnessed something essential, something brand-new and profound, a piece of the world so startling there was not yet a name for it » (79). Ainsi représentée, la scène se lit comme une fable allégorique qui « parle » autrement de la détresse des combattants, de leur sidération face à la rencontre avec le réel de la mort, réel *sans nom* car sans précédent. Buci-Glucksmann écrit dans *La Raison baroque* (1984) :

À cette défaillance du langage humain communicatif et universel, à ce défaut face à l'Autre, l'allégorie prête sa force figurale, son absence de médiations et de corrélations explicites, son écriture émotionnelle. Elle est bien comme l'écriront les latins, une *inversio* qui « désigne une chose par les mots et une autre chose, quand ce n'est pas une chose opposée, par le sens » (Quintilien). (182)⁵³⁹

Ainsi, la réaction du groupe n'est pas sans évoquer le saisissement de Norman Bowker face au corps sans tête de Kiowa ou encore la fixation de Tim O'Brien au cadavre du Vietnamien qu'il a abattu.

L'intratextualité procure le « plaisir de la familiarité » (Martel 101). Avec le leitmotiv du massacre de l'animal, O'Brien crée un effet similaire à celui causé par les rimes textuelles réitérées d'un texte à l'autre. L'exemple le plus emblématique est la répétition dans la fiction de l'opinion sur la guerre, opinion que l'auteur ne cesse de réaffirmer dans son récit autobiographique, comme dans ce passage de « Wise Endurance » qui, pareil à la scène de la vache, sera ultérieurement récrit :

But I had reasons to oppose the war in Vietnam; the reasons could be murmured like the Psalms on a cold-moon Vietnam night: kill and fight only for certain causes; certain causes somehow involve self-evident truths; Hitler's blitzkrieg, the attack on Pearl Harbor, these were somehow self-evident grounds for using force, just as bullyism will, in the end, call for force; but the war in Vietnam drifted in and out of human lives, taking them or sparing them like a headless, berserk taxi hack, without evident cause, a war fought for uncertain reasons. (*Combat* 138)

⁵³⁹ Dans *Forgotten Paths: Etymology and the Allegorical Mindset* (2007), Davide Del Bello note : « *Allegoria* as “speaking about the Other” implies a referential split—something or someone removed from the present discourse to which words obliquely refer. [...] And in this sense, while it purports to be a privileged vehicle of secrets, *allegoria* in fact exposes the limits of language, the Babel of humans after the Fall » (40).

Dans *The Nuclear Age*, le narrateur se remémore les paroles de son père : « What can I tell you? That dammed war. What the hell are we fighting *for*? That's the bitch of it, I guess, but I don't know, I wish I knew. » Certain blood for uncertain reasons. [...] Certain blood, uncertain reasons, but finally you have to choose » (140). Tim O'Brien fait chorus dans le chapitre « On the Rainy River » et ressasse une thèse familière :

Certain blood was being shed for uncertain reasons. I saw no unity of purpose, no consensus on matters of philosophy or history or law. The very facts were shrouded in uncertainty: Was it a civil war? A war of national liberation or simple aggression? Who started it, and when, and why? (*Things* 40-41)

D'un texte à l'autre, O'Brien combine réécriture et transcription : si l'intratextualité relie entre elles les œuvres, elle provoque aussi des disjonctions au cours de la lecture. Cependant, cet entrelacs échoïque n'est pas à la portée de tous : le lecteur qui ne repère pas le travail de réécriture et les allusions ne voit pas sa compréhension entravée mais il passe à côté de ce saisissement divertissant, aux deux sens du terme, qui fait dériver hors du cadre du texte tout en offrant l'agrément de la reconnaissance.

La transtextualité est l'une des formes de la hantise du texte : le corps « étranger » se trouve transcrit dans le périphrase ou bien constitue l'un des éléments de l'intertexte. Dans les deux cas, une relation dialogique s'établit selon des modalités singulières. L'intratextualité relève elle aussi de la fréquentation d'une prédiscursivité mais, dans ce cas précis, l'auteur ou le narrateur marche sur ses propres traces. Au détour des analyses, on a vu que la transtextualité n'est pas sans conséquences car elle se trouve soumise au risque de la *destinerrance*⁵⁴⁰, c'est-à-dire à l'éventualité que le message sous-jacent, l'arrière-texte greffé au texte, n'arrive pas au destinataire. « Les "choses" que je jette, projette ou lance dans votre direction, à votre rencontre, tombent assez souvent et assez bien sur vous, sur certains au moins d'entre vous », écrit Derrida pour illustrer la destination – la réception – aléatoire du texte (« Mes chances » 21). L'intertextualité et le vagabondage intratextuel dans le répertoire du déjà écrit sont sources de fugues hors du récit mais il y a toujours la possibilité de l'« abîme de l'adresse »⁵⁴¹. O'Brien prend ce risque artistique avec l'espoir que le plaisir de la découverte se double de celui de la reconnaissance, sachant que le destin d'un texte est

⁵⁴⁰ Derrida use notamment de ce néologisme, appelé aussi *adestination* (*La Carte postale* 35), pour évoquer la « divisibilité de la lettre », c'est-à-dire le fait qu'une « lettre n'arrive pas toujours à destination et, dès lors que cela appartient à sa structure, on peut dire qu'elle n'y arrive jamais vraiment, que quand elle arrive, son pouvoir-ne-pas-arriver la tourmente d'une dérive interne » (*La Carte postale* 517). Sur la *destinerrance*, lire « Télépathie », dans *Psyché. Invention de l'autre* (1987) (237-70), et l'article de J. Hillis Miller, « Derrida's Destinerrance » (2006).

⁵⁴¹ La formule est de Derrida : « attendu que la littérature est le lieu de tous ces secrets sans secret, de toutes ces cryptes sans profondeur, sans autre fond que l'abîme de l'appel ou de l'adresse, sans autre loi que la singularité de l'événement, l'œuvre » (*Donner la mort* 206).

« variable à l'infini parce que dépendant de ce que chacun y projette de lui-même » (Jouve, *La Lecture* 94). Si la transtextualité est le résultat d'un certain nomadisme, la dimension narcissique du récit ramène ce dernier à lui-même, ce qui constitue un autre aspect de la hantise du texte.

Chapitre 8

Le texte narcissique

Les grands récits se reconnaissent à ce signe que la fiction qu'ils proposent n'est rien d'autre que la dramatisation de leur propre fonctionnement.

– Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, 178.

Dans *Going After Cacciato*, *The Things They Carried*, *In the Lake of the Woods* et *Tomcat in Love*, le soldat Paul Berlin, l'écrivain vétéran Tim O'Brien, l'enquêteur anonyme et le linguiste Thomas Chippering se trouvent au miroir de la création. Uniquement mental pour le premier, scriptural pour les autres, l'acte de composition se réfléchit dans des textes marqués par la « "présentification" diégétique » du producteur, et, plus sporadiquement, celle du récepteur (Dällenbach, *Le Récit spéculaire* 100). Ainsi les métalepses de Thomas Chippering provoquent des sorties répétées de l'univers de l'histoire. Se pavanant du texte au péri-texte, il suspend par intervalles irréguliers son récit « autobiographique » pour s'adresser à une lectrice fictive⁵⁴² : « And you? Do you have a name? Better without. Unique as you are—and do not for a moment think otherwise—you also represent every broken hearted lover on this planet, every stood-up date [...] But you are also, admit it or not, Thomas H. Chippering » (237). Parabase courant sur trois pages, le chapitre 27, « You », constitue une parenthèse digressive mais aussi une mise en abyme du désastre de la passion qui affecte le narrateur, ce dernier imaginant une lectrice confrontée comme lui à des affres sentimentales. Outre les innombrables cajoleries ou, selon l'humeur, les apostrophes péremptoires, le texte comprend d'autres interventions narratoriales mettant au jour le manque de fiabilité du narrateur. De fait, elles suscitent le doute vis-à-vis d'un discours égocentrique manifestement peu crédible, comme le suggèrent ces propos : « I happen to be a half-truth teller. Fluent, as a

⁵⁴² Pragmatique, Chippering choisit d'interpeler une représentante de la gente féminine : « At the same time, however, I must in good conscience point out that women find me attractive beyond words. I stand an impressive six feet six [...]. In the eyes of many, I resemble a clean-shaven version of our sixteenth President, gangly and benign, yet this is mere camouflage for the man within—a recipient of the Silver Star for valor » (27) ; « It may be difficult to believe [...] but there is something about me—my manner, my essential selfhood—that women seem to relish » (157).

matter of fact » (168). Ailleurs, il insiste : « (The truth, to put it squarely, is that I have always had trouble with the truth. Confession is not my taste. I fear ridicule; I fear embarrassment.) » (79). La mise entre parenthèses de la remarque, loin de diminuer la portée du message, met en évidence une énonciation douteuse, marquée par l'auto-contemplation, l'exagération et la déformation des faits (« I may have slightly misstated the above facts » [283]). *Tomcat in Love* est une fiction dans laquelle O'Brien établit à distance cette « communion secrète », dont parle Wayne Booth (« a secret communion of the author and reader behind the narrator's back » [300]). Cette connivence établie à distance a pour effet de faire interpréter au second degré la parole de cet énonciateur-paon dont les intrusions dans les notes donnent, à ses dépens, les codes de lecture d'un récit de soi enclin à un *pathos* souvent caricatural.

Le roman n'atteint cependant pas le même degré d'autoréflexivité que *Going After Cacciato* et *The Things They Carried*, œuvres emblématiques de ce que Hutcheon considère comme des « formes textuelles de conscience de soi » (« textual forms of self-consciousness » [*Narcissistic Narrative* 4]) et qu'elle définit ainsi : « Narcissistic narrative, then, is process made visible » (*Narcissistic Narrative* 6). Le moteur de ce processus est une *dénudation*, sur lequel Genette revient dans *Métalepse* (2004) :

Cette manière de « dénuder le procédé », comme disaient les Formalistes russes, c'est-à-dire de dévoiler, fût-ce en passant, le caractère tout imaginaire et modifiable *ad libitum* de l'histoire racontée, égratigne donc au passage le contrat fictionnel, qui consiste précisément à nier le caractère fictionnel de la fiction. De ce contrat, nul n'est dupe [...] mais le déchirer n'en constitue pas moins une transgression qui ne peut que mettre à mal la fameuse «suspension volontaire de l'incrédulité». (23)

Ainsi, en raison des décrochages du monde diégétique qu'il occasionne, le texte narcissique œuvre de conserve avec la transtextualité. Toutefois, ces disjonctions ne renvoient pas à un ailleurs textuel, elles mettent effectivement à mal la trêve de l'incrédulité mais dans un but précis : celui d'appuyer sur la littérarité du texte et de montrer ce dernier « sous son aspect littéral d'organisation signifiante » (Dällenbach, *Le Récit spéculaire* 123).

Hutcheon étudie le concept de récit narcissique à la lumière de la métafiction, cette « fiction sur la fiction » qui a recours à l'autoréflexivité afin de mettre en lumière sa structure mais aussi le mode d'emploi du livre par le biais de réflexions prenant différentes formes (« fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity » [*Narcissistic Narrative* 1]). L'une d'entre elles, le commentaire métanarratif, concerne plus particulièrement le sujet de ce chapitre. Avant de parler des deux textes concernés par la dimension narcissique, *The Things They Carried* et *Going After Cacciato*, il convient de préciser que, dans le cadre de l'analyse, les termes de métafiction et de métanarration sont distingués. Hutcheon n'emploie pas le second mot, bien

qu'elle conçoive plusieurs formes de métafiction : « In its most overt form the self-consciousness of a text often takes the shape of an explicit thematization—through plot allegory, narrative metaphor, or even narratorial commentary » (23). Le point souligné suggère que ce type de commentaire est un élément parmi d'autres, alors même que la visée énonciative relève d'une démarche spécifique que le narratologue Ansgar Nünning, opposant métafiction et métanarration, résume en ces termes : « these are in fact very distinct phenomena: the first concerns the narrator's reflections on the discourse or the process of narration, the second refers to comments on the fictionality of the narrated text or of the narrator » (12). Ces deux notions, malgré leurs fonctions distinctes, relèvent toutes deux d'une « interaction entre texte et lecture », comme le note Laurent Lepaludier dans *Métatextualité et métafiction* (2002) (11), et c'est cette interaction qui sous-tend la participation active du lecteur.

Dans *Fictions and the Figures of Life* (1971), alors qu'il élabore le concept de métafiction, William Gass parle du romancier lancé dans un tel projet d'écriture. Il écrit : « [H]e is ceasing to pretend that his business is to render the world; he knows, more often now, that his business is to *make* one, and to make one from the only medium of which he is master—language » (24). *Going After Cacciato* et *The Things They Carried* ont en commun d'être des textes narcissiques. Dans le second se trouve une « célébration métanarrative réfléchie », pour citer la formule de Monika Fludernik dans *Towards a "Natural" Narratology* (1996) (« a deliberate meta-narrative celebration of the act of narration » [278]). Le narrateur Tim O'Brien s'applique en effet à commenter son propre discours littéraire.

Ce huitième chapitre propose donc une lecture de deux romans d'O'Brien qui nuance légèrement l'approche de Hutcheon, en distinguant la métafiction de la métanarration, même si, on le verra, les deux notions se côtoient de près.

1. « Pow » : la configuration métafictionnelle dans *Going After Cacciato*

« Pickup Games », le seizième chapitre de *Going After Cacciato*, évoque les mois de juillet et d'août, période d'accalmie durant laquelle les soldats de la compagnie Alpha créent des équipes de basketball et organisent des matchs dans les villages⁵⁴³. Le médecin, Doc Peret, élabore la stratégie de jeu :

⁵⁴³ « They destroyed rice caches, blew tunnels, then played basketball until dark. Harlem Globetrotters, Eddie kept saying. He got a bang out of it—Harlem Globetrotters bring their traveling show to Bic Kinh Mi, Suc Ran, My Khe 3, Pinkville. Goodwill ambassadors to the world, Eddie said » (102).

“The real trick,” Doc Peret was saying softly to Eddie, “is deception. It’s true in all your sports—con the other side into thinking one thing, expecting one thing, then, pow, you zap ’em with just the opposite. Basic psychology. [...] “They’ll be looking for you or me to take the shot. That’s what they’ll be *expecting*. So we take advantage of that—make ’em overcommit, then, pow, you shovel the ball off to ol’ Cacciato.” Doc giggled at this. “See what I mean? Who’d expect *Cacciato*?” (101)

Qui s’attendrait en effet à Cacciato, ce combattant que les soldats considèrent comme un idiot ? Mais de quel « *Cacciato* » parle Doc Peret ? De l’homme ou de ce texte que le lecteur est en train de lire et qui démarre comme un roman de guerre avant de représenter un monde étrange dans lequel les protagonistes font des chutes improbables vers les profondeurs de la terre vietnamienne. La ruse proposée par le médecin vise à tromper l’adversaire et à déjouer ses attentes. Toutefois, le lecteur reconnaît la stratégie du narrateur. Ce passage qui anticipe l’échec de la réception du ballon lui offre en effet son propre reflet de récepteur, dérouté par le tournant du récit au terme de « A Hole in the Road to Paris » (chapitre 10) :

Paul Berlin’s eyes ached.

No solutions. A lapse of imagination, so it simply happened. [...] The earth tore itself open. [...]

Then they were falling. Paul Berlin felt it in his stomach. A tumbling sensation. There was time to snatch for Sarkin Aung Wan’s hand, squeeze tight, and then they were falling. The road was gone and they were simply falling, all of them, Oscar and Eddie and Doc, the old lieutenant, the buffalo and the cart and the old women, everything, tumbling down a hole in the road to Paris. (75-76)

Trop extraordinaire et incohérent au regard du contexte guerrier exposé dans le prologue, le rebondissement, qui convoque *Alice’s Adventures in Wonderland* (« Curiouser and curiouser! » [Carroll 58]), contrecarre les anticipations : à partir de cet incident, le lecteur va reconsidérer la méditation nocturne décrite dans les interludes « Observation Post ». Au terme de « Tunneling Toward Paris », soit deux pages avant que Doc Peret expose sa tactique, une deuxième chute a eu lieu dans des tunnels sombres, confirmant que le roman suit une progression sinon peu orthodoxe, du moins à l’écart des normes génériques. Aussi, la délectation du médecin suggère un trait métanarratif qui souligne implicitement l’effet de surprise provoqué par les péripéties inattendues et surtout invraisemblables. Mais désormais familier de la discontinuité narrative et des péripéties de la fiction imaginée par Berlin, le destinataire du texte voit double : les joueurs trompés sont le reflet de sa déconvenue devant un récit qui, par ailleurs, ne cesse de réfléchir la dimension fictive de la poursuite vers Paris. La stratégie sportive est une réflexion métanarrative : le récepteur, qui est de l’autre côté – « the other side » – s’investit mais il est aussi celui qui s’est trouvé dupé, du moins pour un temps, par une manœuvre qu’il n’a pas vu venir. Les deux mots mis en italiques, « *expecting* » et « *Cacciato* » délient pour un temps du monde diégétique et la silhouette du soldat à la tête de lune se désagrège, laissant place au texte en tant que tel, *Going After Cacciato*, qui met ici en lumière son déroulement inattendu.

La configuration métafictionnelle transparaît principalement à travers la focalisation interne. Paul Berlin, depuis son poste d'observation, fait le point sur l'avancée de sa création dans une énonciation répétitive mais aussi hésitante, qui guide le lecteur dans cet accomplissement d'une « œuvre » mentale et fictive, mais néanmoins pénétrée des conséquences du traumatisme psychique. La ponctuation, saturée de tirets cadratins et de points de suspension et d'interrogation, est symptomatique des écueils rencontrés au cours de l'élaboration de la poursuite fictive. Les interjections réitérées, « yes », « no », « Oh », « true », « sure », rythment le discours de la production imaginaire : le rêveur contemple la progression de sa fiction dans des monologues intérieurs qui transmettent initialement le plaisir d'inventer, puis anticipent l'incrédulité d'une audience spectrale, avant de disséquer les affres engendrées par la faillite de l'imagination, comme l'illustre ce passage : « Order was the hard part. The facts, even when beaded on a chain, still did not have real order. Events did not flow. The facts were separate and haphazard and random, even as they happened, episodic, broken, no smooth transitions, no sense of events unfolding from prior events » (206). La focalisation interne est ici l'occasion de refléter l'agencement des événements inventés pour les besoins de l'intrigue imaginaire. Mais dans ce septième « Observation Post », le reflet métafictionnel est également mis en rapport avec la confusion de la chronologie des faits guerriers, dont Paul Berlin n'a qu'un souvenir approximatif. Le trauma affecte d'ailleurs le rapport au temps de son « double » imaginé : « Flee, fly, fled, he thought [...] The tenses ran together, places blended » (243). Par conséquent, le caractère métafictionnel de la focalisation interne établit un repli de la fiction sur elle-même : l'histoire inventée par le soldat n'a de cesse d'être présentée comme une création en cours d'élaboration, création qui réfléchit par ailleurs la structure fragmentée du « macro-texte », c'est-à-dire le roman.

Patricia Waugh écrit : « *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality » (*Metafiction 2*). Dans le cas de *Going After Cacciato*, la configuration métafictionnelle met en exergue une symbolisation percée par les effets de la guerre, auxquels Paul Berlin tente d'échapper. Avant que survienne la première chute et que le lecteur puisse être en mesure de voir la tour de garde comme une scène de composition, le texte, déjà traversé par la tension entre l'imaginaire et le réel de la guerre, a laissé échapper des signes avant-coureurs de la métafictionnalité dont sont empreints tant les chapitres consacrés à la poursuite, que ceux situés au poste d'observation. La décision de traquer Cacciato jusqu'à Paris, avant de devenir le point de départ de la fiction inventée par Berlin, suscite l'incompréhension du vieux lieutenant Corson :

I mean, why? What sort of silly crap is this—walking to gay Paree? What’s happening? Just tell me, what’s wrong with you people? All of you, what’s wrong?”

[...]

“Answer me. What for? What’s wrong with you shits? Walking to gay Paree, what’s *wrong*?”

“Not a thing, sir, we’re all wonderful. Aren’t we wonderful?” (6)

Figure du lecteur incrédule, Corson fait preuve d’une défiance qui s’oppose à l’abandon rêveur de Paul Berlin au moment de l’assaut. Mué par l’éventualité que le déserteur parvienne à s’échapper et mène la patrouille hors du Vietnam, il esquisse déjà les grandes lignes de l’échappée qu’il inventera des semaines plus tard :

He imagined it. He imagined the many dangers of the march: treachery and deceit at every turn, disease, thirst, jungle beasts crouching in ambush; but, yes, he also imagined the good times ahead, the sting of aloneness, the great new quiet, new leanness and knowledge and wisdom. [...] The odds were poison, but it could be done. He might even have tried himself. With courage, he thought, he might even have joined in, and that was the one sorry thing about it, the sad thing: He might have. (23)

Le premier « Observation Post », qui suit de peu ce passage, renferme d’autres signes précurseurs de la navigation métaphorique : ils seront relayés ultérieurement par les réflexions nocturnes du soldat ainsi que par les personnages de la fiction inventée. Rétrospectivement, il apparaît que le début du roman est marqué par une tension entre rupture et continuité : si la description de l’assaut est laissée en suspens, la « scénographie » orchestrée par le narrateur crée un lien entre la rêverie du prologue et celle à présent décrite : « Paul Berlin sat up. A fine idea. [...] Yes, he thought, a fine idea. Cacciato leading them west through peaceful country, deep country perfumed by lilacs and burning hemp, a boy coaxing them step by step through rich and fertile country toward Paris. It was a splendid idea » (26). Le changement de position et le style répétitif marquent la possession de l’ « idée » qui avait déjà pénétré l’esprit du soldat et qui va prendre textuellement forme dès le chapitre suivant, « The Road to Paris », sans que le lecteur ait les moyens de déterminer que cette marche vers l’ouest est fictive. « The Road to Paris » et les deux autres séquences consacrées à la traque, « Detours on the Road to Paris » (chapitre 6) et « Riding the Road to Paris » (chapitre 7) semblent en effet être la continuation de la traque présentée dans l’incipit. Les questions que pose Paul Berlin, et qui restent sans réponse, reportent implicitement sur le lecteur la charge de choisir son interprétation :

The trick, of course, was to think of it carefully. That was Doc’s advice—look for motives, search out the place where fact ended and imagination took over. Ask the important questions. Why had Cacciato left the war? Was it courage or ignorance, or both? Was it even possible to combine courage and ignorance? How much of what happened, or might have happened, was Cacciato’s doing and how much was the product of the bile? (27-28)

L’ombre du créateur au travail est rendue perceptible dès les prémices de « The Road to Paris », par l’interjection sur laquelle s’ouvre le chapitre : « Yes, they were in jungle now »

(30). Allusion échoïque à la focalisation interne des pages précédentes (« Yes, he thought, a fine idea »), elle voit son effet appuyé par un fragment de texte ambivalent : « Spec Four Paul Berlin, whose each step was an event of imagination » (30). Renvoyant *a priori* au caractère rêveur du soldat, la phrase appelle à être relue comme un indice : après coup, il apparaît qu'elle signifie plutôt que la production imaginaire est désormais en marche. Assis contre le mur ouest, dos à la mer de Chine, Berlin a le regard tourné vers l'occident, au-delà de l'horizon de la terre vietnamienne : « Concentrating, figuring out the details, it helped plenty » (63). Au fil de la nuit, il personnifie la figure de l'« écrivain/critique » (« writer/critic »). Selon Mark Currie, cette « figure dialectique » incarne et présentifie à elle seule le producteur et le récepteur du texte⁵⁴⁴. La focalisation interne permet de véhiculer une énonciation métafictionnelle « limite » (« a borderline discourse » [Currie 2]), qui se situe à la fois du côté de l'acte créateur et du côté de l'interprétation critique. Berlin, concentré sur les possibilités offertes par le « trek » (125) vers Paris, s'imagine racontant, des années plus tard, cette histoire de guerre :

It would make a fine story. Oh, there would be some skeptics. He could already hear them: What about money? Money for hotels and food and train tickets? What about passports? All the practical things—visas and clothing and immunization cards? Desertion, wasn't that what it boiled down to? [...] Sure, there were always the skeptics. But he would explain. Carefully, point by point, he would show how these were petty details. Trivial, besides the point. [...] lies could be told [...] A million possibilities. Means could be found. If pressed he could make up solutions—good, convincing solutions. (125)

Anticipant les objections de ses locuteurs, le soldat met à nu ses propres procédés et brise l'illusion en insistant sur la fictionnalité d'une production déjà marquée par le surgissement des invraisemblances. Si Berlin semble assumer ici pleinement son rôle d'« écrivain », il se fait aussi « critique des critiques ». Son discours métafictionnel rejette explicitement la perspective réaliste au profit de l'invraisemblance, mais la défense de l'« auteur » se double d'une stratégie d'évitement de la réalité qu'il fuit. À l'image de Tim O'Brien dans *The Things They Carried*, Paul Berlin est hanté par le spectre du déshonneur, qui revient le visiter, non seulement au poste d'observation, mais encore dans sa fiction improbable :

At night, playing checkers with Sarkin Aung Wan, the whole made-up world seemed to dissolve: too quiet, too serene. A feeling of suspension. What the hell was he doing there? Why? Not guilt exactly. A need to justify. A sense that someday soon he would be called on to explain things. Why had they left the war? What was the purpose of it? He imagined a courtroom. A judge in a powdered white wig, his own father, all the Fort Dodge townfolk sitting in solemn-faced rows. (172)

⁵⁴⁴ « a dialectical figure, embodying both the production and reception of fiction in the roles of author and reader in a way that is paradigmatic for metafiction » (3). Currie précise : « A metafiction is not definitively a novel whose author is both a writer and a critic, but a novel which dramatises the boundary between fiction and criticism » (3). La dualité du discours métafictionnel fait de l'« écrivain/critique » l'habitant du « Pays de la littérature » (« Literatureland, the place where texts and acts of interpretation constitute the world of experience » [3]).

Le sentiment de culpabilité lié au désir de désertion mais aussi au meurtre du lieutenant Martin, se mêle aux revenances traumatiques. Les effets métafictionnels mettent en évidence le caractère fictif de la poursuite et accentuent le poids des événements non assimilés par le soldat. La chute décrite dans « A Hole in the Road to Paris » constitue un tournant : confronté aux refus des autres soldats de laisser Sarkin Aung Wan et ses tantes poursuivre le chemin avec eux, Paul Berlin fait face à son premier écueil. Le récit fait en focalisation interne éclairer le recours à un stratagème narratif incroyable : l'ouverture du sol qui occasionne la plongée vers les galeries souterraines du Vietnam. Durant la chute, le corps du soldat frôle la désintégration, ce qui reflète symboliquement la désorganisation et la discontinuité auxquelles le texte est lui-même soumis. Au poste d'observation, le soldat éprouve les effets de la culbute fictive : celle-ci perturbe les fonctions corporelles, les siennes et celles de son double. De fait, la descente vers les profondeurs déclenche un désordre incontrôlable et un décrochage passager du monde imaginaire :

Silly, he thought. For a moment he was back at the observation tower, the night swimming all around him, and, yes, even there he was falling, his eyes sliding slick over the surface of things, drowsy, pinching himself, but still falling. Silly! Something came plunging by—a peculiar living object, a man—and as it descended he saw it was the old lieutenant spread out full-eagle like a sky diver. [...] Stink Harris sped by. Then Oscar and Eddie and Doc. Doc waved. Graceful even in full flight, Oscar fell with his arms neatly overhead like a springboard diver. Eddie yodeled as he fell, and Stink Harris cackled like a little boy. Tumbling after them, Paul Berlin watched until they'd disappeared deep into the hole.

Falling, flickering in and out, he wondered briefly what had happened to his fine march to Paris. And then the fear came. (83)

La peur qui envahit le soldat est indissociable du travail souterrain de l'amnésie traumatique. Aussi, les réflexions métafictionnelles mettent en lumière les impasses de la poursuite placée sous le sceau d'un trou noir hanté par l'absent : Cacciato. Spectral, ce dernier soutient paradoxalement son créateur en laissant derrière lui des bouts de cartes brûlées : tirés de son atlas⁵⁴⁵, ils préviennent les poursuivants des dangers qui se trouvent sur le chemin de Paris. L'un d'entre eux métaphorise la béance traumatique et anticipe la suite du récit :

“Right here. On the map. What the hell is it?”

It was a precisely drawn circle. Within the circle, in red, were two smaller circles, between them

⁵⁴⁵ Berlin s'inspire de la réalité. Le premier bout de carte apparaît dans le prologue, mise en abyme proleptique de la structure morcelée du roman : « The lieutenant bent down to examine the map. Most of it was burned away, crumbling as the old man picked it up, but parts could still be made out. In the left-hand corner a red dotted line ran through paddyland and up through the first small mountains of the Annameses Cordillera. The line ended there, apparently to be continued on a second map » (9) La deuxième carte suscite l'incompréhension du vieux lieutenant Corson, lequel adresse à un arbre un discours autoréflexif : « Why the clues? Why don't he just leave the trail? Lose us, leave us behind? Tell me why » (17). Dans « Flights of Imagination » (chapitre 36), le double imaginaire de Berlin dort (« dreaming of miracles » [242]), tandis que le soldat, depuis son poste, tente de trouver une issue : « A miracle, he thought. An act of high imagination—daring and lurid and impossible. Yes, a cartoon of the mind [...] A miracle, he kept dreaming » (242). Cacciato apparaît et fait passer à travers les barreaux de la prison un fusil M16, l'arme utilisée par les soldats de la guerre du Vietnam. Le seul mot que le déserteur répète deux fois – « Go ! » – établit un rapport avec la fin du prologue, où Berlin prononce par trois fois l'interjection.

an even smaller circle, and beneath them a big banana smile. A round happy face. Underneath it, in printed block letters, was a warning: LOOK OUT, THERE'S A HOLE IN THE ROAD. (73)

Découvert juste avant que Berlin décide de précipiter l'ensemble du groupe vers les souterrains du Vietnam et que la fictionnalité de la poursuite devienne explicite, le fragment de carte annonce la chute qui prend fin au début du chapitre treize. Entre-temps, « Fire in the Hole » (chapitre 11) a exposé l'acte de vengeance de la compagnie après la mort de Jim Pederson. Sous les jets de phosphore blanc, Hoi Na se calcine : « The village was a hole » (79). La proximité des deux « trous », l'un menant vers les souterrains du Vietnam, l'autre rappelant la dévastation guerrière, souligne la coïncidence des péripéties ponctuant la marche vers Paris et des événements ayant marqué le soldat.

Dans les ténèbres de la terre guerrière, qui sont le reflet de la mémoire traumatique de Berlin, le major Li Van Hgoc, prisonnier depuis dix ans (durée approximative de l'engagement militaire des Américains au Vietnam), exprime oralement l'impasse à laquelle la poursuite imaginaire va irrémédiablement aboutir :

“Don't you see? Don't you see that's the whole *point*? No way out. That is the puzzle. We are prisoners, all of us. POWs.” [...] A prison with no exit. A maze, tunnels leading to more tunnels, passages emptying in passages, dead ends and byways and forks and twists and turns, darkness everywhere. Buried in the vast stinking... How do I tell it? (96)

Les paroles de Li Van Hgoc symbolisent l'enfermement traumatique du soldat, captif non seulement des images inoubliables mais aussi de sa fixation à Cacciato. L'isotopie de la claustration et du labyrinthe sans issue, ainsi que l'interrogation finale font écho à l'évasion mentale mais aussi à la forme déstructurée d'un roman figurant le trauma à travers une échappée qui tourne autour d'un absent omniprésent. Poursuite sans fin et fuite impossible, la marche vers Paris se trouve analysée par une voix intérieure que Berlin attribue à autrui. Ainsi mis dans la bouche d'un personnage, le questionnement – « *How do I tell it?* » – est à la fois métanarratif et métafictionnel : il s'entend comme un discours limite reflétant par métaphores interposées une fiction du trauma. Celle-ci est rythmée par la dispersion des personnages et du narrateur, qui ne cesse de naviguer entre les différents niveaux du récit. Cette série de fugues, Li Van Hgoc semble déjà en connaître l'issue : « Please! The puzzle, it cannot be solved this way » (94).

À travers le périscope du major, Paul Berlin aperçoit la silhouette floue d'hommes rassemblés autour de l'entrée d'un tunnel : « “What?” Paul Berlin said. “I can't—” “Look closer. Concentrate” » (87). Ce qui est visionné par le soldat appartient au passé de la guerre et ne sera montré que dans le chapitre suivant, « Upon Almost Winning the Silver Star », centré sur la mort de Frenchie Tucker, puis sur celle de Bernie Lynn, tous deux abattus en

pénétrant dans un tunnel. Le major force à regarder l'irregardable, l'instant de lâcheté où, pour ne pas aller chercher le premier soldat tombé, Berlin a détourné le regard : « “So you see,” said Li Van Hgoc as he brought down the periscope and locked it with a silver key, “things may be viewed from many angles. From down below, or from inside out, you often discover new understandings” » (91). Ce regard croisé dont parle le major est celui que présente à plus grande échelle *Going After Cacciato*, à travers une construction triptyque et rhizomatique. Dans les deux chapitres situés à Téhéran, « Atrocities on the Road to Paris » et « Outlawed on the Road to Paris », la configuration métafictionnelle n'est plus seulement une émanation de la focalisation interne : elle est articulée par les protagonistes enrôlés par Berlin. Une scène de décapitation, que le soldat ne veut pas voir, comme il ne voulait pas croiser le regard du lieutenant Martin et des autres soldats devant le tunnel, lui est imposée par l'un de ses personnages :

“Watch this,” Doc said. [...] “Your fine expedition to Paris, all the spectacular spectacles along the way. Civilization. You *watch* this shit. [...] I want you to *watch* this. Pay attention, look for all the pretty details.” [...]

Paul Berlin tried hard to be calm. Concentration, that was the answer—remember the details, store them up for future understanding. (186-187)

Ce « stockage » des détails est à mettre en parallèle avec l'accumulation de traumatismes qui sature désormais la mémoire.

L'arrestation ultérieure du groupe par la police iranienne et l'interrogatoire mené par un colonel convoquent pareillement le double paradoxe métafictionnel propre au récit narcissique. Hutcheon le définit en ces termes :

[W]hile he reads the reader leaves in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically, the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This two-way pull is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflective and yet focused outward, oriented toward the reader. (*Narcissistic Narrative 7*)⁵⁴⁶

Going After Cacciato met à nu cette polarité de l'autoréflexivité et de l'appel au lecteur. La configuration métafictionnelle n'a de cesse d'attirer le regard sur la fictionnalité, comme c'est le cas dans ce passage aux accents pirandelliens, ajouté dans la version révisée par l'auteur en 1989 : « There was great quiet. A very noisy quiet, Paul Berlin thought. He felt Oscar staring at him from across the room—a long, hard stare—as if to accuse. As if to say, *Your fuckin dream, man. Now do something* » (228-229). Oscar est en quête d'un auteur fiable, à l'opposé

⁵⁴⁶ Ce paradoxe est également souligné par Waugh : « Metafictional novels tend to be constructed on the principle of a fundamental and sustained opposition: the construction of a fictional illusion (as in traditional realism) and the laying bare of that illusion. In other words, the lowest common denominator of metafiction is simultaneously to create a fiction and to make a statement about the creation of that fiction. The two processes are held together in a formal tension which breaks down the distinctions between “creation” and “criticism” and merges them into the concepts of “interpretation” and “deconstruction” » (*Metafiction 6*).

de ce Berlin schizophrénique : personnage, « écrivain/critique » dérouter par ses créatures qui exposent au grand jour la fictionnalité de l'aventure dans laquelle il les a engagés. À certains points de la fiction inventée, la fusion entre le créateur et le double imaginé amène ce dernier à commenter le script : « Implausible, he realized. But so what? If not this way, some other way—a bold leap of the mind—just close the eyes and make it happen » (173). Ailleurs, il énonce une protestation de fictivité : « Paul Berlin took Sarkin Aung Wan's hand and led her to the floor. Unreal, he thought. Just a creature of his own making—blink and she was gone » (202).

L'ennemi, incarné par le colonel iranien venu signifier aux Américains leur condamnation à mort, fait de même : « Now tell me that this... this mission, this so-called *mission*... tell me it is fiction. Tell me it is a made-up story. Tell me it is an alibi to cover cowardice. And they said it loudly. They confessed. "Tell me it is impossible to march to Paris. Say it" » (231). O'Brien atteint ici un degré extrême d'énonciation métafictionnelle et l'on voit le rapport intense que celle-ci entretient avec le cadre référentiel, à savoir le monde de la guerre. Car l'exhortation du colonel, outre qu'elle agite le spectre de la fictionnalité, contraint à une confession collective qui suscite une nouvelle déhiscence narrative. Le chapitre suivant évoque l'un des événements qui hantent Berlin, le pacte conclu entre les soldats pour tuer le lieutenant Sydney Martin, dont le meurtre n'est pas représenté. Si les paroles de Li Van Hgoc étaient marquées par l'impossibilité de raconter ce qui traumatise, celles du colonel soulignent à quel point la « mission » est frayée par le souvenir d'exactions coupables.

La focalisation interne porte les traces des limites de l'imagination :

Things were out of control. Gone haywire. You could run, but you couldn't outrun the consequences of running. Not even in imagination. [...] Sometimes he would slip back to his observation post by the sea, looking down, and he would be struck by a vision of doom. Desertion—wasn't that what it really was? And in the end weren't there always consequences? A calling to account? No question, it was all crazy from the start. None of the roads led to Paris. (226-228)

L'impasse dont parlait Li Van Hgoc est symbolisée par la scène décrite à la fin de l'antépénultième chapitre, « The End of the Road to Paris ». L'Américain et Sarkin Aung Wan s'affrontent à la table des négociations. Ronde, en écho à la structure circulaire du roman, la table est recouverte de feutrine verte et bordée de chrome, réminiscence de la verdure de la jungle et du métal des armes utilisées au Vietnam : « Imagine it. The Majestic Hotel is darkened like a theater stage. In the Salle des Fêtes, the hotel's old conference room, there is the sound of an audience that isn't there. Feet shuffling, a cough, the murmur of voices. [...] An invisible line divides the table into two precise halves » (316). La séquence

évoque une scène de théâtre hantée par un public fantôme. Les éclairages évoluent au fil des deux discours :

Spotlight expands: Imagine marble floors and marble pillars [...] Spotlight contracts: a narrow beam focusing on the green circular table [...] Spotlight shifts: across the green-topped table, a narrowing of the beam [...] Full spotlight: Sarkin Aung Wan and Paul Berlin stand [...] Spotlight dims: An electric hum fills the Salle des Fêtes. The amplification system buzzes indifferently. Spotlight off. Imagine it. (317-321)

Métafictionnelles, les lumières orientent aussi le lecteur vers la réalité, la scène évoquant la conférence de Paris sur le Vietnam en mai 1968 à l'Hôtel Majestic, et vers l'arrière du roman. En effet, les discours des deux protagonistes forment une mise en abyme rétrospective de la poursuite. Celui de la jeune réfugiée souligne le thème du courage :

We fear parting from our familiar roles. We fear the consequences of such a parting. We fear happiness because we fear failure. But we must overcome these fears. We must be brave. It is one thing to speculate about what might be. It is quite another to act in behalf of our dreams, to treat them as objectives that are achievable and worth achieving. [...] Give up this fruitless pursuit of Cacciato. Forget him. Live now the dream you have dreamed. See Paris and enjoy it. Be happy. It is possible. It is within reach of a single decision. (317-318)

Ces paroles qui font allusion à l'épigramme rappellent des passages du récit autobiographique. L'exhortation à abandonner la poursuite et à désertir « pour de vrai » place l'Américain face à ses responsabilités :

For just as happiness is more than the absence of sadness, so is peace infinitely more than the absence of war. Even the refugee must do more than flee. He must arrive. He must return at last to a world as it is, however much in conflict with his hopes, [...] Spec Four Paul Berlin, I urge you to act. Having dreamed a marvelous dream, I urge you to step boldly into it, to join your dream and to live it. Do not be deceived by false obligation. You are obliged, by all that is just and good, to pursue only the felicity that you yourself have imagined. Do not let fear stop you. Do not be frightened by ridicule or censure or embarrassment, do not fear name-calling, do not fear the scorn of others. For what is true obligation? Is it not the obligation to pursue a life at peace with itself? (318)

Pour la première fois depuis leur rencontre, Berlin et Sarkin Aung Wan ne parlent plus la même langue. Les paroles de la jeune femme sont recouvertes par la voix impersonnelle et sans accent du traducteur invisible, comme l'ennemi vietnamien, et dont la présence rappelle la scène décrite dans le chapitre trente-neuf, « The Things They Didn't Know », où Berlin s'imagine revenir au Vietnam avec un interprète pour pouvoir communiquer avec la petite Vietnamienne aux boucles d'oreilles dorées. Paul Berlin confesse le trouble de sa conscience, sa crainte des conséquences sociales, de l'exil et de la répudiation. Les idées exprimées par O'Brien dans le récit autobiographique, et qui sont reprises par le narrateur de *The Things They Carried*, ne sont plus énoncées sous forme d'interrogations, comme c'était le cas au début du roman :

I am afraid of exile. I fear what might be thought of me by those I love. I fear the loss of respect. I fear the loss of my own reputation. Reputation, as read in the eyes of my father and mother, the people in my hometown, my friends. I fear being an outcast. I fear being thought of as a coward. I fear that even more than I fear cowardice itself. [...] If inner peace is the true objective, would I win it in exile? [...] Even in imagination we must be true to our obligations, for, even in imagination, obligation cannot be outrun. Imagination, like reality, has its limits. (320-321)

À l'issue de la fiction inventée par Paul Berlin, le trauma et la culpabilité causée par le désir de désertion ont été reflétés par la configuration métafictionnelle du roman. L'attaque lancée dans l'épilogue contre Cacciato, enfermé dans son appartement parisien, évoque une dernière fois le caractère fictif de l'aventure⁵⁴⁷, mais la scène décrite n'apporte pas de réponse sur ce trou noir qui hante le récit. Si la focalisation interne et les personnages enrôlés par Paul Berlin éclairent le caractère fictionnel de l'aventure improbable, c'est aussi pour mettre en avant la singularité d'une double fiction du trauma : la poursuite et, à plus grande échelle, le roman. Bien que le texte refoule hors de son cadre la représentation de l'effraction ayant causée l'amnésie traumatique du soldat, il s'apparente néanmoins à la « subtilité d'une réécriture, la complexité d'une signification remaniée de l'autre » (André 25-26). Le psychanalyste parle ici de l'après-coup, au sujet duquel il écrit que c'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. À condition de rencontrer... un autre. L'après-coup est un événement traumatique tardif en quête de sens et d'interprète, il cristallise une situation interhumaine. (28)

Si la fiction de Paul Berlin aboutit à une impasse, à l'échec de l'imagination (« It was a failure of imagination » [313]), c'est peut-être parce qu'il manque précisément une écoute, une interprétation et surtout une relation « interhumaine ». La dimension métafictionnelle démontre que le soldat est replié sur lui-même et contraint de prendre en charge son propre discours en se faisant « écrivain/critique » d'une poursuite qui n'est autre qu'une anamnèse contrariée. À l'occasion, il se trouve incriminé par ses « personnages ».

Tim O'Brien, même s'il ne parvient pas à tout verbaliser, est dans une autre situation : comme Paul Berlin, il transforme le passé, invente à partir de l'expérience guerrière mais son écriture narcissique est tendue vers l'autre, le lecteur auquel il s'adresse. Il livre des commentaires sur les fondements d'un acte créatif voué à dévoiler ce qui est mis en œuvre pour faire ressentir les « choses » que portent les soldats.

⁵⁴⁷ « At the end of the hallway, Paul Berlin pointed to the green door. Then he stepped back. Oscar grinned. "No, man." "What?" "Heroes first." Oscar pressed the rifle into Paul Berlin's hands. "You dig this shit so much... here, take it. Go ahead." [...] "Take the weapon. It's your move." The rifle was incredibly light. Paul Berlin had to squeeze to keep it from drifting away » (330).

2. La fiction au miroir de la fiction : *The Things They Carried*

Dans *Green Hills of Africa*, Hemingway écrit : « I thought about Tolstoi [sic] and about what a great advantage an experience of war was to a writer. It was one of the major subjects and certainly one of the hardest to write truly of » (70). Si O'Brien ne va pas jusqu'à affirmer que l'expérience de la guerre est « irremplaçable⁵⁴⁸ », comme le fait son prédécesseur, il partage avec ce dernier l'idée selon laquelle sa représentation constitue un défi. Comment raconter, mais aussi comment reconnaître une vraie histoire de guerre ? Le narrateur de *The Things They Carried* tente de répondre à ces questions et, pour ce faire, il entraîne le lecteur dans les coulisses de la création littéraire.

Dans « Spin », Tim O'Brien remarque :

I'm forty-three years old, and a writer now, and the war has been over for a long while. Much of it is hard to remember. I sit at this typewriter and stare through my words and watch Kiowa sinking into the deep muck of a shit field, or Curt Lemon hanging in pieces from a tree, and as I write about these things, the remembering is turned into a kind of rehashing. (32)

« Ces choses » qu'il porte sont symbolisées dans des fictions qui présentent le passé (« What stories can do, I guess, is make things present » [180]). Elles sont inspirées d'histoires sans fin⁵⁴⁹ parce qu'éternellement recommencées, transmises de patrouille en patrouille, peaufinées et enjolivées pour redonner vie aux corps des disparus (231-232). Mais une « vraie » histoire, ce n'est pas uniquement celle qui retrace la guerre ; c'est aussi celle qui fait sourire et revenir les morts, comme le rappelle l'ultime section, « The Lives of the Dead ». Ode métafictionnelle élégiaque et mise en abyme rétrospective d'une thanatographie autoréflexive, elle évoque la guerre et les disparus tout autant qu'elle éclaire « la magie des histoires » (« the magic of stories » [244]). Grâce à cette magie, qui est celle de l'art, l'écrivain peut connaître une forme d'« immortalité symbolique », que les psychiatres Lifton et Eric Olson définissent comme un acte de symbolisation reflétant une inclusion à part égale de la vie et de la mort : « man's relatedness to all that comes before him and all that follows him » (« Symbolic Immortality⁵⁵⁰ », in Robben 34). Les dernières lignes évoquent cette immortalité : « I'll never die. I'm skimming across the surface of my own history, moving

⁵⁴⁸ « [T]hose writers who had not seen it were always very jealous and tried to make it seem unimportant, or abnormal, or a disease as a subject, while, really, it was just something quite irreplaceable that they had missed » (*Green Hills of Africa* 70).

⁵⁴⁹ « You can tell a true war story by the way it never seems to end. Not then, not ever. [...] In a true war story, if there's a moral at all, it's like the thread that makes the cloth. You can't tease it out. You can't extract the meaning without unraveling the deeper meaning. And in the end, really, there's nothing much to say about a true war story, except maybe "Oh" » (76-77).

⁵⁵⁰ Avant d'être reproduit en 2004 dans *Death, Mourning and Burial*, l'article de Lifton et Olson paraît dans leur ouvrage *Living and Dying* (1974). Lifton approfondit le concept d'immortalité symbolique dans *The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life* (1979).

fast, riding the melt beneath the blades, doing loops and spins, and when I take a high leap into the dark and come down thirty years later, I realize it is as Tim trying to save Timmy's life with a story » (246).

Ce glissement amène effectivement à tourner en boucle autour du passé, à faire de grands sauts dans les ténèbres de la hantise guerrière. L'écriture permet de procéder à des *hantissages* obsessionnels. Le vétéran se répète :

Forty-three years old, and the war occurred half a lifetime ago, and yet the remembering makes it now. And sometimes remembering will lead to a story, which makes it forever. That's what stories are for. Stories are for joining the past to the future. Stories are for those late hours in the night when you can't remember how you got from where you were to where you are. Stories are for eternity, when memory is erased, when there is nothing to remember except the story. (38)

Écrire pour oublier, pour se souvenir, pour inventer et s'inventer : être, le temps d'une histoire, soi-même mais aussi l'homme qui n'a jamais existé. Ainsi, au terme du roman, le film de Ronald Neame, *The Man Who Never Was* (1956), vu avec la camarade Linda, avant que celle-ci meure d'une tumeur au cerveau, est une mise en abyme d'un énoncé⁵⁵¹ conduit par un être de papier qui se tient au miroir de l'écriture et commente son acte créateur. Catherine Calloway revient sur le double paradoxe métafictionnel dans *The Things They Carried*, en soulignant que l'autoréflexivité du texte fait découvrir les visées artistiques de l'écrivain tout en mettant à mal la suspension d'incrédulité du lecteur. Elle note : « As a result, the stories become epistemological tools, multidimensional windows through which the war, the world, and the ways of telling a war story can be viewed from many different angles and visions » (249). En d'autres termes, *le message, c'est le médium* (« the medium becomes the message⁵⁵² » [251]).

Dans « Good Form », Tim O'Brien apostrophe le futur récepteur de ses textes et lui dévoile les arcanes de la fiction « o'brienescque ». Selon lui, deux options d'écriture s'offrent à l'écrivain vétéran : d'une part, celle qui s'attache à la vérité des faits (« happening-truth ») ; d'autre part, celle qui véhicule la vérité de la fiction (« story-truth ») :

Here is the happening-truth. I was once a soldier. There were many bodies, real bodies with real faces, but I was young then and I was afraid to look. And now, twenty years later, I'm left with faceless responsibility and faceless grief. Here is the story-truth. He was a slim, dead, almost dainty young man of about twenty. He lay in the center of a red clay near the village of My Khe. His jaw was in his throat. His one eye was shut, the other eye was a star-shaped hole. I killed him. (180)

⁵⁵¹ Au sujet de la mise en abyme, Mieke Bal écrit : « Le référent doit concerner le récit entier, mais il n'en représentera toujours qu'un aspect : structure, fil principal de l'histoire, mode de narration dominant, vision de quelque protagoniste etc. » (« Mise en abyme et iconicité » 125). L'intrigue de « *The Man Who Never Was* » repose sur la découverte sur une plage espagnole, en 1943, d'un cadavre censé être celui d'un officier britannique. L'homme est en réalité un civil anonyme auquel les Alliés ont fabriqué un passé afin de tromper l'ennemi sur leurs plans de débarquement.

⁵⁵² De toute évidence, Calloway emprunte cette formule au philosophe des médias Marshall McLuhan, qui sert de titre au premier chapitre de *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964).

La première – « happening-truth » – émane « d'un discours attestant l'existence de faits qui se sont effectivement produits [...] de concordance entre un discours et des données » (Bauer et Tissut, « Présentation » 5) ; la seconde – « story-truth » – « prend aux tripes », comme l'écrit le narrateur : « It comes down to gut instinct. A true war story, if truly told, makes the stomach believe » (78). Pour Robin Silbergleid, auteur de « Making Things Present: Tim O'Brien's Autobiographical Metafiction » (2009), la distinction signifie clairement que la vérité empirique instaure une distance *historique* et *émotionnelle* (« In this way, "happening truth" remains historically and emotionally distant » (133). Ce point résume la manière dont le narrateur appréhende l'acte créatif et le pouvoir de la fiction : celui de faire croire. Mais d'aucuns, tel Milton J. Bates dans *The Wars We Took To Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling* (1996), jugent le narrateur peu fiable en raison de ses manœuvres déstabilisantes qui consistent à présenter comme vérité absolue ce qui se révèle ensuite être pure invention. Selon Bates, la succession de palinodies et la multiplication des versions poussent le lecteur à s'interroger sur la confiance qu'il peut accorder au fictionneur, sur le sens même des palinodies : si tout est inventé, alors chaque révision, chaque reformulation relève de la vérité de la fiction, cette vérité non rationnelle⁵⁵³ vers laquelle l'écrivain tend, comme le démontrent ses observations métanarratives. Bates considère que ce jeu avec les émotions du récepteur est une façon inconsciente pour l'auteur de régler ses comptes avec les non combattants (« to settle an old score » [253]), particularité qu'il attribue à l'écriture de la guerre du Vietnam. C'est un point discutable qui s'écarte de la visée du narrateur et de l'auteur. En effet, on le verra, au terme de « How to Tell a True War Story », le lecteur sait qu'il a affaire à un « raconteur d'histoires », comme Tim O'Brien le dit lui-même dans ce passage évoquant une rencontre avec l'une de ses lectrices :

Beginning to end, you tell her, it's all made up. Every goddamn detail—the mountains and the river and especially that poor dumb baby buffalo. None of it happened. *None* of it. And even if it did happen, it didn't happen in the mountains, it happened in this little village on the Batangan Peninsula, and it was raining like crazy [...]. You can tell a true war story if you just keep on telling it. (85)

S'il est un narrateur peu fiable, il ne s'en cache pas. À la lecture des dernières lignes de cette longue réflexion métafictionnelle que constitue « How to Tell a True War Story », on a l'intuition qu'on peut lui faire confiance sur un point : Tim O'Brien fait partager sa quête incessante de la vérité fictionnelle.

Inger Christensen note dans *The Meaning of Metafiction* (1981) que l'objet central de la métafiction est le message du romancier (10). Ce message, comme le souligne Calloway, c'est le médium, le texte narcissique que le narrateur homonyme produit en dévoilant les paradoxes

⁵⁵³ « The book locates truth neither in empirical personal experience nor in documentation » (Bates 254).

qui le traversent, et qui, toujours reviennent à la polarité de la vérité empirique et de l'invention : « In many cases, a true war story cannot be believed. If you believe it, be skeptical. It's a question of credibility. Often the crazy stuff is true and the normal stuff isn't, because the normal stuff is necessary to make you believe the truly incredible craziness. In other cases you can't even tell a true war story. Sometimes it's just beyond telling » (71). Singulièrement, à l'aide d'anecdotes tirées de souvenirs de guerre, l'écrivain vétéran consacre son énergie métafictionnelle à définir ce qu'une vraie histoire de guerre *n'est pas*. La morale de l'histoire, celle racontant le Vietnam mais aussi celle du texte autoréflexif, c'est que, précisément, il n'y a pas de morale⁵⁵⁴. Sa signification échappe tout autant qu'elle saisit :

Often in a true war story there is not even a point, or else the point doesn't hit you until twenty years later, in your sleep, and you wake up and shake your wife and start telling the story to her, except when you get to the end you've forgotten the point again. And then for a long time you lie there watching the story happen again in your head. You listen to your wife's breathing. The war's over. You close your eyes. You smile and think, Christ, what's the *point*? (82)

La question posée par Tim O'Brien ainsi que ses commentaires métanarratifs sur la différence entre « happening-truth » et « story-truth » convoquent le constat fait par Jean Ricardou dans *Problèmes du nouveau roman* (1967) : « Un roman est moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture » (111). Dans *The Things They Carried*, O'Brien explore les possibilités offertes par une telle aventure : écrire exige de se faire le hanteur de son texte pour donner vie à la rémanence de ces « petits fragments bizarres » qui « n'ont ni début ni fin » (« What sticks to memory, often, are those odd little fragments that have no beginning and no end » [36]). Cette hantise est double, comme l'illustre la présentification diégétique du lecteur, cet hôte invité par le narrateur à voir ce qui se trame du côté de la scène d'énonciation. Hutcheon écrit qu'en exhibant ainsi son propre fonctionnement et sa fabrique, en le « dramatisant », pour reprendre le mot de Ricardou (*Problèmes du nouveau roman* 178), le récit narcissique suscite le plaisir du texte⁵⁵⁵. En effet, au cœur des considérations métanarratives se trouve la question essentielle des vibrations intérieures que la fiction doit

⁵⁵⁴ Tim O'Brien souligne ce point : « A true war story is never moral. It does not instruct, nor encourage virtue, nor suggest models of proper human behavior, nor restrain men from doing the things men have always done. If a story seems moral, do not believe it. If at the end of a war story you feel uplifted, or if you feel that some small bit of rectitude has been salvaged from the larger waste, then you have been made the victim of a very old and terrible lie » (68-69).

⁵⁵⁵ « What narcissistic narrative does do in flaunting, in baring its fictional and linguistic systems to the reader's view, is to transform the process of making, of *poiesis*, into part of the shared pleasure of reading » (*Narcissistic Narrative* 20). O'Brien commente ce jeu établi à distance avec le lecteur : « Hearing a story, being seduced, then having the seducer say "by the way, I don't love you, it all isn't true." And then doing it again. And then saying, "that also isn't true, just kidding," and doing it again. It's not just a game, though. [...] It's form. [...] I'm like a seducer, yet beneath all the acts of seduction there's a kind of love going on, a kind of trust you're trying to establish with the reader, saying "here's who I am, here's why I'm doing what I'm doing. And in fact I do truly love you, I'm not just tricking you, I'm letting you in on my game, letting you in on who I am, what I am, and why I am doing what I am doing." All these lies are the surface of something. I have to lie to you and explain why I am lying to you, why I'm making these things up, in order to get you to know me and to know fiction, to know what art is about. And it's going to hurt now and then, and you're going to get angry now and then, but I want to do it to you anyway and for you » (*in Bourne non pag.*).

procurer à l'écrivain, comme aux destinataires de l'œuvre. Évoquant la poésie, Bachelard parle de « saisie de l'être », née du « doublet résonance-retentissement » (*Poétique de l'espace* 6). Dans la résonance, note le philosophe, « nous entendons le poème, dans le retentissement nous le parlons, il est nôtre. Le retentissement opère un virement d'être. Il semble que l'être du poète soit notre être » (6). L'écrivain vétérans conçoit pareillement ses histoires fictionnelles : chacune est voulue comme un objet littéraire qui doit « prendre tout entier », selon la formule de Bachelard (*Poétique de l'espace* 6), et éviter les généralités et l'abstraction⁵⁵⁶.

« This is true » (67) : les premiers mots de « How to Tell a True War Story » introduisent une réflexion métafictionnelle qui court sur plus de vingt pages. Elle prend pour point de départ une lettre écrite par le médecin de la compagnie Alpha, Rat Kiley, à la sœur d'un soldat mort. Sur le papier, ce dernier devient un héros, un « vrai de vrai » (« A real soldier's soldier » [67]), salué pour des faits de guerre inventés pour l'occasion. L'éloge (« a few dubiously eulogistic stories » [Heberle 190]) transporte le scripteur : « Rat almost bawls writing it. He gets all teary telling the good times they had together [...] Rat pours his heart out. He says he loved the guy. He says the guy was his best friend in the world. They were like soul mates » (67-68). Le présent de l'hypotypose accentue le saisissement par le *pathos* du texte composé, lequel témoigne de cette fraternité singulière qui lie les combattants. La méditation métafictionnelle est exemplaire, selon Heberle, de la fiction du trauma (« a brilliant representation of trauma writing » [187]). « How to Tell a True War Story » préfigure, par la scène de la lettre, un hantement traumatique qui concerne aussi l'écrivain vétérans. Textuellement déplacé par la rumination rageuse de l'« auteur » Kiley – « I slave over it, and what happens? The dumb cooze never writes back » (69), ce hantement finit par faire retour à partir de la troisième des quinze anecdotes. Au cours de ce chapitre qui constitue une duplication miniature de la structure circulaire du roman, le narrateur épuise par l'écriture, puis par la réécriture et la glose métanarrative, l'événement ayant poussé Rat Kiley à écrire la lettre, à savoir la mort de Curt Lemon. Alors que le médecin est travaillé au corps par une composition qui restera lettre morte, le vétérans représente quatre fois, sous des angles différents, la scène du tir de mortier ayant déchiqueté le corps du soldat. Dans la dernière version, il écrit : « But if I could ever get the story right, how the sun seemed to gather around him and pick him up and lift him high into the tree, if I could somehow re-create the fatal whiteness of that light, the quick glare, the obvious cause and effect, then you would believe the last thing Curt Lemon believed, which for him must've been the final truth » (84). Le

⁵⁵⁶ Tim O'Brien en donne un exemple : « For example: War is hell. As a moral declaration the old truism seems perfectly true, and yet because it abstracts, because it generalizes, I can't believe it with my stomach. Nothing turns inside » (78).

discours métanarratif reflète la difficulté à représenter, à recréer l'unicité de l'événement. Cette équation impossible le hante, comme en témoigne ce passage :

In any war story, but especially a true one, it's difficult to separate what happened from what seemed to happen. What seems to happen becomes its own happening and has to be told that way. The angles of vision are skewed. [...] The pictures get jumbled; you tend to miss a lot. And then afterward, when you got to tell about it, there is always that surreal seemingness, which makes the story seem untrue, but which in fact represents the hard and exact truth as it *seemed*. (71)

Tim O'Brien n'a de cesse de revenir sur cet instant traumatisant : « This one wakes me up. In the mountains that day, I watched Lemon turn sideways » (82). L'arbre, dans lequel le corps de Lemon a été projeté, symbolise ce qui est précisément *surréal* : le « Lemon Tree » est un excès, quelque chose de non assimilé dont la symbolisation ne peut ni égaler ni effacer l'intensité traumatique.

La métanarration insiste sur les doutes, les craintes de l'écrivain que son propos puisse être mal interprété par le récepteur. Au début de « How to Tell a True War Story », l'accent est mis sur le ressentiment de Kiley vis-à-vis de la sœur de Lemon, dont le silence est pris comme une marque d'insensibilité à la lettre⁵⁵⁷. Dans les dernières lignes du chapitre, le narrateur revient sur l'exaspération causée par la mauvaise interprétation de ses lecteurs :

Usually it's an older woman of kindly temperament and humane politics. She'll explain that as a rule she hates war stories; she can't understand why people want to wallow in all the blood and gore. But this one she liked. The poor baby buffalo, it made her sad. Sometimes, even, there are little tears; what I should do, she says, is out it all behind me. Find new stories to tell. (84)

Alors que l'ensemble du chapitre a été marqué par les affirmations réitérées d'authenticité – « It all happened » (76) – le narrateur conclut par une palinodie qui fait office de mise en abyme rétrospective :

All you can do is tell it one more time, patiently, adding and subtracting, making up a few things to get at the real truth. No Mitchell Sanders, you tell her. No Lemon, no Rat Kiley. No trail junction. No baby buffalo. [...]

And in the end, of course, a true war story is never about war. It's about sunlight. It's about the special way that dawn spreads out on a river when you know you must cross the river and march into the mountains and do thing you are afraid to do. It's about love and memory. It's about sorrow. It's about sisters who never write back and people who never listen. (85)⁵⁵⁸

⁵⁵⁷ L'insistance du narrateur sur l'humour très particulier de Rat Kiley met le doigt sur l'écart entre les soldats et les civils, non initiés à la fraternité évoquée dans la lettre : « A great sense of humor, too. Like the time at this river when he went fishing with a whole damn crate of hand grenade. Probably the funniest thing in world history, Rat says, all that gore, about twenty zillion dead gook fish. Her brother, he had the right attitude. He knew how to have a good time » (68).

⁵⁵⁸ Le vétéran est plus indulgent avec sa fille : « I feel guilty sometimes. Forty-three years old and I'm still writing war stories. My daughter Kathleen tells me it's an obsession, that I should write about a little girl who finds a million dollars and spends it all on a Shetland pony. In a way, I guess, she's right: I should forget it. But the thing about remembering is that you don't forget. You take your material where you find it, which is in your life, at the intersection of past and present. The memory traffic feeds into a rotary up on your head, where it goes in circles for a while, then pretty soon imagination flows in and the traffic merges and shoots off down a thousand different streets. As a writer, all you can do is pick a street and go for the ride, putting things down as they come to you. That's the real obsession. All those stories » (34-35). Le leitmotiv de l'écriture comme

En raison de la structure circulaire et de la revenance de certains épisodes, la portée de ce commentaire vaut également pour le reste du récit. « Good Form » réaffirme le recours à l'invention et, pour transcender la rencontre manquée de la lectrice avec son texte, le narrateur expose à nouveau ses motivations : « Right here, now, as I invent myself, I'm thinking of all I want to tell you about why this book is written as it is. [...] I want you to feel what I felt. I want you to know why story-truth is truer sometimes than happening-truth » (179). Cette invention de soi par l'écriture est symbolisée dans un texte narcissique permettant d'être à la fois créateur et créature de fiction, mais aussi (dés)illusionniste voué à mettre à mal les attentes et les croyances du récepteur (« Absolute occurrence is irrelevant. A thing may happen and be a total lie; another thing may not happen and be truer than the truth » [83]).

Les récits enchâssés rapportés par Tim O'Brien prouvent que le folklore des soldats, les histoires qu'ils se transmettent oralement, visent pareillement à faire vibrer l'audience : « Vietnam was full of strange stories, some improbable, some well beyond that, but the stories that will last forever are those that swirl back and forth across the border between trivia and mundane » (89)⁵⁵⁹. Deux de ces histoires, l'une racontée par le soldat Mitchell Sanders, l'autre par Rat Kiley, servent de point d'appui métafictionnel et se font écho. La première concerne l'étrange concert qu'une patrouille croit entendre au milieu de la jungle et auquel elle tente de mettre un terme en faisant bombarder la colline. « In a way, I suppose, you had to be there, you had to hear it, but I could tell how desperately Sanders wanted me to believe him, his frustration at not quite getting the details right, not quite pinning down the final and definitive truth » (76). Sanders est habité par l'histoire de la chorale dont il avoue, le lendemain, avoir grossi quelques traits : « "I got a confession to make," Sanders said. "Last night, man, I had to make up a few things. [...] Yeah, but listen, it's still true" » (77). « Vrai » et donc sans fin : comme le narrateur, Sanders est de ces récitants qui révisent, amendent leur matériau et usent d'une logique presque mathématique, remarque Tim O'Brien, pour faire vibrer, pour saisir le locuteur (« patiently, adding and subtracting, making up a few things to get at the real truth » [85]). « C'est là, peut-être, que la vérité est au plus fort », écrivent Sylvie Bauer et Anne-Laure Tissut dans *La Vérité en fiction* (2011). « [N]on quand le lecteur s'y retrouve ou s'y reconnaît, mais dans l'effet de déroute produit par ces fictions en décalage, qui désorientent et inquiètent, pour mieux ouvrir le lecteur à la confrontation et l'expérience

obsession s'inscrit textuellement à travers des répétitions narratives. Le refrain « I'm forty-three years old, true, and I'm a writer now », par exemple, est réitéré avec quelques variantes (32, 38, 179, 225, 236). Le texte réfléchit la circulation des souvenirs, pour reprendre l'image de l'auteur, et les revenances traumatiques grâce aux isotopies de la circularité et de la trajectoire (*rotary, circles, intersection, flows, merges, ride*).

⁵⁵⁹ Casey souligne ce point : « *Story-telling* is itself a special form of recounting, but one that is not confined to the relating of actual incidents. Stories bear not only on the real but on the imaginary, which they help to create. Their verbal-*cum*-narrative format, which they share with all recounting, is correspondingly freer, particularly with respect to observance of chronological order » (*Remembering* 106).

de la vérité » (10). Exemple emblématique de ces « fictions en décalage », « Sweetheart of the Song Tra Bong » est un récit métadiégétique conçu pour susciter l'« inquiétude » du récepteur. En témoigne l'investissement du récitant, Rat Kiley, adepte, à l'instar de Tim O'Brien, de la vérité fictionnelle :

Among the men in Alpha company, Rat had a reputation for exaggeration and overstatement, a compulsion to rev up the facts, and for most of us it was normal procedure to discount sixty or seventy percent of anything he had to say. [...] It wasn't a question of deceit. Just the opposite: he wanted to heat up the truth, to make it burn so hot that you would feel exactly what he felt. For Rat Kiley, I think, facts were formed by sensation, not the other way around, and when you listened to one of his stories, you'd find yourself performing rapid calculations in your head, subtracting superlatives, figuring the square root of an absolute and then multiplying by maybe. (89-90)⁵⁶⁰

Le narrateur fait ici une synthèse de son acte créatif. Lui aussi s'« emballe » dans son énonciation et « chauffe » la vérité pour gagner en intensité et faire littéralement – et *littérairement* – sentir l'essence de la guerre. Alors qu'il raconte pour la énième fois l'histoire de Mary Anne, Rat Kiley doit faire face à la méfiance de son auditoire, déjà au fait d'un *ethos* discutabile qui ne suscite pas spontanément l'adhérence totale au discours. Ironiquement, les critiques les plus virulentes proviennent de Mitchell Sanders, lequel, refusant d'accorder toute crédibilité à l'histoire⁵⁶¹, s'autorise des commentaires sur le style du récitant :

Whenever he told the story, Rat had a tendency to stop now and then, interrupting the flow, inserting little clarifications or bits of analysis and personal opinion. It was a bad habit, Mitchell Sanders said, because all that matters is the raw material, the stuff itself, and you can't clutter it up with your own half-baked commentary. That just breaks the spell. It destroys the magic. What you have to do, Sanders said, is trust your own story. Get the hell out of the way and let it tell itself.

But Rat Kiley couldn't help it. He wanted to bracket the full range of meaning.

"I know it sounds far-out," he'd tell us, "but it's not like *impossible* or anything. We all heard plenty of wackier stories. (106)

La joute entre le critique et le créateur reflète l'affichage des procédés auxquels Tim O'Brien a accoutumé le lecteur. Spéculaire, l'échange entre le récitant et le locuteur offre un modèle réduit du texte narcissique : fiction sur la guerre mais aussi fiction sur la fiction qui symbolise les conditions de production et de réception et commente ce qu'elle représente. La réaction de Sanders reflète, non sans ironie, l'irritation que certains lecteurs peuvent ressentir devant un texte narcissique qui digresse grâce à ses « célébrations métanarratives réfléchies », pour reprendre la formule de Fludernik (278) :

"The story," Sanders would say. "The whole tone, man, you're wrecking it."

"Tone?"

The *sound*. You need to get a consistent sound, like slow or fast, funny or sad. All these digressions, they just screw up your story's *sound*. Stick to what happened."

Frowning, Rat would close his eyes.

⁵⁶⁰ « In parts, at least, it was a funny story, and yet to hear Rat Kiley tell it you'd almost think it was intended as straight tragedy. He never smiled. Not even at the crazy stuff » (97).

⁵⁶¹ « "It can't happen," Sanders said. "Nobody ships his honey over to Nam. It don't ring true. I mean, you can't import your own personal poontang" (90).

“Tone?” he’d say.” I didn’t know it was all that complicated. The girl joined the zoo. One more animal—end of story.”

“Yeah, fine. But tell it right.” (107)⁵⁶²

Comme pour la structure allégorique, « un texte est lu à travers un autre » (« one text is read through another » [Owens 69]). Alors que la lectrice typique invite l’écrivain à changer de sujet, Mitchell Sanders exprime sa frustration. Locuteur tyrannique, il rappelle au récitant son devoir : travailler l’effet sonore, le phrasé, sans encombrer ni le style ni le déroulement de l’intrigue. Il réagit comme le ferait un lecteur peu réceptif à un texte qui « ne livre pas directement ses clés ni n’assène de vérité de façon péremptoire » (Bauer et Tissut 10). Pourtant, il est lui aussi enclin à fabriquer du mystère, comme on l’a vu ci-avant. Dans « Sweetheart of the Song Tra Bong », il incarne le lecteur exigeant qui non seulement rappelle à l’auteur son devoir, comme l’illustre sa critique finale. Intransigente, elle témoigne aussi de son investissement émotionnel, lequel est mis à mal par le récitant :

“Jesus Christ, it’s against the *rules*,” Sanders said. “Against human *nature*. This elaborate story, you can’t say, Hey, by the way, I don’t know the *ending*. I mean, you got certain obligations.” [...] “Patience, man. Up to now, everything I told you is from personal experience, the exact truth, but there’s a few other things I heard secondhand. Thirdhand, actually. From here on it gets to be... I don’t know what the word is.” “Speculation.” “Yeah, right.” (113)

Les mots accentués soulignent l’importance accordée à « la jouissance des attentes comblées » (Jauss 259). Mais cette jouissance est remise en question dans un texte narcissique qui, à l’appui de commentaires métanarratifs et d’une configuration métafictionnelle, se charge de bousculer l’horizon d’attente et de jouer avec les émotions du lecteur.

La répétition des histoires, combinée à l’auto-réflexivité du texte narcissique, traduit la difficulté que rencontre l’écrivain : écrire « vrai ». Il faut « s’inventer », dit Tim O’Brien, rapporter ces fables invraisemblables sur des spectres qui organisent des cocktails en pleine montagne ou hantent les profondeurs de la jungle, comme le fait Mary Anne Bell. Ainsi, *The Things They Carried* se termine par « The Lives of the Dead », ultime exercice de « fantômachie » dans lequel le narrateur, envahi par le sentiment de culpabilité et le chagrin – « a middle-aged writer knowing guilt and sorrow » (236) – continue de méditer sur les « miracles » que suscite la fiction. Linda est un fantôme dont les paroles parachèvent la « célébration métanarrative » du narrateur : « Well, right now [...] I’m *not* dead. But when I am, it’s like... I don’t know, I guess it’s like being inside a book that nobody’s reading. All you can do is wait. Just hope somebody’ll pick it up and start reading » (245). Au terme de

⁵⁶² Sanders semble oublier de ses propres stratégies de conteur, en témoigne ce passage de « How to Tell a True War Story » : « “This next part [...] you won’t believe. [...] And you know why?” He gave me a long, tired smile. “Because every word is absolutely dead-on true” » (74-75).

son récit, Tim O'Brien laisse résonner cette voix d'outre-tombe qui appelle à lire et à rouvrir les livres. Pour que ces derniers existent, il faut écrire et récrire, dévoiler son travail de créateur et se faire hanteur de ses propres fragments inventés. Tim O'Brien est un raconteur d'histoires habité par le désir de partager ce que la fiction lui offre en retour : « The thing about a story is that you dream it as you tell it, hoping that others might then dream along with you, and in this way memory and imagination and language combine to make spirits in the head. There is the illusion of aliveness » (230). Les « esprits », qui visitent le lecteur et le font rêver, sont parfois porteurs de mystères : lorsqu'ils proviennent de fictions emplies d'ambiguïté ou enclines à l'énigmatisation, ils se font alors porte-parole de textes intrigants.

Chapitre 9

Le texte intrigant

[L]a vie de l'écrivain est dans l'ombre de l'écriture [...].
– Mainueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, 47.

In every trick there are two carefully thought out lines—the way it looks and the way it is. The success of your work depends upon your understanding the relationship of these lines.
– Parrish, *The Magician's Handbook*, 122.

Un texte est une « machine paresseuse » qui exige, écrit Umberto Eco, « un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc » (*Lector in fabula* 29). Barthes va plus loin et avance que l'écriture « est toujours enracinée dans un au-delà du langage, elle se développe comme un germe et non comme une ligne, elle manifeste une essence et menace d'un secret, elle est une contre-communication, elle intimide » (*Le Degré zéro de l'écriture* 21). Le *non-dit*, le *blanc*, le *secret* sont des éléments familiers du texte intrigant. Est-ce que celui-ci « intimide » ? Le mot est lourd de sens mais, dans une certaine mesure, il traduit la perte d'assurance que le lecteur peut ressentir face ses ambiguïtés, ses louvoiements et ses réticences narratives qui le caractérisent. Ses fonctions thymiques confèrent à la lecture un caractère passionnel, affectif⁵⁶³. De fait, sa mise en intrigue accroît la tension interprétative ; elle stimule l'imagination, provoque des anticipations incertaines et constitue une forme de hantise signifiant au lecteur qu'il « est à même de fabriquer ses fabulae tout seul » (Eco, *Lector in fabula* 155).

Going After Cacciato peut être considéré comme le premier texte intrigant d'O'Brien : le suspense est induit par des stratégies de retardement qui laissent indéterminé le développement de l'attaque de la colline servant de cachette à Cacciato. Le narrateur ménage aussi une surprise de taille lorsqu'il s'écarte du chemin attendu en décrivant une première

⁵⁶³ Baroni traite des fonctions thymiques dans le troisième chapitre de *La Tension narrative* (253-316).

chute vertigineuse. Par conséquent, l'« énigme » Cacciato, de par les effets de temporisations et les coups de théâtre fortuits, est textuellement liée à un double effet de suspense et de surprise, deux caractéristiques de la tension narrative, comme le note Baroni dans son ouvrage éponyme. Cette tension tient le lecteur en haleine jusqu'au dénouement tout en le poussant à émettre des hypothèses sur le sort du déserteur, qui restera inconnu. Dans *The Things They Carried*, O'Brien poursuit une démarche similaire qui attise les incertitudes interprétatives. Cette fois, c'est le registre autofictionnel qui suscite des doutes. Les histoires sont racontées par un écrivain vétéran portant le même nom que l'auteur, ce qui invite le lecteur à se demander si l'autofictionnalisation n'est pas « un avatar de l'autobiographie, un moyen pour résoudre certaines difficultés propres à l'écriture de soi » (Colonna, *L'Autofiction* 15). La mise en tension atteint son paroxysme dans *In the Lake of the Woods*, roman emblématique d'une réticence textuelle qui impose au récepteur des accumulations de blancs, des temporisations et des manipulations narratives. Ces stratégies sont reprises dans *Tomcat in Love* sur un mode explicitement divertissant : Thomas Chippering prend un plaisir manifeste à digresser et à abuser de prolepses emphatiques qu'il destine en premier lieu à sa lectrice inconnue mais qui s'adressent tout autant aux autres destinataires tenus en alerte par une énigmatization dramatique, comme l'illustre cette note : « At the risk of saying “I told you so,” I think it is well within my rights to point out that I most emphatically told you so. Not once, but often: I *am* being chased. The precise details will unfold at an appropriate moment in this record » (196).

Dans son ouvrage consacré à la digression narrative, *Loiterature* (1999), Chambers propose une définition qui met en lumière certaines des particularités dont il sera question dans ce chapitre :

Once aroused, though, desire is insatiable, and the narrator's temptation tends always to be to spin out the story. At the cost of extenuating the narrative's grammatical cohesion, the end to which the story tends (or sometimes only pretends to tend) is delayed by means of dilatory practices that both satisfy and sustain the desire for narration but also produce a form of divided attention, the narratee becoming split between one form of desire (the desire to know, corresponding to the question: How will it turn out in the end?) and its other (the desire to prolong the pleasure, corresponding to a question formulated by Nicholas Baker : Will I ever want to stop reading [or listening]?)⁵⁶⁴. This split is another form of the relation of difference and mutual alterity that links (the desire for) comprehension, and an understanding dependent on contextual closure, and (for that) comprehensiveness, predicated on the permeability of contexts and the untotalizable globality it implies. (20)

Cette tension, cette attention divisée qui naît du « désir de récit » (« desire for narration » [20]) est, on va le voir, l'un des effets du texte intrigant. La présente analyse est centrée sur deux champs d'étude : l'équivoque de la voix narrative, d'une part, et la mise en intrigue,

⁵⁶⁴ Chambers cite ici la page 121 de *U and I: A True Story* (1991) de Nicholas Baker.

d'autre part. Dans un premier temps, l'examen porte sur le discours narratorial, celui de Tim O'Brien dans *The Things They Carried*, et celui de l'enquêteur de *In the Lake of the Woods*. Les deux textes soulèvent chacun à sa manière des questions relatives au « je » narrateur et à la hantise par l'énonciateur d'un espace autobiographique. Cet espace a des accents autoréférentiels en ce qui concerne Tim O'Brien, en raison de l'homonymat ; dans *In the Lake of the Woods*, l'enquêteur dissémine une parole intime qui se libère à travers des interventions allusives et mystérieuses. L'affleurement de l'écriture de soi a pour effet de redoubler l'intrigue. Toutefois, cette voix narrative qui se manifeste par intermittences dans les notes pseudo-autoriales rappelle étrangement le discours de l'auteur dans « The Vietnam in Me », article publié à la même période que le roman, en octobre 1994.

Dans *The Things They Carried*, la dimension autofictionnelle est le fondement du texte intrigant. Jacques Lecarme, reprenant le mot créé par Serge Doubrovsky⁵⁶⁵, définit ainsi l'autofiction : « un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'identité générique indique qu'il s'agit d'un roman » (« L'Autofiction : un mauvais genre ? », in Doubrovsky, Lecarme et Lejeune 227). Dans le même article, Lecarme souligne que le pacte autofictionnel, qui lie vécu et imaginaire, doit être « contradictoire » (242) et c'est cette contradiction inhérente à ce registre littéraire qui n'a de cesse de troubler et de faire osciller entre le pôle réel et le pôle fictionnel. Après avoir examiné les modalités et les effets de ce pacte de lecture dans *The Things They Carried*, l'analyse portera sur le caractère énigmatique des notes pseudo-autoriales de *In the Lake of the Woods*, afin de déterminer dans quelle mesure l'affleurement de l'intime accroît les interrogations du lecteur.

L'intrigue « en tant qu'enchaînement de faits, repose sur la présence d'une tension interne entre ces faits qui doit être créée dès le début du récit, entretenue pendant son développement et qui doit trouver sa solution dans le dénouement » (Bourneuf et Ouellet 43). Ce n'est pas toujours le cas dans la fiction d'O'Brien, comme en témoigne la fin mystérieuse de *Going After Cacciato* et de *In the Lake of the Woods*. Ce dernier est retenu comme objet d'étude dans le second temps de l'analyse. Un examen de la mise en intrigue permet de voir que la stratégie discursive du narrateur énigmatise l'énoncé et confère à ce dernier sa dynamique tensile.

⁵⁶⁵ Le mot apparaît dans le « prière d'insérer » de *Fils* : « Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau » (non pag.). Doubrovsky insiste sur ce point : « Il ne faut pas non plus confondre l'autofiction avec "le roman autobiographique", où l'auteur utilise certains épisodes de sa vie, mais en se cachant derrière des personnages fictifs. Dans l'autofiction, l'auteur paie de sa personne, est à la fois le narrateur et le protagoniste, ce qui a une valeur de choc » (« Ne pas assimiler autofiction et autofabulation » 28).

1. « Je » narrant, « je/u » équivoque

Georges Gusdorf, dans *Les Écritures du moi* (1990), écrit que l'autobiographie est « un théâtre dans le théâtre, théâtre d'ombres où l'auteur joue à la fois les rôles de l'auteur, du metteur en scène et des acteurs » (311). L'autofiction, dans une certaine mesure, reproduit ce théâtre d'ombres en se présentant, à l'instar de l'autobiographie, comme le « livre d'une vie humaine » (May 194-195). Pourtant le pacte de lecture diffère, selon Vincent Colonna : la fictionnalisation de soi autorise toutes sortes de métamorphoses (*L'Autofiction* 48) et vise à mettre en lumière la porosité du seuil – frontière « mouvante » mais « sacrée » (Genette, *Figures III* 245) – séparant le monde réel du monde fictionnel. *The Things They Carried* correspond à la définition que donne Colonna et qui sert de point d'appui à la présente analyse : « une œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)⁵⁶⁶ » (*L'Autofiction* 30). Dans *Le Pacte autobiographique*, Lejeune, faute d'exemple à sa portée de main, la définissait comme une « case aveugle » : « Le héros d'un roman déclaré tel peut-il avoir le même nom que l'auteur ? Rien n'empêcherait la chose d'exister, et c'est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. [...] si le cas se présente, le lecteur a l'impression qu'il y a erreur » (31). Cette « case aveugle », qu'est devenue l'autofiction, relève bien de la « contradiction interne » signifiée par Lejeune, contradiction qui donne lieu à une lecture fluctuante, partagée entre deux pôles, véritable « jeu pirandellien d'ambiguïté⁵⁶⁷ » auquel « on ne joue pratiquement jamais *pour de bon* » (32). L'étude de la dimension autofictionnelle de *The Things They Carried* démontre que ce je/u équivoque est source de rebondissements, lesquels, on le verra, ne peuvent être appréhendés par tous les lecteurs.

Dans *In the Lake of the Woods*, le « je » narrant est une occurrence dispersée et énigmatique. L'enquêteur s'exprime à la première personne depuis l'espace consacré aux notes. Ses interventions prennent, au fil du roman, une tournure intime qui transforme le paratexte en un espace autobiographique duquel s'échappe une écriture tendue entre voilement et dévoilement de soi.

⁵⁶⁶ Marie Darrieussecq propose une définition similaire : « un récit à la première personne, se donnant pour fictif (souvent, on trouvera la mention *roman* sur la couverture), mais où l'auteur apparaît homodiegétiquement sous son nom propre, et où la vraisemblance est un enjeu maintenu par de multiples "effets de vie" » (369-370). Pour l'auteur, l'autofiction permet de transcender l'intenable pari de l'autobiographie, « cette impossible sincérité » (377).

⁵⁶⁷ Cette ambiguïté fait songer au propos de Roman Jakobson sur la fonction poétique. Dans « *Linguistics and Poetics* » (1960), il écrit : « The supremacy of poetic function over referential function does not obliterate the reference but makes it ambiguous. The double-sensed message finds correspondence in a split addresser, in a split addressee, and what is more, in a split reference » (371). Pour illustrer ce point, il cite le préambule des contes de Majorque : « Aixo era y no era (it was and it was not) » (371).

1. 1 L'autofictionnalisation : *The Things They Carried*

« L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création ; invisible et tout-puissant, qu'on le sente partout, mais qu'on ne le voie pas », écrit Gustave Flaubert (*in* Picard, *Lire le temps* 70). Dans *The Things They Carried*, O'Brien se démarque de cette posture artistique : autofictionneur, il « s'enrôle sous son nom propre » (Colonna 70) et outrepassa la fonction de guide subliminal⁵⁶⁸ qui était la sienne dans les romans précédents. Ostensible hanteur de son texte, il évoque le photographe qui laisse apparaître son ombre portée dans le cadre de l'image. C'est d'ailleurs dans ce sens que le romancier Philippe Vilain, dans son essai *La Littérature sans idéal* (2016), considère l'autofiction comme une *mythologie personnelle*, une « selfication des esprits » par laquelle « un individu manifeste un souci de lui-même, se photographie par l'écriture » (8). *The Things They Carried* témoigne d'une pratique similaire dans laquelle l'homonymat et les recoupements biographiques, éléments fondamentaux du « cliché » autofictionnel, constituent des événements discursifs marquants, mais aussi profondément intrigants. Dès lors que le nom propre de l'auteur apparaît au terme de la troisième histoire, « Spin », la dualité de l'écrivain imaginaire et de l'écrivain réel provoque chez le lecteur une forme de diplopie qui le fait *lire double*. De fait, le basculement quelque peu différé vers l'autofictionnalisation modifie considérablement le rapport aux histoires racontées par le narrateur homodiégétique. Devenues amphibologiques⁵⁶⁹ par la simple résonance du nom d'auteur dont le narrateur aurait hérité au cours du premier mois d'écriture (« I found my name appearing » [O'Brien, *in* Caldwell 74]), elles imposent le règne du soupçon et incitent à lire entre les lignes pour traquer une éventuelle « mauvaise foi auctoriale » qui veillerait à « faire passer en fraude » un récit strictement autobiographique⁵⁷⁰ (Couturier 213). Ainsi, si d'aucuns, tel Bruce Bawer, ont déploré les jeux de l'auteur (« fact-or-fiction games » [A 11]), d'autres ont vu dans *The Things They Carried* une « autobiographie esthétique » de substitution (Bahr, *in* Horton 100). À l'instar de ces critiques, le lecteur est tenté de « chicaner » sur l'identité de l'énonciateur, comme dirait Lejeune (*Le Pacte autobiographique* 26). Pour peu qu'il ait lu *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home* ou « The Vietnam in Me », autre écrit référentiel, il sera tenté de se mettre en quête des différences et des ressemblances entre O'Brien/auteur et Tim

⁵⁶⁸ « Technically “invisible », the author remains as a subliminal advertiser, a hidden persuader » (Tillotson 7).

⁵⁶⁹ Dans *Littératures intimes. Les Expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction* (2003), Sébastien Hubier précise que « les grammairiens classiques utilisaient ce terme pour désigner un énoncé susceptible de deux interprétations différentes. L'autofiction, qui peut être lue comme roman *et* comme autobiographie, est amphibologique » (125).

⁵⁷⁰ En raison de l'homonymat et de certaines coïncidences biographiques, *The Things They Carried* ne peut être lu comme une autobiographie fictionnelle : « a novel where a fictional narrator gives a retrospective account of his life, and not one thought to be based on the *author's* life. [...] an autobiographical pact impacted within a fictional pact » (Cohn 30-33).

O'Brien/narrateur. Lequel des deux porte le discours ? Question lancinante que soulève cet objet littéraire conduit par un autofictionneur jouant manifestement avec la « dénégalation de “toute ressemblance” » (Genette, *Seuils* 221) pour composer un auto-engendrement littéraire dans une œuvre singulière et équivoque, qui procède à une synthèse de ces impossibles que sont le fictif et l'autobiographique.

Le nom de l'auteur ne remplit en fiction qu'une fonction contractuelle « faible ou nulle », contrairement à l'autobiographie où le degré d'implication est à son plus haut niveau (Genette, *Seuils* 44). Il signifie « une concrétion de traits à la fois littéraires et extra-littéraires », note Colonna. « En vrac et à claire-voie : des traits stylistiques, narratifs et thématiques, des lambeaux d'écriture restés en mémoire, des prédicats historiques et culturels, des biographèmes, des jugements de valeur personnels et institutionnels, une légende » (*L'Autofiction* 49). En d'autres termes, ce n'est pas un détail et sa « fonction classificatoire » est essentielle, notamment lorsqu'il est associé à une prédiscursivité auctoriale, comme le souligne Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? » :

[L]e fait, pour un discours, d'avoir un nom d'auteur [...] indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, une parole qui s'en va, qui flotte et passe, une parole immédiatement consommable, mais qu'il s'agit d'une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut. On en arriverait finalement à l'idée que le nom d'auteur ne va pas comme le nom propre de l'intérieur d'un discours à l'individu réel et extérieur qui l'a produit, mais qu'il court, en quelque sorte, à la limite des textes, qu'il les découpe, qu'il en suit les arêtes, qu'il en manifeste le mode d'être ou, du moins, qu'il le caractérise. (798)

Quand le nom d'auteur n'est plus uniquement une signature apposée sur le périphrase mais qu'il se trouve aussi attribué à un personnage de fiction, comme c'est le cas dans *The Things They Carried*, sa présence dans l'univers diégétique est ressentie, sinon comme une « erreur », du moins comme un élément qui ne va pas de soi. Il soulève en effet des questions quant à la nature discursive du texte et l'origine de la voix narrative, dont il s'agit de définir sur quel mode, précisément, elle doit être reçue, pour reprendre les mots de Foucault. La protestation de fictivité et l'indication générique excluant le pacte référentiel, l'apparition du nom d'O'Brien ne signifie pas, *a priori*, que l'œuvre soit vouée à « apporter une information sur une “réalité” extérieure au texte », ni qu'elle soit tenue d'être soumise à « une épreuve de vérification », à l'inverse de l'autobiographie, dont le propre est de viser la ressemblance au vrai et non la vraisemblance ou l'invraisemblance (Lejeune, *Le Pacte autobiographique* 36). *The Things They Carried* ne saurait se lire comme un roman autobiographique, en raison de l'homonymat et des inexactitudes qu'il contient⁵⁷¹. Mais l'autofictionnalisation pratiquée par

⁵⁷¹ Pour Philippe Gasparini, la distinction entre le roman autobiographique et l'autofiction relève du degré de vraisemblance, plus élevé dans le premier que dans la seconde, laquelle tend à verser selon lui dans l'invraisemblable : « Pourquoi ne pas admettre qu'il existe, outre les nom et prénom, toute une série d'opérateurs

O'Brien ne correspond pas aux critères établis par ceux qui, tel Colonna, considèrent la fictionnalisation de soi uniquement comme une affabulation⁵⁷². Par ailleurs, la structure de l'œuvre, comparable à celle d'un recueil de nouvelles, empêche de considérer le texte de bout en bout comme une autofiction dans la mesure où le « je » narrateur disparaît dans les vignettes racontées à la troisième personne.

L'homonymat fait l'effet d'un parasitage car l'ombre de l'auteur vient peser sur le texte. Cette hantise se fait parfois aux dépens du narrateur : sa voix se trouve, par intermittences, recouverte par celle du spectre auctorial. Ce point amène la remarque de Doubrovsky, pour lequel l'autofiction est un récit d'événements réels qui tirent leur littéarité d'une forme relevant du romanesque : « Il s'agit d'une fiction non dans le sens où seraient relatés des événements faux [...] Mais cela devient une fiction à partir du moment où cela se lit comme une fiction. [...] c'est une fiction par la mise en mots » (« Quand je n'écris pas » 120). Cependant, ces propos mettent le doigt sur la complexité du registre autofictionnel, car le lecteur ne le voit pas spontanément de cet œil. Sa lecture n'est pas instinctivement guidée par la stylistique, mais par l'indécision et l'impression d'être entraîné dans un mouvement de balancier qu'il ne maîtrise pas, et dont il n'a pas tous les codes. Sa préoccupation constante est de savoir *si* et *quand* l'énoncé *peut* se lire ou non comme une fiction. L'autofiction, d'un point de vue doubrovskien, est avant tout une question de style permettant de transcender les « trucages » de l'autobiographie⁵⁷³, ce qui rend irrecevable, aux yeux de l'écrivain, la conception de Colonna. Ce dernier réduit en effet le protocole nominal à une simple « équivalence » établie grâce à un anthroponyme pour donner lieu à une autofabulation (*L'Autofiction* 43). La dimension autofictionnelle de *The Things They Carried*, bien qu'elle ne soit pas mise en avant dans chacune des vingt-deux sections du livre, ne permet pas d'accepter aussi aisément le postulat selon lequel la forme suffit à faire admettre sans plus de questionnement, qu'il s'agit d'« une fiction par la mise en mots » (Doubrovsky, « Quand je n'écris pas » 120). La juxtaposition d'énoncés référentiels et fictifs, que le lecteur ne parvient pas toujours à distinguer, instaure une interprétation oscillant, parfois à l'aveugle, entre deux

d'identification du héros avec l'auteur : leur âge, leur milieu socio-culturel, leur profession, leurs aspirations, etc. ? Dans l'autofiction, comme dans le roman autobiographique, ces opérateurs sont utilisés à discrétion par l'auteur pour jouer la disjonction ou la confusion des instances narratives. Et c'est à partir de leur degré de fictionalité que l'on peut différencier les deux stratégies » (*Est-il je ?* 25).

⁵⁷² Idée contre laquelle Doubrovsky s'insurge : « C'est un abus inadmissible que de l'assimiler, comme Vincent Colonna, à l'autofabulation, par laquelle, un sujet, doté du nom de l'auteur, s'inventerait une existence imaginaire, tel Dante, racontant sa descente en enfer ou Cyrano son envol vers la Lune. La "fabulation de soi" se rencontre aussi chez les pensionnaires de Saint-Anne » (« Ne pas assimiler autofiction et autofabulation » 28).

⁵⁷³ « Autobiographie, roman, pareil. Le même truc, le même trucage : ça a l'air d'imiter le cours d'une vie, de se déplier selon son fil. On vous embobine. En réalité c'est par la fin qu'on a commencé. [...] une autobiographie est encore plus truquée qu'un roman. [...] Lorsqu'on relate son existence, la suite, par définition, on la connaît. Plus que du pseudo-imprévu, des attentes controuvées, des hasards fabriqués de toutes pièces. Même en voulant dire vrai, on écrit faux. On lit faux ; une vie réelle passée se présente comme une vie fictive future. Raconter sa vie, c'est toujours le monde à l'envers » (*Le Livre brisé* 75).

pôles de certitudes. *The Things They Carried* affiche un contrat fictionnel mais, on y reviendra, à partir de la fin de la troisième histoire, « Spin », force est de constater que le texte n'est pas exempt d'un pacte d'indécidabilité. C'est sur la base de ce pacte que le « je » autofictionneur peut faire, en s'autorisant de Barthes, « une réponse de Normand » : « c'est moi et ce n'est pas moi » (*Le Grain de la voix* 267). Il faut comprendre ce pacte délibérément contradictoire⁵⁷⁴ non pas en termes d'hybridité, mais en termes de mixité, de cohabitation. L'autofictionnalisation engendre une spectralisation du « je » auctorial au cœur de la fiction : de fait, Tim O'Brien est porteur de sèmes autobiographiques. La relation de contigüité confond le lecteur et entraîne une approche fluctuante des textes, l'indécision ne permettant pas toujours au destinataire de l'œuvre de déterminer avec certitude s'il se trouve plus en avant dans telle ou telle zone herméneutique. Cependant, l'orientation autofictionnelle choisie par O'Brien pour son quatrième opus complète logiquement le double paradoxe métafictionnel. Si le texte narcissique souligne sa fictionnalité, l'ambiguïté causée par l'homonymat interpelle le lecteur quant à l'origine de la voix narrative. Tim O'Brien, autofictionneur, comme l'auteur, se représente dans des situations imaginaires mais inspirées du vécu. Dans « Good Form », il fait écho au point de vue énoncé par Doubrovsky, lorsqu'il écrit : « But it's not a game. It's a form » (179).

La mixité des deux « je », l'un réel, l'autre fictif, est le fondement propre, l'ambiguïté préméditée de l'écriture autofictionnalisante. Elle permet à O'Brien de refonder sa mythologie personnelle, autrement dit de renouer avec l'expérience de la guerre et de faire œuvre de son passé. Partant, l'autofictionnalisation donne lieu à un espace textuel de ressassement, tel que Doubrovsky le conçoit : « sentiment existentiel de toute personne qui écrit sur elle et sur sa vie, il passe et repasse par les points centraux où s'est tissée la trame de l'identité d'un sujet » (*in Vilain, Défense de Narcisse* 191). Ce ressassement passe par l'*engagement*, la mise en jeu du nom propre de l'auteur⁵⁷⁵. Mais dans *The Things They Carried*, cet engagement n'est ni immédiat ni permanent. Sa première apparition est pour le moins temporisée et dérobée. La première histoire, « The Things They Carried », est en effet un récit à la troisième personne introduisant tous les personnages principaux à l'exception, singulièrement, du soldat Tim O'Brien ; la deuxième, « Love », est narrée par un énonciateur homodiégétique anonyme. Évoquant la visite du lieutenant Jimmy Cross des années après la guerre, l'écrivain se remémore une scène typique chez les anciens combattants. « Love » représente en effet un

⁵⁷⁴ Genette reprend la formule barthésienne dans « Récit fictionnel, récit factuel » pour parler du pacte de la fiction homodiégétique : « Contradictoire, certes, mais ni plus ni moins que le terme qu'elle illustre (autofiction) et le propos qu'elle assigne : "C'est moi et ce n'est pas moi" » (*Fiction et Diction* 161).

⁵⁷⁵ Pour Colonna, la notion d'engagement dans l'autofiction est aussi essentielle qu'elle peut l'être dans le récit autobiographique : « il faut que l'auteur engage son nom propre » et qu'il « mette en jeu son identité au sens strict » (*L'Autofiction* 47).

instant de partage de souvenirs, un « Être-avec⁵⁷⁶ » qui, entre communication et communalisation, permet aux deux hommes, photographies à l'appui, de convoquer leur passé de soldat⁵⁷⁷. La conversation fait ressurgir des hantises profondément intimes, toutes ces choses que les soldats ont vues et faites et que les vétérans « portent » comme des fardeaux. L'étonnement de Cross, lorsque son frère d'armes cite le nom de son ancienne petite amie, Martha, est l'occasion pour le narrateur d'apporter indirectement une seconde information biographique : « “You writer types,” he said, “you’ve got long memories” » (28). Cette présentation de soi, qui se fait de manière oblique, par le biais de la parole d'autrui, est emblématique d'un louvoiement répété dans « Spin », qui marque l'entrée dans le registre autofictionnel. L'homonymie avec l'auteur y est dévoilée en deux temps. Ce sont les soldats Norman Bowker – « I'll tell you something, O'Brien » (36) – et Kiowa – « No choice, Tim. What else could you do? » (37) – qui permettent au lecteur de découvrir l'identité du narrateur, avant que ce dernier la confirme au début de « The Rainy River » (« Tim O'Brien: a secret hero. The Lone Ranger » [39]). Étrangement, comme s'il ne s'agissait que de détails secondaires, le nom et la profession du vétéran, identiques à ceux de l'auteur, sont initialement donnés par des tierces personnes, dont deux font partie des morts qui hantent les histoires racontées par le narrateur.

Ce dévoilement retardé et fragmenté du patronyme provoque un fracas référentiel, même si le lecteur admet que la relation d'homonymie entre le nom auctorial et le nom actorial, celui du personnage, ne saurait désigner une seule et même personne, comme c'était le cas dans *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*. À nouveau, le texte résonne différemment chez les lecteurs avertis : l'impression de déjà-vu/lu prend de l'ampleur au fil de la dissémination de souvenirs et de sèmes biographiques. Cependant, qu'il soit familier ou pas du récit autobiographique, tout lecteur, à partir de la fin de « Spin », voit son attention sensiblement modifiée : le vétéran anonyme s'est volatilisé dans son esprit, supplanté par cette voix narrative ambiguë, née de la fictionnalisation de soi. La tension interprétative augmente, malgré la protestation de fictivité et à cause de la dédicace : d'un côté un pacte fictionnel déstabilisé par l'homonymat ; de l'autre, un hommage devenu, après coup, ambivalent. Probable renvoi à l'expérience guerrière d'O'Brien dans un premier temps, il est reconsidéré au cours de la lecture de « The Things They Carried », où les dédicataires apparaissent en tant que personnages de fiction. Or, l'apparition du nom de l'auteur

⁵⁷⁶ « Reminiscing, [...] is much more consistently social in origin and operation; it belongs to the realm of what Heidegger would term *Mitsein* (“being-with-others”). For in its central cases it arises as discourses in the company of others [...]. It is a matter, in short, of remembering *with others* » (Casey, *Remembering* 105).

⁵⁷⁷ « For the most part, *reminiscing is talking the past out*; it is teasing the past into talk, reliving it in and by words » (*Remembering* 117). L'imprévisibilité est inhérente, selon Casey, au partage des souvenirs : « this uneven, unconservative, and unpredictable dimension of reminiscing, a dimension which contrasts markedly with the regular reliability of recounting » (*Remembering* 106).

bouleverse à nouveau ces conclusions car l'interpénétration du référentiel et du fictionnel peut laisser croire, à partir de « Spin », que les patronymes des soldats sont ceux de personnes réelles et non imaginaires. Mais l'autofictionnalisation o'brienesque ne se réduit pas à une partie de cache-cache ou à un jeu de piste. Du point de vue créatif, ce qui semble animer l'auteur, c'est la mise en tension interprétative du lecteur et non le glissement par « contrebande » littéraire de détails personnels. La fictionnalisation de soi est une formidable arme artistique pour tenir le lecteur sur le qui-vive, l'intriguer et faire de la lecture une expérience intense. Que serait *The Things They Carried* sans cette dissémination de sèmes autobiographiques et ce « développement projectif dans des situations imaginaires » (Gasparini, *Est-il je ?* 26) par lequel O'Brien se réinvente comme vétéran de la guerre du Vietnam, comme écrivain et autofictionneur, ainsi que comme père et époux ? Il est difficile de répondre à cette question, mais il est incontestable que par ce choix discursif, fondé sur l'ambiguïté, l'auteur assume son rôle d'*intriguer*. Dans « The Undying Uncertainty of the Narrator in Tim O'Brien's *The Things They Carried* » (1993), Kaplan écrit :

In *The Things They Carried*, representation includes staging what might have happened in Vietnam while simultaneously questioning the accuracy and credibility of the narrative act itself. The reader is thus made fully aware of being made a participant in a game, in a "performative act," and thereby also is asked to become immediately involved in the incredibly frustrating act of trying to make sense of events that resist understanding. The reader is permitted to experience at first hand the uncertainty that characterized being in Vietnam. (48)

Le dernier point soulevé par le critique est discutable : comparer la tension ressentie par les lecteurs d'une œuvre de fiction à celle des combattants ne fait pas sens, d'autant que Kaplan articule une contre-vérité, plusieurs fois évoquée dans le cadre de l'analyse : la soi-disant exceptionnalité de la guerre du Vietnam. Toutefois, le reste de son propos a le mérite de mettre en lumière les effets de ce je/u équivoque : la « prestation » du narrateur autofictionnel engage le lecteur à jouer selon les règles de la mise en tension.

Cette tension est maintenue par la tonalité de certains passages, dans lesquels Tim O'Brien se laisse tenter par l'écriture extime. Il est fondamental, insiste Colonna, « que l'écrivain laisse entendre que son texte est une confession, qu'il encourage une lecture en partie référentielle » (*L'Autofiction* 9). Cette visée est évidente dans l'introduction de « The Rainy River » :

This is one story I've never told before. Not to anyone. Not to my parents, not to my brother or sister, not even to my wife. To go into it, I've always thought, would only cause embarrassment for all of us, a sudden need to be elsewhere, which is the natural response to a confession. Even now, I'll admit, the story makes me squirm. For more than twenty years I've had to live with it, feeling the shame, trying to push it away, and so by this act of remembrance, by putting the facts down on paper, I'm hoping to relieve at least some of the pressure on my dreams. Still, it's a hard story to tell. (39)

Fidèle à ses habitudes, O'Brien compose ici un texte hautement allusif incitant les lecteurs familiers de son œuvre à lire ces lignes à travers le prisme de l'intratextualité. Le propos, loin d'être innocent, convie sans le nommer un texte antérieur, *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*, et plus spécialement les deux chapitres « Beginning » et « Escape », dans lesquels sont relatées les semaines précédant le départ au Vietnam. La suite de la « confession » confirme une orientation incontestablement référentielle bien que parasitée par quelques entorses à la réalité. Tim O'Brien a grandi dans une petite bourgade du Minnesota, Worthington ; dans l'attente de poursuivre ses études à l'Université de Harvard, il a travaillé durant l'été 1968 dans un abattoir, non pas de dindes, mais de cochons, et la réception de la lettre d'appel sous les drapeaux a généré des angoisses qui constituent l'objectif narratif du présent récit : « Most of this I've told before, or at least hinted at, but what I have never told is the full truth. How I cracked. How at work one morning, standing on the pig line, I felt something break open in my chest. I don't know what it was. I'll never know. But it was real, I know that much, it was a physical rupture—a cracking-leaking-popping feeling » (46). Le texte fait allusion à une prédiscursivité « auctoriale » imprécise et il faut attendre « Notes » pour en conclure, ou du moins s'imaginer, qu'il s'agit là d'une allusion à *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*. Toutefois, cette information n'étant pas donnée dans « The Rainy River », d'aucuns seront tentés de comprendre les déictiques « this » et « before » comme un renvoi dérobé au récit autobiographique *écrit par l'auteur*, que Tim O'Brien, personnage de fiction, prétend compléter. Aussi, l'extimité autofictionnelle suscite, du moins chez certains lecteurs, une comparaison des deux textes. D'autres éléments provoquent un glissement naturel vers le monde extradiégétique. Ainsi, « Notes » repousse le curseur vers le registre référentiel, lorsqu'apparaissent les titres de deux des livres écrits par le narrateur, *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home* et *Going After Cacciato*. Il n'est pas exclu que les références biographiques échappent à certains mais l'homonymat est suffisamment intrigant pour soutenir la perplexité et accroître la confusion face à la mixité des impossibles.

L'autofictionnalisation est le pendant de la vérité de la fiction (« story-truth ») ; elle relève d'un acte sémique par lequel l'autofictionneur, à l'instar de son narrateur, se fait falsificateur d'histoire(s) :

[L]e *je* ne renvoie plus à une réalité permanente, mais au contraire à une multiplicité fragile qui ruine la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranle du même coup l'idée de vérité unique [...]. Car la pluralité du *je* implique que le *je* qui relate des souvenirs d'enfance, analyse des documents et spéculé sur la nature de son art n'est pas plus vrai que celui qui prend en charge des énoncés légendaires, ou surnaturels. N'est-ce pas là un procédé séduisant pour réinventer sa propre vie, pour en considérer tous les possibles, pour lui assigner une autre fin ? (Hubier 122)

De même que Tim O'Brien feint de raconter ses souvenirs, réécrit plusieurs fois la même histoire, l'auteur exploite textuellement le potentiel de ce « je » polysémique qui décline un éventail de possibles. Casey note la dualité de l'autobiographie : autцентриque (« self-focused ») et sous-tendue par un « penchant communalisant » (« communalizing penchant ») (*Remembering* 119). L'autofictionnalisation est empreinte d'une dualité similaire, à ceci près que s'ajoute le trouble causé par la part du doute : « je », ne serait-il pas, par intermittences, bel et bien « un autre⁵⁷⁸ » ?

Même si le jeu équivoque instauré par O'Brien tient à transformer le lecteur en limier, *The Things They Carried* n'est pas le film d'une vie (« a home movie of what really happened to somebody⁵⁷⁹ » [O'Brien, in Schroeder 139]). C'est une fiction mouvementée qui soumet le lecteur à un régime de règles de rupture (« rules of rupture »), selon l'expression de Peter J. Rabinowitz. Ce dernier écrit dans *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (1988) que le lecteur est enclin à survoler ce qui est lisse, « régulier ». En effet, ce sont les « perturbations » qui intriguent et qui tiennent en éveil (« We tend to skim over the even and the unbroken; disruptions attract our notice » [65]). *The Things They Carried* est émaillé de ces mises en tension dont on trouve les premières traces à la fin de « Love », qui souffle au lecteur l'idée que le narrateur, identifié dans l'histoire suivante, n'est pas un homme loyal. Au terme de la rencontre, l'écrivain propose à Cross d'écrire une nouvelle inspirée de son expérience guerrière : « “Make me out a good guy, okay? Brave and handsome, all that stuff. Best platoon leader ever. [...] And do me a favor. Don't mention anything about—” “No,” I said, “I won't” » (30). Le tiret cadratin, symbole ici d'une rupture discursive, est de ces « détails » qui sont traités comme des signaux (« to pay attention » [Rabinowitz 66]). Et pour cause, puisque cette parole barrée, dont on ne sait trop si elle relève d'un silence soudain de Cross ou si elle provient d'une interruption de son interlocuteur, renvoie à la mort de Ted Lavender, abattu pendant que le lieutenant, avatar de Paul Berlin, était plongé dans une rêverie romantique. La promesse de l'écrivain paraît douteuse, les faits ayant été racontés dans « The Things They Carried ». Toutefois, en raison de la narration à la troisième personne, le premier texte de *The Things They Carried* ne peut être attribué avec certitude au vétéran anonyme. Or, cette déloyauté est révélée juste avant « Spin », où le « je » narrateur anonyme est identifié comme étant celui de l'(auto)fictionneur Tim O'Brien. Celui-ci

⁵⁷⁸ Ce point détourne la définition de Casey, liée à l'écriture des souvenirs : « auto-reminiscing may be considered as a privative, but quite legitimate, form of reminiscing in general. [...] When I reminisce to myself, I am treating myself as a reminiscient partner—as an other who listens to himself. Rimbaud's dictum finds striking application here: “le je est un autre.” [...] I establish an intra-dyadic community with my own soul » (*Remembering* 117-118).

⁵⁷⁹ « Many published novels should have been written as nonfiction because their content is nonfiction: the authors are not trying to imagine; they're writing purely from memory. They'll give fictitious names to characters [...]. They don't do what novels ought to do, which is to let your imagination add to memories » (O'Brien, in Schroeder 139).

énonce ses quatre vérités dans « Good Form » : « It's time to be blunt. [...] I'm a writer now, and a long time ago I walked through Quang Ngai province as a foot soldier. Almost everything else is invented » (179). Texte intrigant, *The Things They Carried* est un « objet à facettes » et à rebondissements, selon les formules de Dällenbach (*Mosaïques* 40) et c'est sur ce *quasi*, signifié par l'adverbe « almost », que se fondent la vérité de la fiction et l'autofictionnalisation, par un je/u équivoque alternant ressemblances, vraisemblances et inexactitudes dans un texte que l'on peut effectivement qualifier de mosaïque puisqu'il établit un « rapport spécifique entre fragments et totalité » (Dällenbach, *Mosaïques* 40), entre la fiction qui parle de la fiction et la fiction qui parle de la réalité.

Dans une certaine mesure, O'Brien renoue avec les ambiguïtés qui caractérisaient *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*, texte référentiel dont le pacte se trouvait néanmoins brouillé par le recours fréquent aux techniques romanesques, tel le discours rapporté, les anachronies, la variation de vitesse narrative et l'invention de paronymes, au point de soulever des questions sur sa classification générique. Herzog considère le premier opus o'brienésque comme un roman dans sa bibliographie et note qu'il est référencé, selon les exégètes, sous diverses étiquettes : fiction, littérature non fictionnelle, autobiographie, « semi-fictionalized story », « snapshots », « sketches », « journal », « parable » (*Tim O'Brien* 41)⁵⁸⁰. Dans *The Things They Carried*, le « je » autofictionnel est équivoque mais il fait acte de présence dans un « lieu de la parole qui échappe⁵⁸¹ » (Darrieussecq 378). Il y a évidemment la trace d'un acte scriptural et créatif mué par le divertissement, au sens propre du terme, qu'il procure. Le lecteur connaît le trouble généré par une « lecture névrotique pure », selon l'expression d'Alain Juranville, durant laquelle il est poussé à « s'attacher au nom de l'auteur » et à faire de ce dernier « le sujet supposé savoir, qui tient l'œuvre dans la limite de son projet » (459). Mais tandis que Tim O'Brien analyse son projet artistique⁵⁸², du côté de la réception, le lecteur discerne aussi que l'autofictionneur est ce « grand enfant, aux plaisirs sophistiqués [...] qui s'affirme, qui s'avance en personnage sur le devant de la scène du soi » (Sicart 191-192). L'auteur O'Brien compose avec sa vie, s'écrit

⁵⁸⁰ La version poche publiée en 1979 porte les lettres « FIC » (*fiction*) sur la tranche du livre, lettres remplacées en 1987 par « NF » (*nonfiction*). L'inscription « *Memoir* » se trouve sur la quatrième de couverture de l'édition utilisée pour la présente analyse. Dans l'ours, les informations légales apposées par l'éditeur classent l'œuvre dans la catégorie « Vietnamese conflict » et « Personal narratives ». Durant l'entretien avec le critique littéraire Eric James Schroeder, qui note que l'édition qu'il possède porte la mention *Fiction*, l'auteur déclare : « in one sense it is a kind of war memoir and was never intended to be fiction. It's not fiction. [...] Even my publisher can't tell. It is what it is, clearly, no matter what kind of label you put on it. It never bothered me when people started calling it a novel » (126).

⁵⁸¹ Une « parole qui échappe » dans un « genre pas sérieux », précise Darrieussecq : « l'autofiction est une assertion qui se dit feinte et qui dans le même temps se dit sérieuse » (377).

⁵⁸² « By telling stories you objectify your own experience. You separate it from yourself. You pin down certain truths. You make up others » (158).

et s'invente, suivant par là le précepte qu'il met dans la bouche de son personnage (« I invent myself » [179]). « “Daddy, tell the truth,” Kathleen can say, “did you ever kill anybody?” And I can say, honestly, “Of course not.” Or I can say, honestly, “Yes”⁵⁸³ » (180). Cette affirmation paradoxale, qui n'est pas sans rappeler la réponse de Normand de Barthes, résume la véracité paradoxale de « story-truth ». Mais elle est aussi l'expression de la latitude offerte par l'autofictionnalisation, laquelle permet à l'auteur O'Brien de se mirer⁵⁸⁴ : Tim O'Brien, reflet de soi déformé est un raconteur d'histoires qui fait œuvre de sa vie. De ce point de vue, il diffère de l'énigmatique enquêteur de *In the Lake of the Woods*, qui peine à libérer ses secrets et inscrit une parole intrigante dans le péri-texte.

1. 2 L'affleurement de l'intime : les notes de *In the Lake of the Woods*

Pour des raisons inexplicables, l'enquêteur biographe de *In the Lake of the Woods*, qui a mené pendant quatre années une investigation sur John Wade, s'exprime à la première personne dans chaque note finale des chapitres « Evidence »⁵⁸⁵. Cette prise de parole espacée et rare, vise initialement à apporter des commentaires sur les témoignages récoltés au cours de l'enquête (notes 21, 36, 88, 117, 124 et 127) ou sur une citation du colonel William V. Wilson, l'enquêteur de l'armée américaine après le massacre de My Lai (note 67). Chacune des sept interventions débouche sur un discours marqué soit par l'obsession éprouvée pour le sujet d'enquête, John Wade, soit par des allusions cryptiques, manifestement en lien avec la vie personnelle de l'énonciateur anonyme. De fait, des fragments d'écriture de soi sourdent graduellement du paratexte et génèrent peu à peu la perplexité du lecteur, lequel est placé dans l'expectative d'un dévoilement qui tarde à venir. La curiosité suscitée par le pressentiment de se trouver face à un sous-texte empli d'arcanes et ayant en réserve des révélations intimes est égale à celle provoquée par la tension narrative du récit sur John Wade, tension dont la finalité fera l'objet d'un examen ultérieur.

La présente analyse porte sur le discours narratorial inscrit dans les chapitres « Evidence ». Si la police réduite et la situation en marge des fragments (inter)textuels lui confèrent une position hiérarchique secondaire, le paratexte ne remplit pas uniquement une

⁵⁸³ Dans « Ambush », Tim O'Brien écrit : « This is why I keep writing war stories: He was a short, slender young man of about twenty. I was afraid of him—afraid of something—and as he passed me on the trail I threw a grenade that exploded at his feet and killed him » (131).

⁵⁸⁴ « Se mirer c'est déjà un peu s'ophéliser et participer à la vie des ombres », note l'anthropologue Durand (109).

⁵⁸⁵ Cette règle comporte quelques entorses : le premier « Evidence » est dépourvu d'annotations à caractère personnel ; le septième, qui clôt la série, ainsi que le dernier « Hypothesis », en contiennent deux. Cent vingt-sept notes se trouvent dans les sections « Evidence » et six dans l'ultime « Hypothesis ». Le narrateur se manifeste dans neuf d'entre elles ; il fait aussi un bref commentaire personnel dans le texte de la dernière hypothèse proposée au lecteur.

fonction documentaire mais contient une intrigue à part entière, qui se déroule en parallèle de l'histoire sur le vétéran. L'attente de la levée du voile mystérieux couvrant le discours narratorial génère une anticipation empreinte d'incertitude, qui augmente la tension interprétative. Sa configuration fragmentée et le retardement stratégique du dévoilement attendu par le lecteur fait écho au fractionnement causé par les analepses dans le récit principal et confère à l'acte de réception des « traits passionnels » (Baroni, *Tension narrative* 18).

« Avec la note, » remarque Genette, « nous touchons sans doute à l'une, voire à plusieurs des frontières, ou absences de frontières, qui entourent le champ, éminemment transitionnel du paratexte » (*Seuils* 321). Ses manifestations, « par définition ponctuelles, morcelées, comme pulvérulentes », précise-t-il, sont « souvent si étroitement relatives à tel détail de tel texte qu'elles n'ont pour ainsi dire aucune signification autonome : d'où malaise à les saisir⁵⁸⁶ » (321). Le trouble évoqué par Genette s'éprouve devant le paratexte de *In the Lake of the Woods* pour une raison particulière : lorsque le destinataire des notes pseudo-autoriales se manifeste pour la première fois en utilisant le pronom « je », dans la vingt-et-unième et dernière note du deuxième chapitre « Evidence », c'est, d'une part, pour se présenter de manière imprécise et laisser au lecteur la liberté de décider de sa fonction (biographe, historien ou médium) et, d'autre part, pour annoncer l'incomplétude et l'approximation de son livre (« evidence is not truth » [30]). En d'autres termes, la première intervention est un avertissement outrepassant singulièrement le rôle informatif de la glose⁵⁸⁷ pseudo-autoriale et sa nature, qualifiée de « théorico constative » par Derrida (« Ceci n'est pas une note infrapaginale orale », in Dürenmatt et Pfersmann 9). Dans *The Footnote: A Curious History* (1997), Anthony Grafton écrit : « The text persuades, the note proves » (15). Il souligne que les notes bibliographiques permettent à l'historien de prouver son sérieux en témoignant de l'étendue d'une recherche qui, même si elle n'est pas exhaustive, atteste sa légitimité⁵⁸⁸. Paradoxalement, l'enquêteur affiche une intention autre : investissant sur une douzaine de lignes la marge des textes cités, il met délibérément en doute l'ensemble des données rassemblées au cours de l'investigation tout en appuyant sur la dimension spéculative de son énoncé (« imaginative reconstruction of events » [30]). Sa médiation, mais aussi le contenu de son discours, déstabilisent la suspension de l'incrédulité. Surtout, la relation établie avec le lecteur est initialement marquée d'un coup de griffe inattendu, le narrateur

⁵⁸⁶ Il ajoute : « Si la note est une maladie du texte, c'est une maladie qui, comme quelques autres, peut avoir son "bon usage" » (330).

⁵⁸⁷ Genette précise que selon le Robert, l'apparition du mot « note » date de 1636 (322).

⁵⁸⁸ « It has to persuade the reader that the historian has done an acceptable amount of work and that the historian can be consulted and even recommended » (22). Les notes de bas de page traduisent une quête d'érudition : « footnotes [...] stand for a scholarly community, assembled by the author specifically so that he can join it » (Lipking 639).

n'hésitant pas à renvoyer le destinataire avide de révélations vers d'autres horizons scripturaux. Aussi, l'affirmation de l'incomplétude, du récit, comme de l'enquête, ainsi que la position quelque peu offensive de l'enquêteur vis-à-vis des futurs interprètes du livre, renversent la fonction usuelle de l'annotation⁵⁸⁹. Enfin, la note 21, parce qu'elle se situe en fin de chapitre et donne à l'enquêteur le dernier mot, instaure une logique de la hantise qui redouble la tension interprétative en situant le lecteur entre deux intrigues parallèles.

L'auteur des notes, remarque Derrida, « hiérarchise son propre texte en déterminant ce qui sera lu comme principal et comme secondaire – autrement dit, il organise dans son propre texte une multiplicité de fonctions hiérarchiques interconnectées » (« Ceci n'est pas une note infrapaginale orale », in Dürenmatt et Pfersmann 9). Et le philosophe d'ajouter : « Bien entendu, – comme toujours dès qu'une loi, *la loi*, existe – toute tromperie, toute transgression, toute subversion devient possible » (9). C'est le cas dans *In the Lake of the Woods*, où chacune des notes finales des « Evidence » outrepassent la fonction documentaire des annotations bibliographiques et des informations factuelles et concises sur les témoignages (date, lieu). Le passage méthodique à une parole obsessionnelle génère un effet contradictoire de liaison et de déliaison. Le lecteur finit par attendre le dernier appel de note, dont il sait par avance qu'il renverra à un supplément de discours à la fois dialogique et monologique. La « subversion » de l'enquêteur, qui se traduit par la coexistence d'énoncés informatifs et personnels provoque, par intermittences, un décrochage de l'histoire portant sur John Wade. De marginal, voire invisible, dans les notes bibliographiques, l'énonciateur devient une présence entêtante. Faisant référence à leur caractère référentiel et factuel, Grafton écrit au sujet des notes qu'elles constituent une « histoire secondaire qui avance avec l'histoire principale, mais qui se distingue nettement de celle-ci⁵⁹⁰ ». L'énigmatisme et l'emplacement des interventions de l'enquêteur mettent en lumière la présence d'une telle histoire secondaire, liée à, mais aussi différente de celle narrée à la troisième personne. L'impression est confirmée par la note 36, située à la fin du troisième « Evidence » :

John Wade—he's beyond knowing. He's an other. For all my years of struggle with this depressing record, for all the travel and interviews and musty libraries, the man's soul remains for me an absolute and impenetrable unknown, a nametag drifting willy-nilly on oceans of hapless facts. Twelve notebooks' worth, and more to come. What drives me on, I realize, is a craving to force entry into another heart, to trick the tumblers of natural law, to perform miracles of knowing. It's human nature. We are fascinated, all of us, by the implacable otherness of others. And we wish to penetrate by hypothesis, by daydream, by scientific investigation those leaden walls that encase the human spirit, that define it and guard it and hold it forever inaccessible. (101)

⁵⁸⁹ « explaining, qualifying, adding, specifying, rebutting, bulwarking are with regard to the text so many indications of a defensive anxiety » (McFarland 165).

⁵⁹⁰ « The footnotes form a secondary story which moves with but differs sharply from the primary one » (23).

La ferveur discursive et la répétition de l'idée fixe sont connotées d'une volupté charnelle – *drives me on, craving, force entry, penetrate* – articulant le magnétisme exercé par Wade⁵⁹¹. Par ailleurs, l'obsession pour le vétéran se trouve également soutenue par la figure du magicien et du médium que convoque le narrateur, avide de pouvoir réaliser des « ruses » et des « miracles » qui ne sont pas sans évoquer la passion de la magie et les miroirs intérieurs de John Wade, ainsi que les manœuvres de ce dernier pour espionner son père, puis Kathy. L'analogie entérine un rapprochement entre le sujet de l'enquête et le sujet de l'énonciation, au demeurant impénétrable pour le lecteur. Le recours au temps présent ne laisse rien entendre de la disparition mystérieuse de Wade, alors même que, comme sa présence à My Lai, elle fait partie des informations détenues par le narrateur au moment où il entreprend d'écrire son livre. Rétrospectivement, la rétention d'information apparaît comme le moteur principal d'une écriture qui, telle qu'elle est placée sous le signe de la réticence et du non-dit, voit sa fonction thymique exacerbée.

Il faut se rappeler que la structure du roman est décousue et que le récit principal alterne les retours vers le passé de John Wade et le déroulement de l'enquête, tout en étant entrecoupé par les chapitres « Evidence » et « Hypothesis ». L'absence de preuves incriminantes et la stagnation de l'investigation ne font pas moins du vétéran un suspect, voire un meurtrier, ce qui pourrait expliquer la fascination de l'enquêteur et son acharnement (« *and more to come* ») à poursuivre ce qui continue de le « travailler », ainsi qu'il l'indique dans la note 36. Pourtant, il semble s'acquitter de cette tâche comme d'un sacerdoce : « all my years of struggle with this depressing record » (101). Ce combat personnel soulève la suspicion de Patricia S. Hood, la sœur de Kathy Wade :

She was my *sister*—why can't you just leave her alone? It's like you're obsessed.⁷¹

71. Obsessed? See footnote 88. (191)

La remarque est un miroir tendu au lecteur, lequel reconnaît dans cette question emplie de méfiance son propre questionnement. Le « diagnostic » de Hood, et le fait qu'il soit reproduit par celui-là même auquel il s'adresse sans ménagement, témoignent d'une opiniâtreté incongrue à souligner l'investissement dans le travail de recherche. En amont, dans la note 67,

⁵⁹¹ Le hantement de l'enquête est à nouveau souligné dans le sixième chapitre « Evidence » : « And so I lose sleep over mute facts and frayed ends and missing witnesses. God knows I've tried. Reams of data miles of magnetic tape, but none of it satisfies even my own primitive appetite for answers; so I toss and turn. I eat pints of ice cream at two in the morning. [...] John Wade was a pro. He did his magic, then walked away. Everything else is conjecture. No answers, yet mystery itself carries me on » (note 117, 266).

la seule à commenter une citation⁵⁹², l'historien/biographe, après avoir démontré qu'il a traversé le Minnesota de part en part pour rencontrer des témoins cruciaux, annonce à mi-chemin du texte qu'il s'est également rendu sur le « lieu du crime » : « The ditch is still there. I found it easily. Just five or six feet deep, shallow and unimposing, yet it was as if I had been there before, in my dreams, or in some other life » (146). La fascination éprouvée pour John Wade ne fait dès lors plus de doute, et cette partie de la note ne se distingue pas par son caractère cryptique mais par le fait qu'elle affirme un propos délibérément fallacieux, qui échappe entièrement au lecteur. À mi-parcours du roman, alors que ce dernier subit un tournant majeur, puisque l'intertexte historiographique permet d'opérer des recoupements avec le récit fictionnel et de déterminer que Thuan Yen et My Lai sont un seul et même lieu, le narrateur ment sur son passé. Ainsi, il imite la manière dont Wade fait de la politique. Une phrase inscrite quelques pages plus loin dans le chapitre suivant, « The Nature of Politics », résume les agissements de Wade et peut être appliquée au narrateur : « Manipulation, that was still the fun of it⁵⁹³ » (152). Si l'on prête attention à la question de Kathy Wade (« You aren't keeping anything from me? » [153]) et à la façon dont elle compare son mari à une porte – « I keep trying to get in, I keep pushing, but the damn thing's stuck shut and I can't budge it » (153), il devient *a posteriori* évident que le trope du verrouillage concerne aussi la prise de parole de l'énonciateur anonyme. Aussi, la question du directeur de campagne adressée à Wade semble concerner également l'enquêteur : « You *are* clean? [...] No ghosts? » (154).

Le mensonge n'est reconnu par le lecteur comme tel que plus tard. Puisque le soldat s'est effacé des registres de la compagnie Charlie avant de quitter le Vietnam. Dans la fameuse note 88, un « coup de pistolet référentiel » (Genette, *Seuils* 337) est tiré :

It was the spirit world. Vietnam. Ghosts and graveyards. I arrived in-country a year after John Wade, in 1969, and walked exactly the ground he walked, in and around Pinkville, through the villages of Thuan Yen and My Khe and Co Luy. I know what happened that day. I know how it happened. I know why. It was the sunlight. It was the wickedness that soaks into your blood and slowly heats up and begins to boil. Frustration, partly. Rage, partly. The enemy was invisible. They were ghosts. [...] But it went beyond that. Something more mysterious. The smell of incense, maybe. The unknown, the unknowable. The blank faces. The overwhelming otherness. This is not to justify what occurred on March 16, 1968, for in my view such justifications are both futile and outrageous. Rather, it's to bear witness to the mystery of evil. Twenty-five years ago, as a terrified young PFC, I too could taste the sunlight. I could smell the sin. I could feel the butchery sizzling like grease just under my eyeballs. (199)⁵⁹⁴

⁵⁹² L'extrait provient du rapport du colonel Wilson : « ... the crimes visited on the inhabitants of Son My Village included individual and group acts of murder, rape, sodomy, assault on noncombatants, and the mistreatment and killing of detainees » (146).

⁵⁹³ Il s'agit d'une mention échoïque à un passage du chapitre sept, « The Nature of Marriage » : « He talked about leading a good life, doing good things for the world. Yet, even as he spoke, John realized he was not telling the full truth. Politics *was* manipulation. Like a magic show: invisible wires and secret trapdoors. He imagined placing a city in the palm of his hand, making his hand into a fist, making the city into a happier place. Manipulation, that was the fun of it » (35-36).

⁵⁹⁴ Ce passage rappelle qu'à la même période, O'Brien compose « The Vietnam in Me », dans lequel il écrit : « After fire fights, after friends died, there was also a great deal of anger—black, fierce, hurting anger—the kind

Un nœud se défait dans ce passage, mais pour en recréer un autre, car la révélation justifie en partie l'attachement obsessionnel du narrateur, vétéran, comme Wade de la guerre du Vietnam, tout en mettant en lumière la mystification. La tension interprétative du lecteur n'est qu'en partie relâchée dans la mesure où, désormais, se pose la question de la fiabilité du narrateur. Au regard des témoignages laissés par les proches, il n'est pas certain que ce dernier ait révélé son passé de soldat durant les entretiens. Ainsi, l'extrait de l'interview reproduit à la fin du septième chapitre « Evidence », dans lequel Ruth Rasmussen, la voisine des Wade au lac des Bois, exprime une opinion qui fait écho à celle de Patricia S. Hood : « They're gone and they're not coming back. Both of them. I mean, honestly, some things you best walk away from, just shrug and say, Who knows? I'm serious. You been gnawing on this a long time now, way too long, and sooner or later you should think about getting back to your *own* life. Don't want to end up missing it » (295). Ici témoignage de première main et intertexte se répondent : à la même page se trouve en effet un extrait tiré de *Among the Missing* (1978), l'ouvrage de l'historien Jay Robert Nash traitant de disparitions mystérieuses : « Writers... have an obsession with missing persons » (295). Incidemment, la citation rappelle que *Going After Cacciato* portait aussi la hantise d'un disparu, et que le livre « écrit » par l'enquêteur, est, par extension, celui de l'écrivain O'Brien, lequel choisit cette fois comme sujet d'écriture une double disparition non résolue. Le titre du livre de Nash souligne le caractère monomaniacal de l'enquête et peut également être attribué au livre/roman, tant il traduit l'« ensorcellement » de Wade, ce Sorcerer impénétrable qui attire l'écrivain vétéran vers la lisière du dévoilement intime :

Missing my life—she's right. But there is also the craving to know what cannot be known. [...] How much is camouflage? How much is guessed at, how many lies get told, and when, and about what? [...] How often do we lie awake speculating—seeking some hidden truth. Oh yes, it gnaws at me. I have my own secrets, my own trapdoors. I know something about deceit. Far too much. How it corrodes and corrupts. [...] We find truth inside, or not at all. (295, note 124)

Le passage de « I » à « we » voudrait signifier une obsession universelle (« our love of enigma » [266, note 127]). Cependant, le discours semble receler des secrets qui peinent à être exorcisés. Dans « The Vietnam in Me », O'Brien écrit : « Vietnam took a little Vietnam out of me » : ce constat peut être difficilement appliqué au narrateur anonyme de *In the Lake of the Woods*. En effet, l'immersion dans le passé de Wade, la visite du site de My Lai et la dizaine de manuscrits qu'il compulsait la nuit semblent l'avoir davantage claquemuré dans un hantement qu'il ne parvient pas à transcender par l'écriture. L'affleurement de l'intime lève à

you want to take out on whatever presents itself. This is not to justify what occurred here. Justifications are empty and outrageous. Rather, it's to say that I more or less understand what happened on that day in March 1968, how it happened, the wickedness that soaks into your blood and heats up and starts to sizzle. I know the boil that precedes butchery ». Le rapport entre les deux textes est analysé ci-après.

peine le voile sur un vétéran au sujet duquel le lecteur en vient à se demander s'il n'est pas en pleine « *crise de vie* » (« *crisis of life* »). Comme le dit Caruth, cette crise est symptomatique de la hantise du survivant :

The story of trauma as the narrative of a belated experience, far from telling of an escape from reality—the escape from a death, or from its referential force—rather attests to its endless impact on a life. [...] The crisis at the core of many traumatic narratives [...] often emerges, indeed, as an urgent question: Is the trauma the encounter with death, or the ongoing experience of having survived it? (*Unclaimed Experience* 7)

Une telle survivance est un apprentissage quotidien de la hantise ; c'est dans le cadre « rassurant » de la thérapie que le survivant peut remanier sa fixation au trauma : « 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 » (Caruth, *Trauma* vii⁵⁹⁵). Or, dans la note 127, le vétéran anonyme ne se présente pas comme un survivant, mais comme un agresseur⁵⁹⁶ éprouvant des difficultés à procéder à cette « dilution » de la vérité, comme en témoignent les dernières lignes du long texte qui phagocyte, sur près d'une page, l'espace normalement accordé aux extraits d'interviews et aux citations :

We brutalized. We wasted. We pistol-whipped. We trashed wells. We kicked and punched. We burned all we could burn. Yes, and these were atrocities—the dirty secrets that live forever inside all of us. I have my own PFC Weatherby. My old man with a hoe⁵⁹⁷. And yet a quality of abstraction makes reality unreal. All these years later, like John Wade, I cannot remember much, I cannot feel much. Maybe erasure is necessary. Maybe the human spirit defends itself as the body does, attacking infection, enveloping and destroying those malignancies that would otherwise consume us. Still, it's odd. On occasion, especially when I'm alone, I find myself wondering if these old tattered memories weren't lifted from someone's else life, or from a piece of fiction I once read or once heard about. My own war does not belong to me. In a peculiar way, even at this very instant, the ordeal of John Wade—the long decades of silence and lies and secrecy—all this has a vivid, living clarity that seems far more authentic than my far away experience. Maybe that's what this book is for. To remind me. To give me back my vanished life. (298)

⁵⁹⁵ Caruth ajoute : « The difficulty of listening and responding to traumatic stories in a way that does not lose their impact, that does not reduce them to clichés or turn them all into versions of the same story, is a problem that remains central to the task of therapists, literary critics, neurobiologists, and filmmakers alike » (vii). Shay rejoint Caruth : « healing from trauma depends upon communalization of the trauma—being able safely to tell the story to someone who is listening and who can be trusted to retell it truthfully to others in the community » (*Achilles in Vietnam* 4).

⁵⁹⁶ En raison du contexte historique, il est utile de rappeler que suite à la guerre du Vietnam, la catégorie de l'agresseur auto-traumatisé (« self-traumatized perpetrator ») a été créée dans le cadre du DSM-III. Young, dans « The Self-Traumatized Perpetrator as “Transient Mental Illness” » (2002), signifie que l'émergence de cette catégorie « éphémère » a été favorisée par des débats politiques et sociaux, notamment ceux postérieurs à la guerre (1) : « This topos is a creation of American psychiatry. He is the person who has been traumatized by the effects of his own violence—the pain, loss, and death caused to his victims. He is unlike the figure who is familiar to practitioners of forensic psychiatry, the victim whose traumatic past has transformed him into a victimizer, e.g., the abused child who grows up to be a child abuser. The self-traumatized perpetrator is unlike this figure because he is his own victim. That is, he becomes a victim as a *consequence of being a perpetrator*, rather than the other way round » (3).

⁵⁹⁷ Allusion au soldat américain et au vieil homme vietnamien abattus par Wade durant le massacre de Thuan Yen.

Cette confession pénétrée d'allusions appelle plusieurs remarques. La rémanence du sentiment d'« abstraction » et d'irréalité fait écho à l'altération de la perception durant l'événement traumatisant, altération dont le narrateur, sous couvert de la troisième personne, rend compte dans « The Nature of the Beast », lorsqu'il évoque l'impression de désidentification et la sidération de John Wade à Thuan Yen. Le soldat enregistre, comme au ralenti, les exactions dont il est le témoin et, malgré la confusion psychique, son œil englobe tout ce qui est dans le périmètre du monstrueux : l'enfant scalpée gisant avec son pantalon baissé, les animaux exterminés, les maisons brûlées, les villageois et les cadavres fusillés, les soldats américains, fumant et mangeant des barres chocolatées au milieu des mouches. À l'inverse de ce qu'affirme l'enquêteur, ces images traumatiques hantent John Wade. Quand il avance, au début de sa note, que le vétéran a accompli un « tour de magie magistral » pour oublier (« a masterly forgetting trick » [298]), ses mots ne reflètent pas le silence asphyxiant que s'est imposé Wade, et qui est pareil à celui qui hante les notes pseudo-autoriales.

L'explorateur des archives de l'histoire se dit être en mal de *mnémé*. Ce livre écrit sur un autre pour « se souvenir » de choses personnelles est manifestement hanté par un « calvaire », pour reprendre le mot attribué à Wade, qui ne parvient pas à être symbolisé. En raison de leur positionnement et des interrogations qu'elles génèrent, les sept notes constituent un sous-texte dont les dernières lignes signifient clairement qu'il est bâillonné. Cette écriture du silence et du secret entrave l'anamnèse qui frôle la surface du récit sans jamais tout à fait l'excéder : elle s'interprète comme une « cristallisation », c'est-à-dire comme une mise en abyme « *fondée sur un jeu de ressemblance* » (Gerstenkorn 70). L'appareil de notes est tel un « écusson différent placé au centre d'un écu plus large et portant d'autres charges » (Escobar 389), ce qui en fait une enclave textuelle établissant une relation de similitude avec le sujet du récit dans lequel elle se trouve enchâssée⁵⁹⁸. Cette répétition à plus petite échelle, marquée d'une différence⁵⁹⁹, contient un commentaire métatextuel final hanté par une vérité *improférable*, un *trop-plein* rappelant la remarque faite par Fédida au sujet de l'absence :

Que faire d'une *réalité psychique* ouverte et livrée à elle-même – comme encombrée de son objet ? Écrire est alors parfois une tentative de rejeter l'objet à l'extérieur, en quelque sorte l'objectiver pour en triompher. C'est aussi lui reconnaître une essence pour en nier l'existence ! Mais malheur

⁵⁹⁸ Ricardou précise que la mise en abyme est « quantitativement plus petite que l'objet qu'elle reflète » (*Problèmes du nouveau roman* 189). Il souligne « son rôle antithétique : l'unité, elle la divise ; la dispersion, elle l'unit » (*Le Nouveau Roman* 75).

⁵⁹⁹ Dans « The Restricted Abyss. Nine problems in the Theory of *Mise en Abyme* » (1987), Moshe Ron souligne cet aspect (« This involves repetition on a smaller scale but not reflection » [419]). C'est une façon de dépasser l'idée de dédoublement par identité que devrait impliquer, si elle était prise à la lettre, la référence au « *miroir interne* » que fait Dällenbach dans *Le Récit spéculaire* (1997). Ce miroir qui, écrit-il, réfléchit « l'ensemble du récit par reduplication simple, répétée ou spécieuse » (52). En amont, Dällenbach nuance toutefois la notion de reflet en parlant de « relation de similitude avec l'œuvre qui la contient » (51).

à l'écriture qui ne compte pas avec le retour du refoulé ! L'objet absent tire force de sa projection – d'être jeté au-dehors – et c'est son essence qui lui attribue en retour, existence ! (*L'Absence* 10)

L'énigmatization est la trace de ce qui est refoulé hors du péritexte. Elle est maintenue jusqu'au terme du roman. La dernière fois que le narrateur s'exprime longuement à la première personne, dans la note 133, il laisse derrière lui une clause entêtante :

Because there is no end, happy or otherwise. Nothing is fixed, nothing is solved; the facts, such as they are, finally spin off into the void of things missing, the inconclusiveness of conclusion. Mystery finally claims us. Who are we? [...] One way or the other, it seems, we all perform vanishing tricks, effacing history, locking up our lives and slipping day by day into the graying shadows. Our whereabouts are uncertain. All secrets lead to the dark, and beyond the dark there is only maybe. (301)

Les paroles mettent un terme au discours par le biais d'un « nous » universel, distanciation qui rend d'autant plus prégnante la non livraison de l'information attendue du côté de la réception. En tirant ainsi le rideau, l'enquêteur dramatise sa sortie et ses derniers mots, qui convoquent la fin de *Going After Cacciato* (« Maybe so » [336]), poursuivent le lecteur. La frustration de ce dernier, qui fait écho à celle de Mitchell Sanders dans *The Things They Carried*, est redoublée par le dénouement, une fin ouverte construite comme une mise en abyme rétrospective mais bouclée par des questions fermées et sans réponses : « Can we believe that he was not a monster but a man? That he was innocent of everything except his life? Could the truth be so simple? So terrible? » (303). Les notes personnelles, tout comme l'épilogue, n'apportent pas de « tilt », comme dirait Barthes, c'est-à-dire la « capture instantanée » du sujet de la lecture par « la chose même », le texte (*La Préparation du roman* 113). L'horizon de l'après-lecture est obturé, du moins tel est l'effet produit par O'Brien : la curiosité originelle, butant sur un mur de silence, mue en une fixation de la hantise. Le texte s'ouvrirait par une prolepse annonçant une énigme. En refermant *In the Lake of the Woods*, le lecteur se trouve habité par une triade de mystères : les disparitions de Kathy et de John Wade et le secret celé du narrateur. Ainsi, à l'image de cet anonyme relisant sans répit ses prises de notes, le destinataire du livre reste entêté par cette fin non dénouée qui nourrit ses propres hypothèses.

L'intratextualité favorise les allusions cryptiques. Dans la note 127, on l'a dit, le narrateur mentionne le nom de Chip Merricks, l'ami d'O'Brien mort au combat⁶⁰⁰. La présence du patronyme n'invalide pas en soi la protestation de fictivité⁶⁰¹ mais lorsque, plus loin, le narrateur évoque ses souvenirs « en lambeaux » et se demande s'ils ne proviennent

⁶⁰⁰ « In May of 1969, Chip was blown high into a hedge of bamboo. Many pieces. I loved the guy, he loved me. I'm alive. He's dead ».

⁶⁰¹ « Although this book contains material from the word in which we live, including references to actual places, people, and events, it must be read as a work of fiction. All dialogue is invented. Certain notorious and very real incidents have been altered or reimagined. John and Kathy Wade are creations of the author's imagination, as are all of the characters who populate the state of Minnesota and the town of Angle Inlet » (non pag.).

pas de la vie d'un autre ou d'une fiction lue, les mots sont traversés par les réminiscences de « The Vietnam in Me ». Profondément introspectif, l'article traite aussi du retour en terre vietnamienne et du massacre de My Lai. Les deux textes, parus en octobre 1994, sont pareillement morcelés et entrecoupés d'extraits historiographiques et de témoignages des anciens soldats de la compagnie Charlie⁶⁰². Écrit sur un mode diaristique, chronologiquement fragmenté, « The Vietnam in Me » est composé de treize sections, huit consacrées au voyage et cinq à la période de composition (juin et juillet). Les allers-retours entre les lieux visités quelques mois plus tôt – la péninsule de Batangan, My Khe, My Lai et Ho Chi Minh City – et la chambre à Cambridge rappellent la structure éclatée du roman. Toutefois, la tonalité lugubre de « The Vietnam in Me » se distingue de celle de *In the Lake of the Woods* en raison de la réitération des pensées suicidaires de l'auteur, lequel raconte en détail à la fois les effets d'une dépression⁶⁰³ persistante et les conséquences de sa rupture avec Kate Phillips⁶⁰⁴. L'article est placé sous le signe d'une extimité dont la finalité est d'extérioriser, et surtout de rendre publics, certains éléments de la vie d'O'Brien. Selon le psychanalyste Serge Tisseron, l'extimité, de par les réactions qu'elle suscite chez les proches, permet à l'énonciateur d'intérioriser ces éléments, de se les « approprier, dans un second temps » *sur un autre mode* (*L'Intimité* 52-53). D'où la polarité du passé (le voyage au Vietnam) et du présent (la solitude dépressive à Cambridge). Le vétéran O'Brien revient sur sa culpabilité, sur ses rencontres avec les survivants des habitants de My Lai et sur sa souffrance passionnelle présente. Heberle voit dans cette écriture déstructurée la symbolisation d'un double trauma (« from Vietnam to domestic trauma » [4]), un *façonnage* « post-traumatique » (« not direct self-revelation but a refashioning of actual experiences » [5]). Si l'équivalence de la névrose de guerre et de la passion, ou l'idée selon laquelle O'Brien serait « un double survivant du trauma » (Heberle 5) paraît irrecevable, il n'en demeure pas moins, à l'instar du narrateur de *In the Lake of the Woods*, qu'O'Brien se présente comme un être aboulique :

Someday, no doubt, I'll wish happiness for myself, but for now it's still war time, minute to minute. [...]

The hardest part, by far, is to make the bad pictures go away. On war time, the world is one long horror movie, image after image, and if it's anything like Vietnam, I'm in for a lifetime of wee-hour creeps.

⁶⁰² O'Brien « recycle » ses sources : deux des témoignages des anciens membres de la compagnie Charlie, l'un de Paul Meadlo, l'autre de Salvatore LaMartina, sont transcrits dans « The Vietnam in Me » et dans *In the Lake of the Woods*.

⁶⁰³ « For some time, years in fact, I have been treated for depression, \$8,000 or \$9,000 worth. Some of it has worked. Or was working ». L'auteur n'emploie jamais le mot « trauma » dans l'article.

⁶⁰⁴ Le *New York Time Magazine* qualifie l'article d'« histoire d'amour fragmentée » (« fractured love story » [*in* Heberle 5]). Née en 1966, la doctorante à Harvard, initiatrice du voyage, n'avait que trois ans lorsqu'O'Brien servait au Vietnam. L'auteur évoque le décalage générationnel : « Kennedy, Johnson, Nixon, McNamara, Bunker, Rogers, Bundy, Rusk, Abrams, Rostow—for her, these names are like the listings on a foreign menu ».

Le vétéran est « réduit à une intériorité envahie par l'angoisse du vide », un individu étranger à lui-même, qui n'est pas « *dans le monde* » mais « *hors du monde* » (Barrois, *Les Névroses traumatiques* 170). Comme pour l'enquêteur anonyme, le Vietnam est une réalité mais aussi un cauchemar permanent. Sa visite à My Lai est représentée en termes similaires à la description proposée dans la note 67 : « Weird, but I know this place. I've been here before. Literally, but also in my nightmares. [...] the feel of the place is as familiar as the old stucco house of my childhood. The clay trails, the cow dung, the blank faces, the unknowns and unknowables. There is the smell of sin here. Smells of terror, too, and enduring sorrow⁶⁰⁵ ». Les deux textes répètent un enfermement pathologique dans une scène d'écriture submergée par des documents historiographiques et des carnets de notes revisités durant les insomnies.

« Le récit est tenu quel que soit son ancrage historique de se mesurer à l'arbitraire initial de son propos et de répondre – fût-ce en montrant qu'il ne saurait être répondu – à ces questions de toujours : où et qui est "celui" qui raconte ? À qui est-il parlé ? À travers quelle distance ? » (Dällenbach, *Le Récit spéculaire* 122). La question, qui se posait déjà dans *The Things They Carried*, revient en force à la lecture de *In the Lake of the Woods*. « The Vietnam in Me » et le roman relèvent d'une écriture de l'« épuisement d'un démon intérieur », pour reprendre les mots de Dominique Rabaté (142) : elle émane d'un corps et d'un esprit torturés, comme le prouvent les références aux médicaments avalés par l'auteur⁶⁰⁶ ou aux cigarettes et aux glaces consommées au milieu de la nuit par l'enquêteur. Les flashes traumatiques sont réduits à quelques mots – « Many pieces », « Brains, pieces of body » (« Vietnam »), « splotchy images », « a bundled corpse [...] My own hands. A buddy's bewildered eyes » (*Lake* 298). Si le narrateur accorde dans les chapitres « Evidence » une place de choix à la parole des anciens membres de la compagnie Charlie, l'auteur se fait le porte-parole, aux sens propre et figuré du terme, des survivants de My Lai. L'investissement scripturaire des vétérans est « immense », selon Tal :

⁶⁰⁵ Dans un entretien accordé à Anthony Tambakis en 1999, outre la guerre du Golf et l'ignorance historique des Américains, O'Brien évoque le voyage au Vietnam et sa souffrance psychologique. Entre 1973 et le début des années quatre-vingt dix, l'auteur s'est peu confié sur les conséquences psychiques de la guerre : « I came home happy to be alive. No dreams, no midnight sweats, none of that stuff. For a while I was smug about it—that I didn't suffer » (*in* Lyons 51). À l'automne 1994, cependant, le timbre est grave dans les interviews données à l'occasion de la parution de *In the Lake of the Woods* : « The deceits I write about in the book are magnified versions of the secrecy and deceit I practice in my own life, and we all do. We're all embarrassed and ashamed of our evil deeds and try to keep them inside, and when they come out, the consequences are devastating. [...] craving for love can make us do really horrid things that require lifelong acts of atonement. That's why I write about Vietnam. It was given to me, and I'm giving it back » (*in* Elsen 33). Ailleurs, il ajoute : « I feel I've completed the things I have to say about myself and the world I've lived in, and also I've completed a kind of search. I can't see anywhere else to go beyond where John Wade is » (*in* Mort 1990). L'interview avec David Streitfeld (1994) traite également de la détresse psychique de l'auteur.

⁶⁰⁶ « For me, with one eye on these smooth yellow pills, the world must be written about as it is or not written about at all. [...] I have just taken my first drug of the day, a prescription drug, Oxazepam, which files the edge off anxiety. Thing is, I'm not anxious. I'm slop. This is despair. This is a valance of horror that Vietnam never approximated. If war is hell, what do we call hopelessness? I have not killed myself. That day, this day, maybe tomorrow. Like Nam, it goes. [...] Now the clock shows 3:55 A.M. I call NERVOUS and listen to an automated female voice confirm it. The nights are not all right. [...] Talk about bad dreams. One year gave me more than enough to fill up the nights ».

Re-telling the war in a memoir or describing it in a novel does not merely involve the development of alternative national myths through the manipulation of plot and literary technique, but the necessary rebuilding of shattered personal myths. To understand the literature of these veterans, we must embrace critical strategies that acknowledge the peculiar position of the survivor-author. (117)⁶⁰⁷

La figuration du trauma va en croissant dans l'œuvre d'O'Brien : *In the Lake of the Woods* et « The Vietnam in Me » se situent au sommet d'une « ontologisation des restes⁶⁰⁸ » du Vietnam. La confession publique de l'auteur peut paraître moins hermétique que les interventions narratoriales de l'enquêteur. Cependant, une fois mis en regard avec le roman, l'effet de curiosité est aiguisé. Les deux textes dialoguent manifestement à distance, preuve en est ce passage de l'article :

Chubby and friendless and lonely. I had come to acknowledge, more or less, the dominant principle of love in my life, how far I would go to get it, how terrified I was of losing it. I have done bad things for love, bad things to stay loved. Kate is one case. Vietnam is another. More than anything, it was this desperate love craving that propelled me into a war I considered mistaken, probably evil. (« Vietnam »)⁶⁰⁹

L'autoportrait de l'enfant O'Brien convoque le souvenir de John Wade, le fils rejeté. Ainsi, alors que la note 127 provoque un coup de feu référentiel, « The Vietnam in Me » porte les résonances de la fiction. Le télescopage du monde réel et du monde fictif, commun aux deux textes, révèle toutefois un travail de reconstruction qui diffère dans ses modalités. L'impression de claustration est similaire et, comme le remarque la psychiatre Herman, le rétablissement du traumatisé ne peut s'établir dans l'isolation :

The core experiences of psychological trauma are disempowerment and disconnections from others. Recovery, therefore, is based upon the empowerment of the survivor and the creation of new connections. Recovery can take place only within the context of relationships; it cannot occur in isolation. (133)

Or, l'enquête sur John Wade n'aboutit ni à une communalisation de la souffrance psychique aussi poussée que celle à laquelle l'auteur procède dans son article, ni à l'expression positive de l'espoir qu'O'Brien évoque : « But at least the limbo has ended. Starting can start » (« Vietnam »). Le psychothérapeute Tick, lui-même vétéran de la guerre du Vietnam, parle d'un voyage imaginaire réparateur (« a healing journey » [198]) qui serait nécessaire au

⁶⁰⁷ Tal voit dans l'écriture du vétéran de guerre un acte militant : « It is born out of a refusal to bow to outside pressure to revise or to repress experience, a decision to embrace conflict rather than conformity, to endure a lifetime of anger and pain rather than to submit to the seductive pull of revision and repression. Its goal is change. The battle over the meaning of a traumatic experience is fought in the arena of political discourse, popular culture, and scholarly debate. The outcome of this battle shapes the rhetoric of the dominant culture and influences future political action » (7).

⁶⁰⁸ Pour Derrida « ontologiser » des restes est un acte lié au deuil, qui sert « en premier lieu à identifier les dépouilles et à localiser les morts » (*Spectres de Marx* 30).

⁶⁰⁹ O'Brien s'est comparé à son personnage : « I wake up the way John Wade wakes up, screaming ugly, desperate and obscene things. [...] That "Kill Jesus" refrain that appears throughout the book—that sense of self-hatred [...] comes from my own soul; it isn't a made-up refrain. It is a real one out of my own life » (*in Herzog*, « Tim O'Brien Interview » 107).

traumatisé pour qu'il puisse dire adieu aux morts qui le hantent : « he or she must revisit the experience of war in a way that tells the truth and frees the heart from bondage to the past. [...] He faces those people, places, and memories he most fears. He does service that redresses the wounds he caused » (198). La curiosité du lecteur n'est pas apaisée au terme du roman. On l'a vu, ce qui s'inscrit dans la boîte noire du sous-texte, c'est la hantise guerrière d'un vétéran, hantise qui se disperse dans un texte tendu par une parole cadencée, qui empêche la catapse nécessaire avant la libération dont parle Tick. Si O'Brien s'autofictionnalise dans *The Things They Carried*, il se spectralise dans *In the Lake of the Woods* : John Wade et l'enquêteur anonyme sont, comme Tim O'Brien, porteurs de sèmes autobiographiques qui rappellent ce propos de Ricœur : « Récits littéraires et histoires de vie, loin de s'exclure, se complètent, en dépit ou à la faveur de leur contraste. Cette dialectique nous rappelle que le récit fait partie de la vie avant de s'exiler de la vie dans l'écriture ; il fait retour à la vie selon les voies multiples de l'appropriation » (*Soi-même* 193).

On va voir que, dans *In the Lake of the Woods*, la mise en intrigue redouble la tension et les incertitudes. Par ailleurs, et bien qu'il ne sorte pas du cadre des notes de bas de page dans les chapitres « Evidence », le narrateur agence les sources qu'il cite de manière à retarder les révélations, susciter la curiosité, voire manipuler le lecteur.

2. La mise en intrigue dans *In the Lake of the Woods*

En s'appuyant sur le propos de Baroni, on peut affirmer que la structure de *In the Lake of the Woods* « ressemble davantage à un labyrinthe qu'à une belle architecture classique, symétrique et bien ordonnée » (« Didactiser la tension narrative » 12). Le texte est surchargé de *fonctions cardinales* ou *noyaux*, de *catalyses*⁶¹⁰ et d'indices, pour reprendre les termes de Barthes dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » : les premières, écrit-il, sont les « charnières du récit (ou d'un fragment du récit) » mais aussi « les moments de risque du récit » (9, 10) ; les secondes sont de nature complétive et les troisièmes des « signifiés implicites » (10). Cette conception s'apparente à la dynamique de la tension narrative dans la mesure où, ajoute Barthes, « pour qu'une fonction soit cardinale, il suffit que l'action à laquelle elle se réfère ouvre (ou maintienne, ou ferme) une alternative conséquente pour la

⁶¹⁰ La catalyse, précise Barthes, possède une fonction « explétive » qui « accélère, retarde, relance le discours, elle résume, anticipe, parfois même déroute : le noté apparaissant toujours comme du notable, la catalyse réveille sans cesse la tension sémantique du discours, dit sans cesse : il y a eu, il va y avoir du sens ; la fonction constante de la catalyse est donc, en tout état de cause, une fonction phatique » (9).

suite de l'histoire, bref qu'elle inaugure ou conclue une incertitude » (9). Dans le roman d'O'Brien, c'est l'interpénétration des nœuds, des catalyses et des notations indicielles qui détermine la tension interprétative : les stratégies dilatoires ajournent le dévoilement du mystère entourant la disparition de Kathy Wade et la personnalité de John Wade. Le texte est construit autour de procédés emphatiques de retardement et de relance, qui parasitent la progression du récit tout en renforçant la relation au lecteur. Ce dernier est constamment placé sous la menace de cette déroute causée par des séquences inachevées, qui intriguent et attirent l'attention. Elles font en sorte que celle-ci ne se relâche pas à travers une énigmatisme qui se présente comme une réserve de révélation. C'est précisément ce trouble, « consommé avec angoisse et plaisir⁶¹¹ » (Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits » 24), qui fait l'objet de la présente analyse.

Le récit commence *in medias res* et l'incipit énigmatique est placé sous le sceau d'une tension narrative qui provoque immédiatement un double effet de curiosité et de suspense, dont les modalités sont définies ci-après. Le roman est « bien noué », c'est-à-dire qu'il est mené par un narrateur qui préfère « se perdre dans un jardin aux sentiers qui bifurquent, avant de livrer une information que le lecteur attendait avec impatience » (Baroni, « Apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? » 13). Baroni rappelle que dans le « contexte ludique de la fiction »,

chaque partenaire de l'interaction est censé accepter de « jouer le jeu de l'intrigue ». Cela implique, par exemple, que l'auteur prendra soin de tenir en haleine son lecteur, tandis que ce dernier se gardera de lire par avance la fin du roman, de respecter, au moins en partie, sa linéarité, de manière à ne pas gâcher la tension. Ainsi, la réticence de la représentation fictionnelle, qui serait horripilante dans d'autres contextes interactionnels, se transforme en un plaisir exaltant, comme une partie d'échecs ou de poker, comme un jeu du chat et de la souris. (« Apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? » (13)

Le narratologue souligne ici une règle du jeu qui fonde précisément l'acte de lecture du roman d'O'Brien. Un parallèle entre l'objet – le livre « écrit » par l'enquêteur anonyme – et le sujet de la lecture, le lecteur, est instauré. En effet, le premier est marqué par une rétention d'informations et des temporisations stratégiques qui soumettent le second à une attente. Celle-ci n'est pas dénuée du hantement et du plaisir anticipatoires suscités par l'exposition énigmatique et la réserve de révélations que le texte semble contenir à un point ou un autre.

⁶¹¹ « d'autant qu'il est toujours, finalement, réparé », ajoute Barthes, pour qui le suspense est « un jeu avec la structure » (24). *In the Lake of the Woods*, ne remplit pas tout à fait cette condition, comme le prouve la non résolution de la disparition des Wade. De plus, les arcanes du narrateur demeurent sans réponse au terme du roman. Baroni rejoint néanmoins Barthes, lorsqu'il indique que dans le contexte spécifique de la tension narrative, « on ne lit donc pas pour le dénouement, pour le plaisir de savoir ou pour mettre de l'ordre dans le chaos de l'expérience, mais bien pour faire l'expérience délectable (parce que sans dangers et sans enjeux sérieux) du désordre, de l'étrangeté ou de la discordance qui précèdent le retour à l'ordre. Ainsi que l'affirmait Aristote, la valeur du *pathos* est dès lors inversée et ce qui nous affecterait dans notre vie quotidienne devient un spectacle, une source de jouissance, comme lorsque nous jouons à nous faire peur sur des montagnes russes » (« Didactiser la tension narrative » 14).

La tension interprétative découle donc naturellement de la mise en intrigue, définie par une logique dilatoire et soutenue par des paralipses appelant à un comblement rétrospectif⁶¹². L'examen de la structure du récit principal démontre, cependant, que ce comblement est non seulement différé, mais que le narrateur procède par ailleurs, dans les chapitres « Evidence », à un agencement des sources de première et de seconde main qui renforce le retardement stratégique et l'énigmatisme des faits rapportés. Aussi, l'incomplétude et les manœuvres stratégiques laissent au récepteur l'impression que le narrateur lui cache quelque chose, qu'il évite soigneusement de se montrer coopératif quant à la représentation des faits sur lesquels il a enquêté. Il devient patent au cours de la lecture que le texte est structuré de manière à manipuler les suppositions du destinataire du texte : *il y a, il va y avoir du sens*, comme dirait Barthes (« Introduction à l'analyse structurale des récits » 23).

In the Lake of the Woods est marqué par une réticence textuelle, sous-tendue par les lacunes que viennent compenser rétrospectivement des analepses complétives. Mais elles ralentissent la progression du récit et maintiennent l'état de tension. Iser écrit : « What is concealed spurs the reader into action, but this action is also controlled by what is revealed; the explicit in its turn is transformed when the implicit has been brought to light » (*The Act of Reading* 168-169). Logiquement, la mise en intrigue incite à faire de la lecture un travail de prospection de données faisant écho à celui entrepris par l'enquêteur : si, dans ce jeu de bascule entre voilement et dévoilement, le narrateur fait figure d'intrigant, le lecteur se voit attribué malgré lui le rôle de l'intrigué. Taraudé par une multitude de diagnostics et de pronostics, il déploie ses facultés d'interprète du texte. La perception de la mise en intrigue « dépend du devenir d'une tension » (Baroni, *Tension narrative* 42).

L'analyse de la mise en intrigue de *In the Lake of the Woods* porte sur la manière dont ce « devenir » est pris en charge par le narrateur anonyme. Dans un premier temps, il convient de se pencher sur les deux nœuds de l'incipit afin de déterminer l'ascendance de ce double point d'interrogation sur l'interprétation de la suite du roman. Dans un second temps, c'est l'agencement des sources transcrites dans les chapitres « Evidence » qui sera examiné afin d'apprécier dans quelle mesure il interagit avec le récit et donne une force complémentaire aux tensions narratives et interprétatives.

⁶¹² Genette explique qu'avec la paralipse, « le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par dessus un moment, il passe à côté d'une donnée » (*Figures III* 93). Plus loin, il précise qu'elle est « l'omission de telle action ou pensée importante du héros focal, que ni le héros ni le narrateur ne peuvent ignorer, mais que le narrateur choisit de dissimuler au lecteur » (212).

2. 1 Les effets du double nœud

« [L]’intrigue se noue lorsque nous hésitons à la croisée des chemins, lorsque le cours de l’histoire devient soudain imprévisible ou que sa nature devient mystérieuse, et cette tension nous invite à anticiper les virtualités d’un monde en mouvement », écrit Baroni. Et d’ajouter : « Si l’on considère l’intrigue durant le temps de sa réalisation, le dénouement apparaît dès lors comme une fonction secondaire, comme l’un des avènements possibles de la narration, et non comme son fondement. (« Didactiser la tension narrative » 13). L’hésitation et la « nature mystérieuse » dont parle le narratologue s’imposent dès le premier chapitre de *In the Lake of the Woods*. L’intertitre, « How Unhappy They Were », laisse d’emblée augurer une situation instable. La forme emphatique influe sur l’abord du texte dans la mesure où l’état de déséquilibre signifié par le paratexte soulève aussitôt des points d’interrogations. De sorte que le titre intérieur signale que le texte abrite un éclaircissement. Le lecteur attend logiquement que la coopération du narrateur le conduise à découvrir l’origine du malheur annoncé.

La tension narrative est présente dès l’incipit en raison d’allusions énigmatiques à une crise dont l’origine n’est pas immédiatement précisée. Le narrateur insiste, dans le premier paragraphe, sur le repli des personnages au lac des Bois : « They needed the solitude. They needed the repetition, the dense hypnotic drone of woods and water, but above all they needed to be together » (1). En page deux, l’annonce de l’élection perdue permet de situer cet événement comme l’élément déclencheur de l’isolement du couple. De toute évidence, il représente une catastrophe, un bouleversement qui pèse à la fois sur le temps présent et sur l’avenir (« It was a terrible time in their lives » [2] ; « The future seemed intolerable » [4]). Mais l’information concernant la chute politique de John Wade (« all that disgrace » [5]) n’est qu’un répit temporaire car à la page suivante intervient la prolepse annonçant le « départ » de Kathy Wade. Elle est réitérée à la fin du prologue, puis à nouveau dans le chapitre 4, « What He Remembered »⁶¹³. Cette répétition des prolepses fait l’effet d’un compte à rebours dramatique qui tend vers « le *non-encore-dit* du texte » (Baroni, « Incomplétudes stratégiques » 117). L’annonce de la disparition de Kathy Wade est le premier nœud : il induit un effet de suspense plaçant le lecteur face à une situation narrative incertaine, dont il désire connaître l’issue. Partant, le destinataire du texte prend conscience que quel que soit le niveau narratif, il se trouve toujours en tension entre des lieux et des temporalités différentes. Les interventions personnelles du narrateur dans les notes de bas de pages, on l’a vu, superposent

⁶¹³ « In less than thirty-six hours she would be gone » (3) ; « It was an image that would not go away. Twenty-four hours later, when she was gone, John Wade would remember the enormous distance that had come into her face at that instant, a kind of travel, and he would find himself wondering where she had taken herself, and why, and by what means » (17) ; « In nineteen hours, almost exactly, Kathy would be gone » (20).

une intrigue secondaire qui impose une lecture croisée entre l'histoire de Wade et celle de l'enquêteur, entre le sujet raconté et le sujet racontant. Un tel croisement de perspective s'opère dans le récit à la troisième personne. Du prologue à la page trente, les prolepses, parce qu'elles anticipent un événement crucial dont le développement reste indéterminé, hantent le texte, et par extension, le lecteur.

Le thème et l'horizon, pour reprendre les mots de Iser⁶¹⁴, fluctuent et sont réévalués selon l'apport ou la rétention d'information : « The reader's wandering viewpoint is, at one and the same time, caught up in and transcended by the object it is to apprehend » (109). Le roman d'O'Brien est configuré comme un *roman à suspense*, selon la typologie de Tzvetan Todorov :

Le lecteur est intéressé non seulement par ce qui est arrivé avant mais aussi par ce qui va arriver plus tard, il s'interroge aussi bien sur l'avenir que sur le passé. Les deux types d'intérêt se trouvent donc réunis ici : il y a la curiosité de savoir comment s'expliquent les événements déjà passés ; et il y a aussi le suspense : que va-t-il arriver aux personnages principaux ? (16)

En ce qui concerne la disparition de Kathy Wade, le narrateur se charge, à la page trente, de mettre un terme aux attentes du récepteur en précisant que l'affaire est irrésolue au moment où il entreprend d'écrire son livre. Malgré cet avertissement, il continue de soutenir la tension narrative en inscrivant, dans les chapitres « Hypothesis », une série de supputations qui encouragent le destinataire de son texte à faire de même. Bien qu'avisé de la non résolution de l'enquête policière, le lecteur ne met pas un terme à ces propres appréciations, aussi vaines soient-elles, puisque, sur ce point précis de l'histoire, il sait par avance que la fin du roman ne lui laisse « aucune alternative et élimine le vertige des possibles » (Eco, *Lector in fabula* 154).

La tension narrative est soutenue par un second nœud qui aiguise les interrogations sur l'absence inexplicée de Kathy Wade. Cependant, il ne s'agit plus pour le destinataire du texte d'établir des pronostics mais de faire au contraire des diagnostics sur une situation narrative sous-tendue par l'énigmatisme. Le pivot de son interprétation se situe dans un passage du prologue, qui, avec l'agencement des témoignages de première et de seconde main, concourt à faire poser un regard suspicieux sur le protagoniste principal. Que montre le narrateur des sentiments de John Wade après la débâcle politique ? Un homme démesurément enragé par sa défaite et mué par une violence à peine contenue, en témoigne ce passage :

⁶¹⁴ « As perspectives are continually interweaving and interacting, it is not possible for the reader to embrace all perspectives at once, and so the view he is involved with at any particular moment is what constitute for him the "theme." This, however, always stands before the "horizon" of the other perspective segments in which he had previously been situated » (97). Iser précise que la structure du thème et de l'horizon est un lien *vital* entre le lecteur et le texte : « it actively involves the reader in the process of synthesizing an assembly of constantly shifting view points, which not only modify one another but also influence past and future syntheses » (*The Act of Reading* 97).

He felt crazy sometimes. Real depravity. Late at night an electric sizzle came into his blood, a tight pumped-up killing rage, and he couldn't keep it in and he couldn't let it out. He wanted to hurt things. Grab a knife and start cutting and slashing and never stop. All those years. Climbing like a son of a bitch, clawing his way up inch by fucking inch, and then it all came crashing down at once. (5)

C'est à travers le prisme de ces lignes et du registre lexical du paragraphe (« rage », « scream », « crazy », « brutal », « Kill Jesus! », « real depravity ») qu'est interprétée la suite du récit lacunaire et fragmenté. Dès le premier chapitre « Evidence », deux témoignages d'Anthony L. Carbo, le directeur de campagne du politicien, confirment la présence du second nœud : « Even his wife, I don't think she knew the first damn thing about... well, about *any* of it. The man just kept everything buried [...] Must've asked a trillion times if there was anything that could hurt us, scum or anything. Man never said one single word. Zero » (8, 11). La paralipse laisse de côté l'information nécessaire à la compréhension optimale des faits. Le questionnement qu'elle soulève exacerbe l'effet de curiosité. En fonction du type de nœud textuel, les interrogations portent soit sur le dévoilement et le développement ultérieur d'un événement sous-déterminé, soit sur la nature d'un événement impénétrable. À ce point du texte, la double tension fait ressortir simultanément les deux modalités de l'intrigue. Le lecteur, qui jusque là, était principalement mis en tension par le suspense lié à la disparition de Kathy Wade se trouve à présent tributaire d'une stratégie de retardement redoublée. Celle-ci maintient hors du texte deux épisodes cruciaux, dont l'un antérieur au début de l'histoire racontée. L'événement annoncé par la série de prolepses est exposé dans « What He Did Next », le onzième chapitre (77-93), mais la lecture est influencée par la rémanence des témoignages emplis de suspicion ou ouvertement accusateurs. On verra ci-après que l'agencement des sources accentue l'énigmatisme et influe sur l'interprétation du second nœud, qui concerne John Wade.

Pour qu'il y ait effet de curiosité, note Baroni, le « texte doit contenir suffisamment d'informations à propos de l'événement passé – assimilable ici aussi au nœud de l'intrigue – pour que le lecteur sache qu'une information a été omise dans le discours » (« Incomplétudes stratégiques » 117). La défaite électorale est de toute évidence liée à une révélation concernant le candidat Wade. Au regard des données procurées par l'enquêteur dans le premier chapitre « Evidence », elle survient durant l'été 1986, déduction qui se fait sur la base de la transcription de deux sondages d'intention de votes attestant une baisse spectaculaire entre le 3 juillet et le 17 août (11). Or, juste avant ces chiffres, le lecteur a lu la cinquième note, qui présente l'Indien Thinbill et renseigne sur le passé de combattant de John Wade

durant la guerre du Vietnam⁶¹⁵. Pour autant, l'enquêteur ne précise pas que Thinbill est celui par qui le scandale est arrivé, détail dissimulé jusqu'à l'apparition, dans l'ultime « Evidence », de la lettre de l'Indien, elle aussi marquée par un non-dit et un discours allusif : « They were slick, I'll say that. I barely knew I was saying stuff until I was done saying it. So much for silent Indians. Either way, they already had you pretty much pinned down—the fact that you were *there* that day » (292).

La figure du politicien s'éclipse peu à peu, laissant place à celle du vétéran. Le spectre de la guerre du Vietnam se fait plus prégnant, notamment dans le deuxième « Evidence », où des références à des ouvrages portant sur le trauma commencent à apparaître, dont deux extraits de *Trauma and Recovery* de Herman. Le mystère entourant le récit et l'orientation des citations suscitent une multitude de suppositions sans réponses. La tension interprétative se reflète dans le discours du narrateur, comme ici, dans le deuxième chapitre « Hypothesis » : « Just conjecture—maybe this, maybe that—but conjecture is all we have » (53). Le narrateur, proposant l'une de ses suppositions, imagine Kathy Wade, emplie d'incompréhension et observant le vétéran endormi : « All that rage; like an infection, it seemed. Some terrible virus that kept multiplying inside him » (111). Cette possession se lit en corrélation avec, d'une part, les divers témoignages contradictoires sur la personnalité du vétéran, et, d'autre part, le chapitre précédent, « The Nature of the Beast », qui relate le massacre de Thuan Yen.

La tension narrative reproduit textuellement les effets de l'effraction psychique subie le 16 mars 1968. Tout comme le vétéran, le texte est percé par des retours traumatiques qui ne font pas immédiatement sens pour le lecteur. Les relations établies entre l'histoire et la narration prennent la forme d'analepses et génèrent un récit répétitif. Le même événement, Thuan Yen/My Lai hante le livre de l'enquêteur, qui le raconte plusieurs fois, en variant le style, le point de vue et la voix discursive. Les faits sont à la fois rapportés dans le récit principal, à travers des descriptions détaillées du massacre, des évocations de cauchemars, mais aussi dans les chapitres « Evidence », où sont reportés les dépositions devant la cour martiale des anciens soldats de la compagnie Charlie, ainsi que le témoignage de Thinbill. Entre barrières de protection et retours fréquents vers l'événement d'une étrangeté radicale, la forme intrigante de *In the Lake of the Woods* traduit une double contrainte qui rappelle celle du trauma. Le « sujet », ici le récit, est aux prises avec des injonctions contradictoires : mutisme et répression, d'un côté, répétition et irrépressible besoin de communiquer, de l'autre. Le texte, par sa fragmentation, sa discontinuité et ses lacunes génère l'incompréhension du lecteur. La mise en intrigue est symptomatique d'un paradoxe,

⁶¹⁵ « Former PFC Thinbill, a Native American (Chippewa), served with John Wade as a member of the First Platoon, Company C, 1st Battalion, 20th Infantry, 11th Infantry Brigade, Task Force Barker, Americal Division, Republic of Vietnam » (10).

l'impossibilité et la nécessité d'un récit, et le roman reflète à maintes reprises l'échec du « triomphe du sens », dont parle Anne Martine Parent dans « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens » (2006). L'auteure écrit : « Le témoignage d'un trauma laisse toujours un reste, une part d'inconnaissable et d'incompréhensible, d'intémoignable, qui signe la déroute du sens et mine l'intelligibilité du récit » (120). Le narrateur insiste dans l'une des dernières notes sur les exactions auxquelles il a participé. Son énonciation en résistance signifie « ce qui ne cesse pas de (ne pas) s'écrire », pour citer la formule féconde d'Assoun (*Lacan* 59). Ce point invite à nuancer ce qui a été avancé en amont, à savoir que le narrateur se représente non pas comme un survivant, mais comme un agresseur. Comme John Wade, il porte un secret qu'il tait. Aussi, le « lecteur reste ainsi sur le reste et sur l'irréparable et demeure hanté par le reste, par ce qui ne se raconte pas, ce qui ne se répare pas mais qui fonde, toujours, le mouvement de la narration⁶¹⁶ » (Parent 123).

La récurrence du fossé de Thuan Yen, des mouches et des serpents qui s'entre-dévorent sur la piste de Pinkville symbolisent les écueils de cette *fabula* ouverte qui « ne se compromet pas » (Eco, *Lector in fabula* 155). Elle intrigue par ses trous, par sa circularité obsessionnelle et enfin, par son dénouement « noué », ce *vertige des possibles* dont Eco indique que ce qu'il « change, c'est seulement (et ce n'est pas rien), l'intensité et la vivacité de la coopération » (155). Les effets de suspense et de curiosité font la force de la mise en intrigue. Le « jeu de bascule entre un secret et sa révélation retardée » (Baroni, « Le temps de l'intrigue » par. 6), les discordances entre l'ordre de l'histoire et celui du récit, sont répétés dans les chapitres « Evidence », lesquels semblent avoir été conçus pour donner raison à cette réflexion de John Wade, aux résonances singulièrement métafictionnelle : « To know is to be disappointed. To understand is to be betrayed. All the petty hows and whys, the unseemly motives, the abscesses of character, the sordid little ugliness of self and history—these were the gimmicks you kept under wraps to the end. Better have your audience wailing in the dark, shaking their fists, some crying *How?*, others *Why?* » (242).

⁶¹⁶ Parent évoque ici le témoignage de l'expérience concentrationnaire, au sujet de laquelle Jorge Semprun écrit dans *L'Écriture ou la vie* : « L'ineffable dont on nous rebattra les oreilles n'est qu'alibi. Ou signe de paresse. On peut tout dire de cette expérience. Il suffit d'y penser. Et de s'y mettre. D'avoir le temps, sans doute, et le courage, d'un récit illimité, probablement interminable, illuminé – clôturé aussi, bien entendu – par cette possibilité de se poursuivre à l'infini » (26). « Pour savoir il faut s'imaginer », écrit Didi-Huberman au sujet d'Auschwitz : « N'invoquons pas l'inimaginable. Ne nous protégeons pas en disant qu'imaginer cela, de toutes les façons—car c'est vrai—, nous ne le pouvons, nous ne le pourrions pas jusqu'au bout. Mais nous le *devons*, ce très lourd imaginable » (*Images malgré tout* 11). Giorgio Agamben, comme le rappelle Amfreville, a lui aussi souligné le galvaudage des mots : « Dire qu'Auschwitz est “indicible” ou “incompréhensible”, cela revient à *euphemēin*, à l'adorer en silence comme on fait d'un dieu ; cela signifie donc, malgré les bonnes intentions, contribuer à sa gloire » (*Ce qui reste d'Auschwitz* 39-40 ; in *Écrits en souffrance* 28). Dans *The Great War and Modern Memory*, Fussell écrit : « We have made *unspeakable* mean indescribable: it really means *nasty* » (170). Tal conçoit la fiction écrite par les vétérans traumatisés comme une « mission » visant à symboliser l'infigurable, un acte *social* de reconstruction (121).

2. 2 Les sources dans les chapitres « Evidence » : miroir ou prisme ?

Le narrateur instrumentalise le patchwork des témoignages et des citations qu'il rassemble, et il résulte de l'assemblage de l'intertexte et des témoignages oraux une hétéroglossie et une polyphonie œuvrant de conserve avec les temporisations et les incomplétudes du récit. L'ambiguïté causée par l'organisation des sources contribue à la dimension passionnelle que Baroni prête à la tension narrative. Mais l'absence de médiation discursive n'est pas comprise comme une forme de neutralité narrative. De même que la mise en intrigue « souligne (malgré nos diagnostics incessants) notre incapacité à lire les pensées d'autrui, à saisir les intentions cachées derrière les gestes, à comprendre les événements dans lesquels nous sommes enchevêtrés, à ressaisir un passé irrémédiablement opaque » (*Tension narrative* 406), l'éventail des sources citées relève d'un effort d'énigmatisme qui peut envoyer le lecteur dans la mauvaise direction ou aiguïser son « incertitude anticipatrice » (*Tension narrative* 406).

2. 2. 1 Les témoignages de première main : polyphonie discordante

La somme des témoignages se substitue, comme l'intertexte, à l'écriture narrative ; ils établissent un dialogue avec les citations, le récit principal et les chapitres « Hypothesis ». Les résonances s'avèrent soit harmonieuses, lorsqu'elles confirment les « pronostics » du lecteur, soit disharmonieuses, quand elles se trouvent parasitées par des effets de contraste, voire de contradiction, qui sont déstabilisants.

La transcription des témoignages renforce l'effet de réel et la vocation documentaire des chapitres « Evidence », lesquels mêlent des références au monde diégétique et extradiégétique. Dans *Parole Mot Silence* (1985), Pierre van den Heuvel défend l'idée selon laquelle l'« assemblage de deux codes différents rend le discours du texte plus dynamique et invite à la participation sur le plan de la communication » (52). En reprenant ses notes prises durant l'enquête et en répétant ce qui a été dit oralement, le narrateur vise *a priori* à partager son savoir et à apporter des éléments censés attester le sérieux de l'investigation. L'usage des témoignages de première main, à l'instar de celui des citations et des transcriptions de documents historiques, s'apparente à celui que faisait l'ancienne rhétorique des « preuves « extrinsèques » ». Ces « fragments de réel », écrit Barthes, sont « propres au judiciaire » (« L'ancienne rhétorique » 199-200). Mais, ajoute-t-il, « on peut imaginer qu'ils servent dans le privé pour juger une action, savoir s'il faut louer » :

[C]e sont simplement les éléments d'un dossier qui vient de l'extérieur, d'un réel déjà institutionnalisé ; en littérature ces preuves serviraient à composer des romans-dossiers [...] qui

renonceraient à toute écriture liée, à toute représentation filée et ne donneraient que des fragments du réel déjà constitué en langage par la société. C'est bien le sens des *atechnoi* : ce sont des éléments constitués du langage social, qui passent directement dans le discours, sans être transformés par aucune technique de l'orateur, de l'auteur. (« L'ancienne rhétorique » 199-200)

Parmi les preuves situées « hors-de-la-techné » (« en dehors de l'orateur » [« L'ancienne rhétorique » 199]), Barthes cite

1) les *praejudicia*, les arrêts antérieurs, la jurisprudence, [...] 2) les *rumores*, le témoignage public, le *consensus* de toute une ville ; 3) les aveux sous torture [...] 4) les *pièces (tabulae)* : contrats, accords, transactions entre particuliers [...] 5) le *serment* [...] 6) les *témoignages (testimonia)* ». Ces derniers sont « du moins pour Aristote, des témoignages nobles, issus soit de poètes anciens [...] soit de proverbes, soit de contemporains notables, ce sont donc plutôt des citations. (199)

À la lumière de cette typologie, les témoignages utilisés par le narrateur pourraient entrer dans la catégorie des *rumores*. Cependant, leur fonction se démarque de cette classification en raison de l'absence de *consensus* émanant de l'ensemble des témoignages. Par ailleurs, le narrateur les utilise afin d'augmenter la tension interprétative et de manipuler les déductions du lecteur.

Pour mieux appréhender le rôle des sources et montrer que leur organisation relève d'une stratégie d'énigmatisme, il est nécessaire de revenir sur quelques points de la chronologie de l'enquête et sur certains témoignages reproduits par le narrateur. D'après les dates données par l'enquêteur, il semble qu'elle se soit déroulée entre 1989 et 1994. La plus ancienne des interviews remonte au 6 juin 1989, selon la huitième note. Ce sont les paroles de la voisine des Wade, Ruth Rasmussen, qui sont rapportées : « Give it time, she'll walk right through that door over there. I bet she *will* » (12). Le 4 décembre, Eleanor K. Wade se livre et le premier chapitre « Evidence » s'ouvre sur une déclaration – « It was his nature » (8) – qui conforte le thème du secret et de la dissimulation déjà prégnant dans le prologue. L'ampleur prise par l'investigation transparaît dans les annotations datées de 1991. Le 3 janvier, le narrateur est à Baudette, dans le Minnesota, pour interroger le sheriff Arthur J. Lux (« We did everything except empty out the goddamn lake. I'm not done yet. Everyday goes by, I keep my eyes open. You never know » [12]). Le 21 septembre, il enquête à Edina. Le témoignage rapporté est celui d'une collègue de Kathy Wade à l'université du Minnesota⁶¹⁷. Enfin, le 16 décembre, la gérante de Karra's Studio of Magic est rencontrée à St. Paul : « John used to come into the store a lot. Ten, eleven years old. [...] A nice kid, I thought. [...] He always called me the Carrot Lady, even when he got older. I doubt if he even knew my real name » (98). Le 2 avril 1993, Deborah Lindquist, ancienne camarade de classe de Kathy Wade, évoque le comportement étrange de John Wade : « He was constantly doing weird things, like

⁶¹⁷ « After work we used to do laps together over at the Y every night. She'd just swim and swim, like a fish almost, so I'm not worried about... Well, I think she's fine. You ever hear of a fish drowning? » (9).

he'd trail her around campus like one of those private eyes or something, except he was a klutz and Kathy always knew about it. [...] I can't see how she could tolerate it but she did. Head over heels, you could say » (191). En juin, l'enquête se poursuit à Angle Inlet : le 9, Vincent R. (Vinny) Pearson, probablement un officier du bureau du shérif, bien que le narrateur ne précise pas sa fonction, s'exprime sur la disparition (« The guy offed her » [12]) ; le 10, Myra Shaw, serveuse au Mini-Mart, rapporte une dispute entre les Wade dont elle a été témoin, sans que soit précisée la date de l'altercation (« It went on for a while. She was mad. That's all I know » [12]). Les 12 et 16 juillet, l'enquêteur rencontre le directeur de campagne de Wade, Anthony L. (Tony) Carbo, à St. Paul (8). Seule la note 78 est datée de 1994 (le 1^{er} mars, St. Paul) : elle renvoie à l'interview d'un ancien professeur de Wade, Lawrence Ehlers⁶¹⁸, qui fait écho à la révélation par Eleanor K. Wade du suicide par pendaison du père. Cet éclaircissement ne précède pas immédiatement le témoignage d'Ehlers, mais en est séparé par l'insertion d'un passage sur l'enfance malheureuse de Woodrow Wilson, mention échoïque à l'enfance du Wade⁶¹⁹.

Le croisement de ces paroles suspicieuses ou indulgentes aboutit à la formation d'un chœur discordant qui esquisse un portrait contrasté de John Wade et reflète les propres incertitudes de ce dernier, ainsi rapportées dans le récit : « Kill Jesus. That brutal voice. It wasn't his. [...] A good man. So *why?* » (53-54). Autre point notable, les extraits font ressortir que l'obsession de l'enquête ne concerne pas uniquement le narrateur. L'alternance du récit et des « Evidence » permet de dégager peu à peu l'image imparfaite d'un ancien combattant probablement traumatisé, mais aussi celle d'un possible meurtrier. L'énigme Wade est accrue par l'insertion de témoignages qui laissent en suspens l'issue finale, à savoir la volatilisation mystérieuse du vétéran dans les méandres du lac des Bois. Se pose alors la question de savoir pourquoi il hante à ce point l'enquêteur, d'une part, mais aussi certains des témoins interrogés, qui ressassent les mêmes interrogations ou soupçons. Le retour aux sources semble compulsif, comme le prouve la fréquence du discours des officiers du bureau du shérif⁶²⁰. À l'instar des analepses qui interrompent la progression du récit, les sources sont agencées de manière à suggérer une fixation au passé d'autant plus intrigante que l'examen du « rapport »

⁶¹⁸ « [T]he school principal came in and called me over and gave me the news. Then she walked away—a pure coward. I wasn't much better. I told John to hit the showers, his mom was waiting. A kid that age, it breaks you heart » (194).

⁶¹⁹ « [Woodrow] Wilson's own recollections of his youth furnish ample indication of his early fears that he was stupid, ugly, worthless, and unlovable... It is perhaps to this core feeling of inadequacy, of a fundamental worthlessness which must ever be disproved, that the unappeasable quality of his need for affection, power, and achievement, and the compulsive quality of his striving for perfection, may be traced » (194). La citation est tirée de *Woodrow Wilson and Colonel House: A Personality Study* (1956), d'Alexander L. et Juliette L. George.

⁶²⁰ « The fucker did something ugly. —Vincent R. (Vinny) Pearson » ; « The case is wide open. — Arthur J. Lux » (30) ; « One of these days I'd like to go out and do some more digging around the lake, or dredge the lake. I bet bones would come up. — Vincent R. (Vinny) Pearson » (190) ; « He sure as shit did something. — Vincent R. (Vinny) Pearson », « I don't make guesses. — Arthur J. Lux » (255).

d'enquête soulève des questions liées à l'effacement de l'investigateur, qui n'apparaît sporadiquement que dans les soubassements du texte.

Ces interrogations amènent à se focaliser sur l'agencement des extraits d'interview, qui est révélateur sur plus d'un point. D'une part, la disparition de Kathy Wade a eu lieu le 20 septembre 1986, ainsi que le précise la troisième note (9). Jusqu'à la mi-octobre, John Wade, la police et des voisins parcourent le lac en bateau, à la recherche d'indices. Le vétéran ayant disparu quelque temps avant Noël, et si l'on se base sur la première interview, datée de juin 1989, un peu plus de deux années séparent le début de l'investigation des événements relatés. Cette béance temporelle inexplicée laisse planer le mystère sur les motivations personnelles qui ont conduit le narrateur à entamer son enquête. Le récit et les chapitres « Evidence » et « Hypothesis » entretiennent sagement la curiosité du lecteur par des effets de temporisations et des allusions qui n'éclairent pas non plus le caractère obsessionnel de l'investigation, autre nœud non résolu. Cette énigme est redoublée par le saisissement provoqué par la sensation que le narrateur « conduit » (Barthes, « L'ancienne rhétorique » 199) ses propres sources, c'est-à-dire qu'il les transforme en les morcelant pour en faire une série de fragments placés à des endroits stratégiques afin d'entraver la compréhension. La configuration des témoignages, le fait qu'ils ne soient pas transcrits dans leur intégralité, réplique le morcellement du récit, aiguise les incertitudes du lecteur et manipule ses sentiments sur la situation narrative.

La série de « preuves », si elle apporte un certain éclairage sur les opinions des témoins, compose une fable secondaire, ultérieure aux événements qui est ordonnée de façon contradictoire, puisqu'elle éclaire des pistes pour en brouiller d'autres. L'ordre d'apparition des témoignages ne respecte pas l'ordre chronologique des interviews, comme le prouve l'examen des déplacements entre 1989 et 1994. Barthes écrit que les preuves trouvent leur force de conviction dans la façon dont celui qui en use parvient à les « faire valoir par une disposition méthodique » (« L'ancienne rhétorique » 199). L'enquêteur va plus loin : il les arrange de manière à creuser des béances et la « seconde main », tout comme les témoignages, n'échappe pas à ses manœuvres intrigantes.

2. 2. 2 La « seconde main » manipulée

L'un des aspects singuliers des chapitres « Evidence » concerne la manière dont le narrateur instrumentalise certaines citations. À nouveau, leur agencement traduit une volonté non seulement de ne pas clarifier les faits, mais d'aggraver les suspicions du destinataire. On

retiendra quelques exemples significatifs, mais non exhaustifs, qui montrent l'étendue de ces manipulations et la façon dont l'intertexte possède également une fonction thymique essentielle.

À la page quatre-vingt-dix-huit se trouve une citation du Principe IV des Principes de Nuremberg⁶²¹ : « The fact that a person acted pursuant to order of his Government or of a superior does not relieve him from responsibility under international law » (98). Ces mots font revenir le spectre des atrocités commises pendant la seconde guerre mondiale, mais leur emplacement stratégique n'est pas sans conséquences sur l'interprétation des faits relatés par le narrateur. Cité dans le troisième « Evidence », l'extrait apparaît entre les chapitres « What He Did Next » et « The Nature of the Beast », respectivement consacrés au jour de la disparition de Kathy Wade et au massacre de Thuan Yen. Depuis le prologue, le récit laisse échapper au compte gouttes, et souvent de manière cryptique, des informations et des opinions relatives à ces deux événements. Le passage du Principe IV est placé entre le témoignage du vétéran Thinbill (« Millions of them. Big mean fuckers. These were some very pissed-off flies » [98]) et l'extrait d'un glossaire de magie ayant appartenu à John Wade. L'une des entrées de ce glossaire réfléchit l'effort d'énigmatisation et d'ambiguïté : « *Misdirection*: Any technique used by a magician to divert the audience's attention from noticing some secret maneuver » (99). En l'occurrence, si la portée métatextuelle de cette définition renvoie *a priori* à l'histoire personnelle de John Wade et à ses agissements pour camoufler sa présence à My Lai, elle constitue aussi une mise en abyme non pas de la démarche enquêtrice mais de l'écriture de cette dernière. C'est donc aussi à sa propre *technè* que le narrateur songe en recopiant la définition, qui se trouve accompagnée de deux autres entrées, tout aussi réflexives : « *Load*: A hidden packet or bundle of objects to be magically produced. *Lota Bowl*: A piece of magical apparatus which appears to be empty or filled with liquid, at the magician's whim » (98-99). De littéral, le sens du glossaire devient figuré : « paquet » d'objets hétéroclites comme l'est la boîte à magie de Wade, l'une des pièces à conviction examinées par l'enquêteur, l'intertexte est composé par un illusionniste qui, plutôt que de cerner clairement le contexte historique et les faits, use d'un *logos* juridique qu'il détourne de son contexte pour nouer davantage l'intrigue : en effet, il fait du protagoniste non seulement un suspect idéal mais aussi, à travers l'insertion du Principe IV, un probable criminel de guerre.

La citation possède donc une double fonction équivoque : en tant que texte officiel, elle s'inscrit au cœur du montage organisé par le narrateur comme une preuve « hors-de-la-

⁶²¹ Les Principes de Nuremberg, établis en 1950 par la Commission de Droit International, énumèrent sept points relatifs aux règles du droit des infractions internationales.

techné », sans contexte évident auquel la raccrocher. Sa fonction est proche de celle de la rumeur car, ainsi manœuvrée, elle contribue à la mécanique intrigante et à la propagation de suspicions aussi virale que l'infection détectée par Kathy Wade chez le vétéran. L'agencement insidieux de la « seconde main » laisse peu de chances à la présomption d'innocence. La transcription du Principe IV infiltre la culpabilité de Wade, sans que cette dernière puisse être rattachée au contexte guerrier ou aux événements qui ont eu lieu au lac des Bois. « The Nature of the Beast » prouve que Wade a passé une grande partie du massacre prostré dans le fossé, ce qui relâche la tension tout en soulevant le problème de l'*ethos* du narrateur, responsable des égarements du lecteur. À la lumière des transcriptions du procès de My Lai, des témoignages historiques et des sources historiographiques qui commencent à apparaître dans le quatrième « Evidence », il devient évident que le principe invoqué sur lequel se fonde le droit international, n'a fait pas loi à My Lai.

Un autre texte officiel est reproduit : il provient de l'article 3, section 1 de la Convention de Genève (1949) et porte sur le traitement des prisonniers de guerre : « Persons taking no active part in the hostilities, including members of armed forces who have laid down their arms and those placed *hors de combat* by sickness, wounds, detention, or any other cause, shall in all circumstances be treated humanely » (139). Ce texte, situé après les premiers extraits de témoignages et de dépositions devant la cour martiale, est une condamnation des exactions mentionnées par les anciens membres de la compagnie Charlie. Mais il opère également comme une mention échoïque au massacre décrit dans « The Nature of the Beast ». Wade a tué un Vietnamien et le soldat Weatherby par erreur : partant, et sur la base des faits, le lecteur est amené à reconsidérer son jugement.

« Le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle », affirme Eco (*Lector in fabula* 29). Dans leur forme souvent brève, certaines des sources évoquent le haïku, que Barthes définit ainsi dans *L'Empire des signes* (1970) : « ce qui est posé ne doit se développer ni dans le discours ni dans la fin du discours ; ce qui est posé est *mat*, et tout ce que l'on peut en faire, c'est le ressasser [...] le remâcher "jusqu'à ce que la dent tombe" » (97). Mais à l'inverse du haïku, dont la « matité » donne à lire un présent⁶²² – Barthes le considère comme « le désir immédiat (sans médiation) » (*L'Empire des signes* 65) – toutes les citations ne parviennent pas à être la « conjonction d'une "vérité" ([...] de l'Instant) et d'une forme » (*La Préparation du roman* 55). Elles se ressassent mais parce qu'elles tiennent en haleine le lecteur, lequel attend, comme Mitchell Sanders dans *The Things They Carried*, un

⁶²² Il est la « forme exemplaire de Notation du Présent » (*La Préparation du roman* 53). Barthes apporte une autre définition qui n'est pas sans rappeler les passages sur le noème de la photographie dans *La Chambre claire* : « Ne décrivant ni ne définissant, [...] le haïku s'amincit jusqu'à la pure et seule désignation. *C'est cela, c'est ainsi*, dit le haïku, *c'est tel*. Ou mieux encore : *Tel* ! dit-il, d'une touche si instantanée et si courte (sans vibration ni reprise) que la copule y apparaîtrait encore de trop » (111).

éclaircissement et une fin digne de ce nom⁶²³. Lire est une « activité constructive, une sorte d'écriture », écrit Robert Scholes dans *Protocols of Reading* (1989)⁶²⁴. Dans *In the Lake of the Woods*, la lecture se construit et se déconstruit sous l'effet de la tension narrative et d'une interprétation anticipatrice emplie d'incertitude qui mène droit vers cette pénombre dont parle le narrateur dans sa dernière note (301) et qui n'offre à « remâcher » qu'un *peut-être* entêtant.

Le texte intrigant habite le lecteur de ses ambiguïtés, de ses non-dits et de ses suspensions. Les incertitudes qu'il génère font de la lecture un voyage accidenté qui bouscule les attentes. Il présuppose un auteur ou un narrateur œuvrant depuis la scène de l'énonciation pour adresser un message qui ne va pas de soi et/ou qui résiste. De fait, il constitue un appel au lecteur mais l'interaction est basée sur une transmission trouble. L'autofictionnalisation et l'affleurement de l'intime sont empreints d'arcanes qui nourrissent la curiosité et la perplexité du lecteur. À la lecture de *The Things They Carried* et de *In the Lake of the Woods*, reviennent ces paroles de Barthes : « L'être de l'écriture (le sens du travail qui la constitue) est d'empêcher de jamais répondre à cette question : Qui parle ? » (*S/Z* 146). Cette interpellation en appelle une seconde : Pourquoi ? Pourquoi se mettre en scène dans une fiction portée par un homonyme ? Pourquoi parler d'un autre pour dévoiler une part de soi, un soi fictif porteur de sèmes autobiographiques, tout comme l'est le sujet de l'enquête, John Wade ? Derrière ces interrogations se profile la question fondamentale qui, au fond, hante pareillement le texte narcissique et le texte intrigant : à quoi sert la fiction ? La psychanalyste Caroline Eliacheff et la sociologue Nathalie Heinich proposent une réponse féconde : « À la dimension fantasmatique de l'imaginaire, elle ajoute la possibilité d'une référence à l'expérience réelle ; à la dimension réaliste du témoignage vécu, elle ajoute la transposition dans le registre imaginaire, permettant de se détacher de l'expérience individuelle pour partager des repères communs » (12).

Dans *La Crise de la représentation* (2006), Daniel Bougnoux écrit qu'un « texte n'est pas un objet positif ni défini une fois pour toutes, mais un réseau *virtuel* de significations à construire et à activer par chacun [...]. Lire consiste en effet à apporter son code et son corps – son monde propre – dans un geste empathique ou projectif⁶²⁵ » (86). La hantise du texte

⁶²³ En cela, *In the Lake of the Woods* est comparable aux romans parus après la seconde guerre mondiale et dont les modalités narratives rejettent le « totalitarisme » d'un récit où « tout doit concourir au dénouement » (Ricardou, *Problèmes du nouveau roman* 171-172).

⁶²⁴ « Reading consists of bringing texts together. It is a constructive activity, a kind of writing » (10).

⁶²⁵ Pour Compagnon, le travail de l'interprétation est en soi une forme de fréquentation mutuelle, et donc de hantise du texte par le lecteur : « Interpréter revient à réaliser une affaire en mettant en rapport deux négociants,

implique ce type d'activation mais, selon ses modalités, le message auctorial peut ne pas toujours arriver à destination ou susciter des questionnements auxquels l'auteur ou le narrateur se gardent d'apporter des réponses déterminées.

La démarche transtextuelle invite à revisiter le paratexte. Résonant au delà d'une frontière qui n'est pas étanche, les épigraphes « influent sur le texte *in absentia*, associativement, de façon paradigmatique, par des indications qui prennent en écharpe la continuité textuelle » (Colonna 84-85). Certaines, comme celle de *The Things They Carried*, œuvrent de conserve avec d'autres éléments paratextuels afin d'accroître l'ambiguïté du discours littéraire, ambiguïté qui fonctionne en parallèle de l'autofictionnalisation. En se mettant directement à contribution dans sa création, O'Brien brouille les pistes et s'attache à produire un paratexte et un texte qui, ensemble, prouvent que quelque « fictif qu'il soit, le monde du texte n'en est pas moins en prise sur le monde réel, puisqu'il peut le déranger et le "ré-arranger", le menacer ou le confirmer, en un mot le refigurer » (Amherdt 183). La « factualisation » de la dédicace et le lien qu'elle entretient avec l'épigraphe offrent un exemple caractéristique de cette volonté de « ré-arranger » le monde réel et de confondre le lecteur par un discours qui ne découvre son sens plein qu'après coup. Si le rapport établi entre le paratexte et le texte est *a priori* une évidence, le sens qui doit être donné à la citation mise en exergue n'en est pas une car l'avant-poste appelle à être reconsidéré à la lumière du texte. Cette relation transtextuelle, qui peut se voir comme une forme d'intertextualité à distance, effectivement *in absentia*, prédétermine le texte avant que ce dernier la réfracte à son tour. La liberté de la volonté de Dante, les soldats rêveurs de Sassoon et la parole testimoniale de Ransom sont des « cris », comme dirait Compagnon (337), qui clament une signification qui leur est propre, mais chacun des textes appelle à la revisiter et à la « remâcher », pour reprendre le mot de Barthes (*L'Empire des signes* 65).

L'intertextualité et l'intratextualité ne sont pas exemptes de ce travail d'interprétation mais la seconde est davantage soumise au risque de la *destinerrance* car elle exige, par moments, un certain savoir pour apprécier l'ampleur de l'autoréférence mise en œuvre par O'Brien. L'intertextualité étudiée dans le cadre du septième chapitre opère sur un mode différent de celui de l'intratextualité. Les citations permettent un repérage immédiat de la relation transtextuelle, et dans une certaine mesure cette hantise du texte « étranger » rappelle que l'auteur O'Brien est aussi un lecteur, c'est-à-dire qu'il est de ces voyageurs, pour citer Michel de Certeau, qui « circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les

et à en faire son affaire : c'est le sens le plus ancien de l'interprète, dans la langue juridique, celui d'intermédiaire, de courtier » (73).

champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissant les biens d'Égypte pour en jouir » (252). Il fait plus qu'en jouir puisqu'il se les approprie pour étayer son discours littéraire. Ricardou note que le « texte n'émane pas, isolément, d'un auteur, en tant que stade actuel au cours des relatifs changements de sa vie. Il s'écrit résolument en relation avec les textes déjà écrits par le même signataire » (« Terrorisme, théorie », in *Robbe-Grillet* 12-13). O'Brien prend ce précepte au pied de la lettre lorsqu'il s'auto-cite, use de motifs récurrents d'une fiction à l'autre, fait référence ou allusion, par le biais de son narrateur Tim O'Brien ou de l'enquêteur anonyme de *In the Lake of the Woods*, à ses œuvres antérieures. Cependant, l'examen de l'intratextualité démontre par ailleurs qu'il est également un relecteur, un hanteur, de sa propre œuvre : il pratique la réécriture, évoque de manière plus ou moins explicite sa production antérieure. À l'inverse de l'intertexte, qui, on l'a vu, se construit à partir de transcriptions, la réécriture, comme le note Gignoux, « n'est pas clonique, répétition totalement exacte » (« De l'intertextualité à l'écriture » par. 16). Elle émane d'une intentionnalité axée autour de « mécanismes de répétition et d'indexation » (« De l'intertextualité à l'écriture » par. 24) et si ces mécanismes accordent la part belle à la réception, certains exemples cités montrent qu'ils peuvent échapper au lecteur sans toutefois entraver sa compréhension du texte. Ce point invite à souligner à nouveau la propension d'O'Brien à créer un texte « fantôme » niché entre les lignes : pour certains, il est invisible, pour d'autres, au contraire, c'est un « revenant » qui *n'intimide pas, qui ne menace pas*⁶²⁶, mais qui procure ce plaisir délectable de la reconnaissance. Cette forme d'auto-hantise scripturaire, cette « revisitation » du texte ou de l'œuvre, compose des refrains échoïques qui saisissent ces autres hanteurs de l'œuvre o'brienesque. En conséquence, le destinataire familier des récits, de par son entendement, devient lui aussi un voyageur, « à la fois dedans et dehors », « associant des textes gisants » (de Certeau 252) que l'auteur le convie explicitement ou implicitement à refouler.

« Le fantasme se cache [...] la création se communique », écrit Assoun (*Littérature et psychanalyse* 33). C'est en somme la vocation du texte narcissique, dont le propre est de mettre à nu dans l'énoncé les éléments qui le constituent comme fiction, et ce, indépendamment de l'intrigue. Autocentrique, il est porteur d'une autoréflexivité, qui, pour citer Christine Baron, inscrit « le texte dans une problématique qui l'excède en tant que texte singulier » (45). Baron, à l'instar de Hutcheon ou de Dällenbach, insiste sur l'importance du « démontage des procédés » de cette forme d'écriture. « Elle ne propose pas de la fiction un modèle réduit (comme c'est le cas pour la spécularité) », précise-t-elle, « mais elle reconstitue dans la narration les conditions de production, d'articulation, de réception d'un texte dans une perspective globalisante qui est celle-là même d'une lecture qui excèderait l'explicite du

⁶²⁶ Pour détourner la formule de Barthes (*Le Degré zéro de l'écriture* 21).

texte » (« La question de l'autoréférence : tentative d'interprétation symbolique et idéologique », in Bessière et Schmeling 45-46). La « présentification » diégétique du producteur ou du récepteur du récit (Dällenbach, *Le Récit spéculaire* 100) renforce elle aussi la manière dont l'énonciateur hante le texte mais aussi, la façon dont ce dernier est écrit sous influence, sous le coup de l'anticipation : celle de la future hantise du texte par le lecteur, de sa réception du dédoublement du récit. Celui-ci attire, de manière consciente, l'attention sur sa dimension référentielle d'histoire racontée, sur sa fabrique et sur ses dispositifs ; il se réfléchit et fait réfléchir sur sa propre littérarité⁶²⁷, en « flottant » ainsi « entre le présenté et le présentant » (Schaeffer, « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art », in Bessière et Schmeling 18).

Le texte intrigant joue de chaque « ombre diffuse », selon la formule d'Iser (*L'Appel du texte* 48) ; il est une trame qui lie le secret, le non-dit et le blanc⁶²⁸. Il est une invitation à jouer « au jeu du chat et de la souris », pour reprendre la comparaison de Baroni. À l'image de la mosaïque, telle que la conçoit Dällenbach, il se retient de « boucher les trous » (*Mosaïques* 124), ce qui explique que l'indétermination soit le fondement de sa structure. S'il hante le lecteur par son appel chargé d'ambiguïté et d'énigmatisation, il est lui-même « travaillé » par l'anticipation de cette tension interprétative qu'il est chargé de susciter grâce à ses fonctions thymiques. Entre énonciation ambivalente, réticence textuelle et mise en intrigue, il « veut que quelqu'un l'aide à fonctionner » (Eco, *Lector in fabula* 63). Cet appel à délier sa langue, à le faire parler, n'aboutit jamais à autre chose qu'une résistance finale, cette « *restance*⁶²⁹ » que renforcent les manœuvres de l'auteur et de ses narrateurs. Il ressort à la lecture de ces textes intriguants, entêtants – qui *ne se laissent pas faire* – qu'O'Brien invite le lecteur à venir explorer un gisement d'arcanes réels et imaginaires. Cette sollicitation à la hantise du texte

⁶²⁷ Le critique Matthieu Brunet insiste sur la double valeur spéculaire et cognitive dans « Autoréflexivités paradoxales : lire ou ne pas lire ? » (in Herman, Pachoud et al. 253-265). Éric Wessler, dans *La Littérature face à elle-même* (2009), propose une analogie singulièrement audacieuse lorsqu'il écrit que l'œuvre « qui s'exhibe comme telle se replie sur elle-même, se coupe de la source externe qui la légitimait, et signale sans façon qu'elle n'ouvre sur rien d'autre, sur aucune des transcendances mystérieuses – sens, connaissance, vérité, éternité peut-être – que le lecteur espérait. Or celui-ci, parce qu'il est raisonnable, a fréquenté ailleurs, déjà, ce sentiment de vide, qui tient moins de la déception que du désespoir, et qui surgit lorsque la conscience, se prenant elle-même pour objet, essaie de concevoir sa propre non-existence [...] Et parfois, le paradoxe institué par l'œuvre qui, se reflétant en elle-même, se fait passer pour une partie du tout qu'elle est vraiment, ce paradoxe évoque inlassablement la posture intenable où se hisse celui qui juge la vie comme s'il était mort, le suicidaire en puissance » (12-13).

⁶²⁸ Eco voit le texte comme « un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a émis prévoyait qu'ils seraient remplis et les a laissés en blanc pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économe) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire ; et ce n'est qu'en des cas d'extrême pinaillerie, d'extrême préoccupation didactique ou d'extrême répression que le texte se complique de redondances et de spécifications ultérieures – jusqu'au cas limite où sont violées les règles conversationnelles normales. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative, même si en général il désire être interprété avec une marge suffisante d'univocité » (*Lector in fabula* 63).

⁶²⁹ Le terme, emprunté à Derrida, signifie ici l'« impossibilité de réduire un texte comme tel à ses effets de sens, de contenu, de thèse ou de thème. Non pas l'impossibilité, peut-être, puisque *cela se fait* couramment, mais la résistance – nous dirons la *restance* – d'une écriture qui ne s'y fait pas plus qu'elle ne se laisse faire » (*Dissémination* 13).

convoque ce propos de Didi-Huberman, lequel, citant le poète Paul Celan, écrit que ce que les œuvres disent, on peut le trouver, mais « il faut aussi chercher comment les œuvres taisent ce qu'elles offrent, ce qu'elles soufflent. "Lèvre savait. Lèvre sait. Lèvre finit de le taire" » (*Génie du non-lieu* 46).

Conclusion

To all the memories, may they rest in peace.

– O'Brien, *Cacciato*, 118.

Je vous le dis : il faut encore porter en soi un chaos, pour pouvoir mettre au monde une étoile dansante. Je vous le dis : vous portez encore un chaos en vous.

– Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, partie I, « Prologue de Zarathoustra » 5, 14.

Dans *Le Visible et l'invisible*, Merleau-Ponty écrit : « Le propre du visible est d'être superficielle d'une profondeur inépuisable » (186). L'écriture de la hantise se fait trace de l'*être là* du *non-être*. Résonance d'un abîme, d'une ouverture sans fond, ce qui hante bouleverse l'ordre des choses et apparaît sous diverses modalités que l'on a pu analyser au cours de cette recherche à travers les perspectives thématiques, structurelles et esthétiques.

« Un lieu est davantage un événement qu'une chose », écrit Casey (« A place is more an event than a thing » [« How to get from space to place » 26]). O'Brien rend compte de cette évidence dans des écrits fictionnels et référentiels voués à exprimer l'esprit, l'« haleine » de ces porte-empreintes souvent inhabitables et inhospitalières que sont les hantises géographiques et spatiales. La prose o'brienique reflète une psyché fréquemment assiégée par les « re-morts » ou visitée par des hôtes familiers mais néanmoins intrusifs. Dans *Remembering*, Casey écrit :

It is the stabilizing persistence of place as a container of experiences that contributes so powerfully to its intrinsic memorability. An alert and alive memory connects spontaneously with place, finding in it features that favor and parallel its own activities. We might even say that memory is naturally place-oriented, or at least place-supported. (188-87)

Toutefois, dans l'œuvre d'O'Brien, cette localisation n'est que très rarement associée à des souvenirs heureux. De fait, la mémoire tourne en rond autour de points de ruptures existentiels qui sont tous rattachés à un endroit spécifique : un étang (*Northern Lights*), une colline, des tunnels, des cratères emplis d'eau et de cadavres (*Going After Cacciato*), une table de ping-pong (*The Nuclear Age*), un arbre, un champ d'excréments, une piste à

l'extérieur de My Khe, où repose le cadavre de l'ennemi abattu (*The Things They Carried*), un village et un fossé (*In the Lake of the Woods*), un jardin (*Tomcat in Love*) ou une rivière (*July, July*).

Spectrophore, le lieu porte le *visible invisible* et facilite le passage de ces apparitions qui regardent (*specere*) les êtres et fixent leur résidence à la mémoire, l'imagination, et par conséquent, au texte. Comme on l'a souligné en s'autorisant à plusieurs reprises de Derrida, la spectralité fait « douter » de la coïncidence du présent avec lui-même. Celui-ci est en réalité un *plus-que-présent* : chaque passe-muraille qui fraye avec la psyché fait commerce de ses alliances mélancoliques ou obsessionnelles avec le passé et l'avenir. L'être habité est contraint à poursuivre un « *interminable soliloque avec l'absent* », pour détourner la formule que Fédida applique à la dépression (*L'Absence* 117). « Figure du retour » (Fédida, *L'Absence* 9), l'absent relève du paradoxe : il se remarque par une non-présence omniprésente qui affecte ici et maintenant un sujet marqué par sa propre histoire : « Remembrance is indeed now. It is also *here*, reminding us that remembering begins and ends in place even as it traverses the most distanced located personal past, a past it brings incisively into present place, into the now-and here of remembrance » (Casey, « Keeping the past in Mind » 95). Mais ce retour du passé, lorsqu'il résulte d'un trauma, ne relève pas de la remémoration. Le ressassement s'accompagne de revenances incontrôlables : l'effraction traumatique a ébréché la mémoire, laissant cette dernière exposée aux courants d'air glacial qui soufflent l'effroi et l'expiration – au double sens d'exhalaison et d'extinction – des disparus.

La saillance du hantement obsessionnel, mélancolique et traumatique constitue l'« *événementialité* de la matière racontée » (Baroni, « Entretien avec Raphaël Baroni » 265). L'esthétique de la hantise met en évidence la « racontabilité⁶³⁰ » des revenances et relève de la performance. Dans *Theory of Literary Discourse* (1977), Mary Louise Pratt insiste sur le fait que la « racontabilité » est toujours en lien avec l'exposition d'un vécu personnel (« [Stories] whose relevance is tellability and whose point is to display experience » [152]). Dans l'œuvre d'O'Brien, cette expérience concerne les narrateurs ou les protagonistes. Elle est ordonnée à quelque chose de lancinant, qui est majoritairement en lien avec l'enfance ou la guerre. Parfois, ce qui est inassimilé peut demeurer au fond de la mémoire blessée, recouvert par le voile de l'amnésie traumatique, comme c'est le cas pour Paul Berlin (*Going After Cacciato*).

⁶³⁰ Ou « noteworthiness », « tellability » (Baroni, « Entretien avec Raphaël Baroni » 265). Dans « The Narrative Construction of Reality » (1991), Jerome Bruner remarque : « To be worth telling, a tale must be about how an implicit canonical script has been breached, violated, or deviated from » (11).

Si l'expérience est « racontable », au sens narratologique du terme, elle l'est moins d'un point de vue narratif. De fait, les textes figurent et représentent ce qui diffère, c'est-à-dire ce qui est fondamentalement *autre*, dissemblable. Cette différenciation se présente dans une fiction thanatographique dont on peut dire, en citant ce qu'Amfreville écrit à propos de la fiction du trauma, que, souvent, elle « s'alimente de la négation même de sa propre inscription et permet, sous une forme qu'on pourrait qualifier de métonymique, de dire la mort » (191). Cette forme met en lumière la présence mystérieuse de ce « quelque chose sous le rien » (Ganteau, « Entre mimétique du rien et réalisme traumatique » par. 1) dont le dévoilement tend à être différé. Aussi, et en raison de la dyade différenciation/différent, on peut insister au terme de cette hantologie de l'écriture o'brienesque que celle-ci est porteuse de la *différance*. Dans *Marges de la philosophie* (1972), évoquant ce « a » qui « ne s'entend pas », Derrida note que ce signe « demeure silencieux, secret et discret comme un tombeau : *oikesis* ». Ce lieu, ajoute le philosophe, est le « tombeau du propre où se produit en différence *l'économie de la mort*. Cette pierre n'est pas loin, pourvu qu'on en sache déchiffrer la légende⁶³¹ » (4). Le texte o'brienesque appelle à un tel déchiffrement alors même qu'il met le sens en attente, *en souffrance*, comme dirait Amfreville. Il temporise ce qui reste à dire, « le *non-encore-dit* » (Baroni, « Incomplétudes stratégiques » 117). Par effet rebond, il donne du relief à ce qu'il suspend, ce « quelque chose » qui « achoppe à se laisser concevoir et s'hyperbolise dans cette faillite » (Ganteau, « Entre mimétique du rien et réalisme traumatique » par. 5). Toujours en accord avec la notion de *différance*, l'écriture de la hantise puise dans ses réserves de sens en se gardant d'exposer immédiatement cela-même qui est insaisissable et qui génère le pan, ce moment où l'impuissance à appréhender la réalité fait obstacle à la représentation : ne rien montrer tout en signifiant que, textuellement, « ça va venir », pour détourner le propos de Derrida dans l'entretien filmé avec Ghezzi (« ça va revenir, ça revient déjà, ça va revenir » [« Infine non fu la parola (*Ghosts of Marx*) »]).

Le texte o'brienesque se conçoit comme un lieu de « contradiction » et de double contrainte où cohabitent non-dit et redite, « achoppement et acharnement » (Ganteau, « Entre mimétique du rien et réalisme traumatique » par. 11). Comme le « a » de la *différance*, la hantise est symptomatique de ce qui est déplacé. Elle tient d'un trop-plein ou d'un manque. Ce qui est perdu, oublié, effacé, mis à l'écart demeure un *non-être* obsédant ou traumatique. Sur son passage, cette présence-absence laisse dans les récits des frayages obliques et intrigants, des lacunes qui *hantètent* et empêchent la compréhension immédiate. Les fissures, soutenues par le morcellement, la paralipse, l'analepse et la prolepse, dérobent le sens et décentrent ce qui, tôt ou tard, va surgir des lézardes du texte. Par conséquent, le lecteur se

⁶³¹ Dans *De quoi demain... Dialogue* (2001), Derrida remarque : « Il y a de la différence (avec un "a") dès qu'il y a de la trace vivante, un rapport vie/mort, ou présence/absence » (Derrida et Roudinesco 43).

mue en hanteur : il explore une écriture oscillant entre plis, déplis et replis. Les allusions, les répétitions et autres reprises et réécritures sont obsessionnellement inscrites dans un acte créatif tendu entre deux mouvements contradictoires : le décentrement et la convergence de hantises qui travaillent les êtres tout autant que les textes. Singulièrement, ce paradigme a pour effet de rendre ce qui est excentré aussi patent que ce qui se répète.

Dans *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Gordon écrit :

[H]aunting [is] precisely the domain of turmoil and trouble, that moment (of however long duration) when things are not in their assigned places, when the cracks and rigging are exposed, when the people who are meant to be invisible show up without any sign of leaving, when disturbed feelings cannot be put away, when something else, something different from before, seems like it must be done. (xvi)

Ces mots évoquent la contradiction inhérente à la spectralité, que Derrida ne cesse de souligner dans *Spectres de Marx* : la prégnance du *visible invisible*. L'être là du *non-être* génère un trouble, comme le note Gordon : une impression de déplacement qui, paradoxalement, génère la fixation du chaos obsessionnel ou traumatique. Émanation de ce qui « n'est pas à sa place », la hantise timérique, mélancolique ou guerrière se distingue par son essence oxymorique. Entée sur la psyché, elle ne tient cependant pas en place : allant et revenant à sa guise, elle instaure une forme de nomadisme psychique qui, dans ses mouvements circulaires et spiralés, entraîne ressassements ou reviviscences. Le cycle infini de déhiscences fraye la voie à la restance des traces. Les « restes » qui hantent l'air des paratopies géographiques et spatiales et qui investissent la mémoire, l'imagination, les mots-frissons et les mots-madeleines pèsent de tout leur poids pour signifier les maux et dire que quelque chose doit être fait. Toutefois, la hantise *est, a* un esprit de contradiction : elle empêche de se défaire tout à fait de ses chaînes. Ses alliés sont les miroirs et les bulles intimes, les poches de billes et les répertoires d'images marquantes, l'eau stagnante ou menaçante des lacs et des étangs qui invitent les êtres à s'immerger et à se laisser davantage pénétrer de leurs blessures intérieures.

Les rêveries, les cauchemars et les fantasmes sont poreux au traumatisme psychique ou à l'obsession délétère. « On n'apprend jamais à mourir, ni à survivre. La survivance, qui est également un apprentissage quotidien de la hantise, requiert de faire confiance à “la trame de Chronos, le temps, maître de toutes choses” », écrit Crocq dans *Les Traumatismes psychiques de guerre* (361). L'écriture de la hantise n'est pas étrangère à l'expérience du combat. En 1974, O'Brien fait paraître « The Vietnam Veteran: Prisoners of Peace », article dans lequel il évoque la solitude des anciens combattants (« Loners in war, we are loners in peace⁶³² » [44]).

⁶³² Écrit pour le magazine *Penthouse*, l'article contient des extraits d'entretiens avec des vétérans. O'Brien évoque les problèmes de réadaptation (psychotraumatisme, dépendance à l'alcool et à la drogue, chômage et

Cette solitude figure dans ses œuvres, en témoigne la détresse de Norman Bowker (*The Things They Carried*), les fortifications du silence bâties par John Wade (*In the Lake of the Woods*) et les assauts traumatiques qui rappellent à David Todd son « manque de sang-froid » au bord de la rivière Song Tra Ky (« failure of nerve, which was also a failure of imagination, the inability to divine a happy ending » [July 281]). Cette solitude pousse l'auteur à évoquer sa crainte de voir ces « choses » qu'il porte être oubliées par la mémoire collective. Dans *The Nuclear Age*, le narrateur énonce ainsi la rémanence du Vietnam : « And now it's late in the century, it's 1995, and I'm digging, and I see sharpshooters and a burning safe house and the grotesque reality of the human carcass » (98). Mais « We've Adjusted Too Well » (1980) témoigne de l'inquiétude d'O'Brien face à cette carcasse qui est en passe d'être effacée des mémoires. L'écrivain vétérinaire prône une hantise constructive :

It would seem that the memories of soldiers should serve at least in a modest way, as a restraint on national bellicosity. But time and distance erode memory. We adjust, we lose intensity. We look back on our own histories with a kind of numb disbelief, as though none of it really happened, as if paging through a scrapbook of photographs without being able to recollect the circumstances and colors and emotions at the moment the shutter clicks. [...]

We've all adjusted. The whole country. And I fear that we are back where we started. I wish we were more troubled. (206)

Cette préoccupation provoquée par le risque d'amnésie individuelle et nationale convoque les paroles de Wiesel. Dans « Why I Write: Making No Become Yes », ce survivant et témoin historique écrit : « Not to transmit an experience is to betray it » (in Rosenfeld et Greenburg 200-201). L'écriture de la hantise, lorsqu'elle évoque l'horreur guerrière, est une manière de maintenir par la fiction et la non-fiction la mémoire vive qui ne saurait être trahie par le silence. « We've Adjusted Too Well », *In the Lake of the Woods* et « The Vietnam in Me » révèlent un O'Brien qui œuvre à la manière du « perturbateur de la paix » (« disturber of the peace »), formule que Terrence Des Pres attribue, dans *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps* (1976), au survivant de la Shoah : « He is a runner of the blockade men erect against knowledge of "unspeakable" things. About these he aims to speak, and in so doing he undermines, without intending to, the validity of existing norms » (42). En parallèle du « borbier » vietnamien et du massacre de My Lai, de la destructivité psychique des revenances traumatiques, O'Brien se penche sur l'histoire nationale et s'interroge sur le patriotisme fanatique. Déjà, dans *Northern Lights*, il signifiait à quel point la fin d'un monde,

criminalité) ainsi que la représentation des anciens combattants au cinéma et à la télévision : « The typical Vietnam vet is bonkers. [...] a shell-shocked, frazzle-brained, doped-out psycho. In late-night reruns of Barretta or Kojak, you'll recognize the Vietnam vet by his demented eyes and twitching trigger finger, the robber in a whole decade of cops and robbers shows, the kidnapper and hijacker and rapist. [...] Haunted by his complicity in an evil war, the combat veteran is given to fits of violence, succeeded by periods of almost catatonic depression, succeeded by more violence » (96). Voir *Taxi Driver* (1976) de Martin Scorsese, *The Deer Hunter* (1978) de Michael Cimino, *Coming Home* (1978) de Hal Ashby et *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola.

celui des Indiens, était comprise dans le commencement d'un autre, marqué par l'arrivée des colons. « [É]crire c'est retracer la genèse de "l'Amérique", c'est-à-dire de la fiction, accumulation d'archives, qui fait que ce pays que je possède me possède aussi », écrit Pétillon, dans *La Grand-route* (113). Aussi, la naissance de l'Amérique se relit et se réinvente dans une fiction qui remonte vers le passé en suivant des chemins qui n'ont toutefois rien de nostalgiques. L'écrivain américain, note Pétillon, est habité par la « tradition eschatologique ». Il cherche à retrouver l'origine et fait

flamber le texte afin que le retour en deçà de l'histoire archivée, de l'histoire laissant trace [*recorded history*, T. S. Eliot], vers l'épouvante primitive du cœur des ténèbres ravive l'éclat du premier matin, la fin des temps en restaurant enfin le début. C'est par pans entiers et depuis longtemps que le texte américain est la proie des flammes. (158)

O'Brien écrit des textes incandescents pour mettre en lumière ce qui fait tache dans les mythologies privées et nationales. La récurrence des références aux guerres indiennes et à la violence de la Frontière est mise en rapport avec le massacre My Lai. Baký note :

"*My Lai*" has become the violent psychopathic relative hidden away in the national attic; "*My Lai*" is the ugliest but obligatory chapter in the epic narrative of the American Everyman GI doing his level best, but getting a bad rap; "*My Lai*" is a modern recasting of the preposterous Custer Legend where this time the American is the BAD GUY; "*My Lai*" is a political metaphor. (2)

L'écriture de la hantise résonne des « "excès" de l'histoire », pour citer ce qui, selon Buci-Glucksmann, signifie le « retour de l'originaire dans le présent » et « l'enseveli excessif d'un passé qui n'est pas encore passé » (*La Raison baroque* 30-31). Cet ensevelissement ostentatoire rappelle ce que l'on évoquait dans les dernières lignes de l'introduction générale : l'éternel « vieux soupir américain » poussé devant le passé, ce « cadavre d'un géant » (« a giant's dead body » [Hawthorne, *The House of the Seven Gables* 197]) qui, dans l'écriture o'brienésque, revient d'outre-tombe pour rouvrir les archives de l'« l'HISTOIRE », selon la graphie de Barbéris (*Prélude à l'utopie* 9-10).

Hanter l'histoire, la sienne et celle de l'Amérique, c'est aussi faire de l'écriture un lieu de décharge : un espace scriptural où l'écrivain peut faire entendre l'exercice d'une certaine violence faite au texte thanatographique, lequel est soumis au « réel qui fait tache à la surface des mots », comme dit Rykner. « Ce sont ces traces qu'il laisse, et qui ne s'effacent pas, parce qu'il fait pan au cœur du système codé » (*Pans* 17). Pétillon le dit bien : « écrire c'est regarder à travers les yeux des morts, reprendre leurs traces » (155). Dès lors, il faut souligner qu'O'Brien crée des « textes-cadavres », pour emprunter le mot qu'Hélène Campaignolle-Catel attribue à *Glas* (1974) de Derrida. Qu'est-ce que le « texte-cadavre » sinon une « découpe » ? C'est un tissu que l'auteur « déchire, achève. Puis [...] recoud en laissant de nombreuses béances à vif. À charge au lecteur de "relier" » (Campaignolle-Catel par. 18). Cet

« étoilement sanglant du texte » (Campaig-nolle-Catel par. 3) caractérise la production littéraire d'O'Brien. Après *Northern Lights*, les œuvres romanesques ont en commun une forme mosaïque, « figure obsédante », écrivent Livio Belloï et Michel Delville dans le préambule de *L'Œuvre en morceaux. Pour une esthétique de la mosaïque* (2006) (6). La mosaïque a « l'intérêt de pousser en position centrale le problème névralgique de l'ordre et du désordre, et d'y apporter une solution », écrit Dällenbach (*Mosaïques* 57). O'Brien se retient parfois de parfaire cet « objet esthétique à rebondissements », en laissant la fin ouverte, comme dans *Going After Cacciato* et *In the Lake of the Woods*. Il compose alors « une mosaïque *infaisable* – autrement dit : une mosaïque d'autant plus crédible, au plan esthétique, qu'elle résiste efficacement à toute tentative de totalisation et d'unification en termes de sens » (Dällenbach, *Mosaïques* 123). Les déhiscences narratives favorisent l'entrecroisement d'histoires, de récits métadiégétiques ou secondaires qui tous se distinguent par la fréquentation assidue des « re-morts ». Ces derniers influent sur la structure textuelle : oscillant entre les revenances traumatiques et la *spectropoétique* (Derrida, *Spectres de Marx* non pag.), le texte o'brienique montre, suggère, répète et déploie l'*inter-dit*, ce qui « est dit entre les mots, entre les lignes » (Lacan, *Encore* 151) et qui transparait dans le désordre causé par les trous noirs, les ellipses et les paralipses : « La mosaïque littéraire revendique l'arbitraire de son organisation » (Belloï et Delville 135). On ira à nouveau « hanter » le texte de Campaignolle-Catel pour emprunter ces lignes qui, bien qu'elles fassent référence à la structure singulière de *Glas*, permettent néanmoins d'illustrer des traits et des effets communs aux textes o'brieniques :

Les jonctions, les passages essaient de partout comme une contagion. Le discours est malade comme le corps du livre du texte est atteint. Cela circule, cela grouille : effervescence de la cadavéricité. Dans l'activité de coupure, dans le phénomène de désossage, dans la maladie du discours s'institue la correspondance d'une lecture en forme de suture. (par. 18)

Cette maladie du discours, ce « désossage » fait signe vers les ombres greffées sur la psyché comme des suppléments d'âme indésirables. La hantise, c'est l'archer intangible. Ses flèches proviennent des « bras de l'arrière » (Michaux, « Nous autres », *La Nuit remue* 82), ceux des *morts immortels* qui, dans leur revenance, présentent la fin d'un monde :

Car chaque fois, et chaque fois singulièrement, chaque fois irremplaçablement, chaque fois infiniment, la mort n'est rien de moins qu'une fin *du* monde. Non pas *seulement* une fin parmi d'autres, la fin de quelqu'un ou de quelque chose *dans le monde*, la fin d'une vie ou d'un vivant. La mort ne met pas un terme à quelqu'un dans le monde, ni à un monde parmi d'autres, elle marque, chaque fois, chaque fois au défi de l'arithmétique l'absolue fin du seul et même monde, de ce que chacun ouvre comme un seul et même monde, la fin de l'unique monde, la fin de la totalité de ce qui est ou peut se présenter comme l'origine du monde pour tel et unique vivant, qu'il soit humain ou non.

Alors le survivant reste seul. Au-delà du monde de l'autre, il est aussi de quelque façon au-delà ou en deçà du monde même. Dans le monde hors du monde et privé du monde. Il se sent du moins

seul responsable, assigné à porter et l'autre et son monde, l'autre et le monde disparus [...].
(Derrida, *Béliers* 23)

Mais cette fin est sans fin et elle semble donner raison à ces paroles de Blanchot : « Écrire est l'interminable, l'incessant » (*L'Espace littéraire* 25). O'Brien ne figure pas que la fin d'un monde causé par la mort ; il évoque aussi ce qui a été perdu ou jamais eu ; ce qui sera perdu ainsi que ce qui aurait pu ou aurait dû être.

L'esthétique hantologique génère une lecture « strabiste, bifurquante [...] "entre les deux" » (Campaigolle-Catel par. 22). La « fantômachie » s'insère dans des textes creusés par la hantise de l'écriture, hantise qu'O'Brien souligne en ces termes : « The obsession is not with horror but with making *art* out of the horror. Understanding. Beauty. In my case, the real obsession involves storytelling, exploring, re-exploring the past as a means of forging a new *present*. Which is the story itself: the art » (*in* Baughman 211). Ce « façonnage » possède une essence traumatique, au sens ancien du terme : il se révèle pareil aux remèdes bons pour les blessures (*ta traumatica*). Constructif, l'acte créatif fait de la hantise le fil conducteur de l'œuvre : un lien unifiant et structurant qui donne un sens artistique au *chaos*, ce vide qui, par définition, renvoie au temps d'avant la création, ici littéraire. L'écriture de la hantise est l'antidote de la « boursouflure », comme dit Derrida :

La garde est toujours confiée à l'autre ; on ne peut pas garder soi-même. Quand on écrit, on accumule autant que possible une certaine réserve, un trésor de traces, quelles qu'elles soient, quoi qu'elles vaillent ; mais pour qu'elles soient plus sûrement à l'abri ou gardées, on les confie à l'autre. Si on les écrit, si on les met sur des bandes ou sur du papier, ou simplement dans la mémoire des autres, c'est parce qu'on ne peut pas garder soi-même. La garde ne peut être que confiée à l'autre. Et si on veut tout garder en soi, à ce moment-là c'est la mort, c'est l'empoisonnement, c'est l'intoxication, c'est la boursouflure. Garder veut dire donner, confier : à l'autre. (*Points de suspension* 158-159)

C'est ce désir de faire ce « don » qui pousse le narrateur de *The Things They Carried* à expliquer « à l'autre », le lecteur, pourquoi il veut accumuler ses « trésors de traces ». La remarque du philosophe convoque ces mots de Tick : « What was once a wound that dominated life and yet could not be spoken becomes instead—a story⁶³³ » (198).

Il y a dans cette écriture marquée par l'omniprésence de la mort une sensibilité baroque, une forme de représentation qui s'apparente à ce que Buci-Glucksmann, dans *La Raison baroque*, associe aux *Ménines* de Vélasquez : « le visible renvoie à un envers du visible, à un invisible présent et absent » (176)⁶³⁴. Ce baroquisme contemporain se double d'une

⁶³³ « I don't claim to have solved any problems. I am merely suggesting that a moment came when it no longer frightened me to look at what had happened. [...] I have been struggling to say good-bye to something for a long time now, and this struggle is all that really matters. The story is not in the words; it's in the struggle » (Auster, *The New York Trilogy* 314).

⁶³⁴ *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin* (1984) et *La Folie du voir. De l'Esthétique baroque* de Buci-Glucksmann, ainsi que *Le Pli. Leibniz et le baroque* (1988) de Deleuze ont contribué à l'émergence du concept de « néo-baroque ». Dans *Neo-Baroque Aesthetics in Contemporary Entertainment* (2005), Ndalianis y voit un

« duplicité mélancolique » : « désirer, tout en barrant la route au désir » (Buci-Glucksmann, *La Raison baroque* 214). Ce paradoxe rappelle les manœuvres du texte intrigant, les détours, les digressions et les manœuvres intratextuelles orchestrées par l’auteur. À la lecture des textes o’brienesques, la tension entre désir et réticence se fait sans cesse ressentir et laisse entrevoir l’ombre portée d’O’Brien. Hanteur impliqué, il est ce spectre qui, comme le rappelle Bougnoux dans *La Crise de la représentation*, « est aussi celui qui me voit, me fixe » (30), à la fois dans le cadre et hors de celui-ci. Esquissant des traits fuyants et accordant la mélodie du retour des morts immortels, il emprunte à l’esthétique baroque l’ostentation paradoxale. L’écriture se fait espace d’un trop-plein et d’une représentation du « vide par surcroît d’images », par des lignes « surchargées en ellipses » (Buci-Glucksmann, *La Folie du voir* 50). Le baroquisme o’brienesque contribue à donner une impression d’inconstance que l’auteur soutient par le mélange des genres littéraires mais aussi par ce que Ganteau nomme la « forme vulnérable » :

the poetic choices of a novel that does not respect the conventions of traditional narrative and which does so by resorting to (formal) excess so as to welcome contradiction, promote the failure of understanding and privilege openness—formal characteristics that are particularly suited to the evocation of trauma. (« Trauma and the Ethics of Vulnerability: Jon McGregor’s *Even the Dogs* » par. 6)⁶³⁵

Cette forme, telle qu’elle se déploie dans l’œuvre d’O’Brien, donne au texte l’image d’un « vieux palais désordonné », pour reprendre la comparaison d’Emmanuel Plasseraud. Dans *Cinéma et imaginaire baroque* (2007), l’auteur dit de ce style qu’il est à l’image d’une habitation qu’il faut « d’abord ranger et réorganiser de manière à pouvoir ensuite en permettre la visite » (19). Cette remise en ordre, on l’a vu, se fait en cours de lecture, au gré des éléments fournis par les narrateurs et des croisements opérés entre la façade textuelle et ce qui se cache dans l’*inter-dit* des différents niveaux narratifs ou de l’entrelacs d’histoires.

Dans l’avant-propos de *Baroque Tendencies in Contemporary Art* (Wacker, 2007), Angela Ndalians écrit : « A central characteristic of the baroque is its lack of respect for the limits of the frame. Closed forms are replaced by open structures that favour a dynamic and expanding polycentrism. Stories refuse to be contained within a single structure, expanding

style marqué par la sérialité et la réflexivité : « boundaries are fluid, and each new fragment introduced into the series whole by necessity transforms the whole » (64). Omar Calabrese, auteur de *Neo-Baroque: A Sign of the Times* (1993) propose cette définition : « a search for, and valorization of, forms that display a loss of entirety, totality, and system in favor of instability, polydimensionality, and change » (xii). Roger Scruton note que Calabrese a tenté de remplacer le mot « postmoderne » par « néo-baroque » : « Unfortunately Calabrese has come too late on the scene; “neo” will never again be tempting to those who have tasted the delights of “post” » (3).

⁶³⁵ L’article est reproduit sous le titre « Vulnerable Form and Traumatic Vulnerability: Jon McGregor’s *Even the Dogs* », dans *Contemporary Trauma Narratives. Liminality and the Ethics of Form* (2014), édité par Susana Onega et Ganteau.

their narrative universes into further sequels and serials » (xii). Cette remarque convoque la structure rhizomatique d'une écriture qui représente un « présent gros de l'avenir et chargé du passé », comme dit Deleuze dans *Le Pli* (96), Deleuze qui met l'accent dans sa discussion sur un point cher à O'Brien : la bifurcation. Celle-ci, écrit le philosophe, est une dominante du « labyrinthe baroque dont les séries infinies convergent ou divergent, et qui forme une trame de temps embrassant toutes les possibilités » (*Le Pli* 83).

Anachronique, hantée par la rémanence, l'écriture représente un *hantissage* salutaire. Même si elle est *l'interminable*, elle donne la liberté, comme le souligne Tim O'Brien, de transformer la danse macabre avec la mort en une fête de la revenance : « But this too is true: stories can save us. [...] They're all dead. But in a story, which is a kind of dreaming, the dead sometimes smile and sit up and return to the world » (*Things* 225). Ce sourire, c'est aussi celui que lance l'auteur dans le dos de Thomas Chippering, cet homme « consumé par un appétit insatiable » (« an insatiable appetite for affection, hunger without limit, a bottomless hole inside me » [*Tomcat* 158]). Cet être de papier hanté a redonné à O'Brien l'envie de reprendre la plume après la plongée dans les ténèbres du lac des Bois. *Tomcat in Love*, c'est l'écriture joyeusement hantée qui se moque des obsessions et des angoisses de l'homme poursuivi par les fantômes d'une vie (« Ghosts from the past⁶³⁶ » [84]) :

I have been a marked man for decades now. In a sense, I suppose, all of us live in the shadow of an approaching Judgment Day, in the knowledge that we are being pursued through history by our mismanaged lives. Yet in my own case the metaphor becomes reality. (196)

Ces mots prononcés par Chippering semblent faire écho à cette traque omniprésente qui figure dans l'écriture de la hantise. O'Brien compose avec ses démons. Traceur des ombres et des fêlures de l'âme, il se fait aussi hanteur obsessionnel de ses œuvres antérieures, comme s'il fallait repousser indéfiniment le moment où le point final sera inscrit. La création littéraire offre l'immortalité symbolique, comme le soulignent Lee Garth Vigilant et John B. Williamson dans « Symbolic Immortality and Social Theory: The Relevance of an Underutilized Concept » (2003) :

Symbolic immortality, as a death-transcending apparatus, colonizes the future by assuring that one's self-identity will remain an active part of the future, whether through an aesthetic act, a religious quest for an eternal soul, or by biologic means through progeny. But more than providing a mere assurance of transcending death, the quest for a sense of symbolic immortality might also reduce the fears and uncertainties inherent to life in the late-modern age. (*in* Bryant 178)

Écrire, récrire, répéter, sans doute pour transcender l'effacement, amortir l'absence des disparus et les meurtrissures des « petites pierres pointues », ces scrupules qui hantent

⁶³⁶ Les six bérets verts savent se rappeler au bon souvenir du narrateur : « Anyhow, this is just a reminder that we got your number, Tommy. And we also got these super-duper, extra-sticky memories. [...] Just keep your eyes peeled, Tommy. And watch your back. Judgment Day » (195).

O'Brien depuis qu'il est parti au Vietnam. Son écriture, c'est sa « toile de Pénélope », un ouvrage traversé par cette question lancinante mise dans la bouche de celui qui, dans *The Nuclear Age*, redoute tant la fin du monde : « The question is simple. In this age, at this late hour, how do I make a happy ending? » (297).

Bibliographie

Les références bibliographiques sont présentées selon les normes de la huitième édition du MLA Handbook for Writers of Research Papers (2016).

Œuvres de Tim O'Brien

Récit autobiographique et romans

- O'Brien, Tim. *Going After Cacciato*. 1978. Broadway Books, 1999.
- . *If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me Home*. 1973. Broadway Books, 1999.
- . *In the Lake of the Woods*. 1994. Penguin Books, 1995.
- . *July, July*. 2002. Penguin Books, 2003.
- . *Northern Lights*. 1975. Broadway Books, 1999.
- . *The Nuclear Age*. 1985. Penguin Books, 1996.
- . *The Things They Carried*. 1990. Broadway Books, 1998.
- . *Tomcat in Love*. 1998. Broadway Books, 1999.

Articles, essais et nouvelles

- O'Brien, Tim. « Calling Home ». *Redbook*, vol. 150, déc. 1977, p. 75-76.
- . « Darkness on the Edge of Town ». *Feature*, janv. 1979, p. 42-49.
- . « The Fisherman ». *Esquire*, vol. 88, oct. 1977, p. 92, 130, 134.
- . « Going After Cacciato ». *Ploughshares*, vol. 3, n° 1, 1975, p. 42-65.
- . « Keeping Watch by Night ». *Esquire*, vol. 148, déc. 1976, p. 65-67.
- . « Landing Zone Bravo ». *Denver Quarterly*, vol. 4, août 1975, p. 72-77.
- . « The Magic Show ». *Writers on Writing*, éd. Robert Pack et Jay Parini, New England UP, 1991, p. 175-183.
- . « Speaking of Courage ». *Massachusetts Review*, vol. 17, été 1976, p. 243-253.
- . « The Vietnam in Me ». *The New York Times Magazine*, 2 oct. 1994, p. 48-57, *The New York Times*, s.d., www.nytimes.com/books/98/09/20/specials/obrien-vietnam.html. Consulté le 28 octobre 2015.
- . « The Vietnam Veteran: Prisoners of Peace ». *Penthouse*, mars 1974, p. 44+.
- . « The Way It Mostly Was ». *Shenandoah*, vol. 27, hiver 1976, p. 35-45.

- « We've Adjusted Too Well » (1980). *The Wounded Generation: America After Vietnam*, éd. A. D. Horne, Prentice, 1981, p. 205-207.
- « Where Have You Gone, Charming Billy? ». *Redbook*, vol. 145, mai 1975, p. 81, 127-132.

Discours

O'Brien, Tim. « 2012 Dayton Literary Peace Prize Richard C. Holbrooke Distinguished Achievement Award Tim O'Brien ». Richard C. Holbrooke Distinguished Achievement Award, Dayton Literary Peace Prize, 10 nov. 2012, Dayton, Ohio. Discours. daytonliterarypeaceprize.org/2012-holbrooke.htm. Consulté le 27 août 2014.

Sources critiques sur Tim O'Brien

Articles

- Bahr, David. « The Things We Carry: Embodied Truth and Tim O'Brien's Poetics of Despair ». *Affective Disorder and the Writing Life: The Melancholic Muse*, éd. Stephanie Stone Horton, Palgrave Macmillan, 2014, p. 100-115.
- Bawer, Bruce. « Confession or Fiction? Stories from Vietnam ». Critique de *The Things They Carried*, de Tim O'Brien, *Wall Street Journal*, 23 mars 1990, p. A11.
- Bonn, Maria S. « Can Stories Save Us? Tim O'Brien and the Efficacy of the Text ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 36, n° 1, 1994, p. 2-15.
- Brown, Rosellen. « Review of *Northern Lights* ». *The New Republic*, 7 févr. 1976, p. 27-28.
- Bruckner, D. J. R. « A Storyteller for the War that Won't End ». *The New York Times*, 3 avr. 1990, p. C15+.
- Caldwell, Gail. « Staying True to Vietnam ». *The Boston Globe*, 29 mars 1990, p. 69+.
- Calloway, Catherine. « "How to Tell a True War Story": Metafiction in *The Things They Carried* ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 36, n°4, 1995, p. 249-257.
- Coffey, Michael. « Tim O'Brien ». *Publishers Weekly*, vol. 237, 16 févr. 1990, p. 60-61.
- Jarraway, David R. « "Excremental Assault" in Tim O'Brien: Trauma and Recovery in Vietnam War Literature ». *Modern Fiction Studies*, vol. 44, n° 3, automne 1998, p. 695-711.
- Kakutani, Michiko. « Prophet of Doom ». *The New York Times*, 28 sept. 1985, p. 12.
- « Shell Shock on the Battlefields of a Messy Love Life ». Critique de *Tomcat in Love*, de Tim O'Brien. *The New York Times*, 15 sept. 1998, p. E7.

- Kaplan, Steven. « The Undying Uncertainty of the Narrator in Tim O'Brien's *The Things They Carried* ». *Critique*, vol. 35, n° 1, automne 1993, 43-52.
- Lee, Don. « About Tim O'Brien ». *Ploughshares*, vol. 21, n° 3, hiver 1995-96, p. 196-201.
- McWilliams, Dean. « Time in O'Brien's *Going After Cacciato* ». *Critique*, vol. 29, été 1988, p. 245-255.
- Paley, Grace. « Digging a Shelter and a Grave ». *New York Times Book Review*, 17 nov. 1985, p. 17.
- Raymond, Michael W. « Imagined Responses to Vietnam: Tim O'Brien's *Going After Cacciato* ». *Critique*, vol. 24, n° 2, hiver 1983, p. 97-104.
- Sale, Roger. « Fathers and Fathers and Sons ». Critique de *Northern Lights*, de Tim O'Brien. *New York Review of Books*, vol. 22, 13 nov. 1975, p. 31.
- Silbergleid, Robin. « Making Things Present: Tim O'Brien's Autobiographical Metafiction ». *Contemporary Literature*, vol. 50, n° 1, 2009, p. 129-155.
- Smiley, Jane. « Catting Around ». Critique de *Tomcat in Love*, de Tim O'Brien. *The New York Times Book Review*, 20 sept. 1998, p. 11-12.
- Smith, Lorrie N. « The Things Men Do: The Gendered Subtext in Tim O'Brien's Esquire Stories ». *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 36, n° 1, 1994, p. 16-40.
- Taylor, Christopher. « At Sawmill Landing ». Critique de *Northern Light*, de Tim O'Brien. *Times Literary Supplement*, 22 janv. 1999, p. 23.
- Weber, Bruce. « War and Peace » *Esquire*, sept. 1985, p. 269.

Entretiens

- Bourne, Daniel. « *Artful Dodge* Interviews Tim O'Brien ». *Artful Dodge*, vol. 22, n° 3, 1992, p. 74-90, *Artful Dodge*, 2014, artfuldodge.sites.wooster.edu/content/tim-obrien. Consulté le 21 février 2015.
- Elsen, Jon. « "Doing the Popular Thing." Interview with Tim O'Brien ». *New York Times Books Review*, 9 oct. 1994, p. 33.
- Freedman, Richard. « A Separate Peace ». *The New York Times*, 12 févr. 1978, *The New York Times*, s.d., www.nytimes.com/books/98/09/20/specials/obrien-cacciato.html. Consulté le 21 novembre 2014.
- Herzog, Tobey C. « Tim O'Brien Interview. Interview with Tobey C. Herzog ». *The South Carolina Review*, vol. 31, n° 1, 1998, p. 78-109.
- Kaplan, Steven. « An Interview with Tim O'Brien » *The Missouri Review*, vol. 14, n° 3, 1991, p. 95-108.
- Leepson, Marc. « Interview: Tim O'Brien ». *Gallery*, août 1986, p. 27-30.

- Lyons, Gene. « No More Bugles, No More Drums ». *Entertainment Weekly*, 23 févr. 1990, p. 50-52.
- McCaffery, Larry. « Interview with Tim O'Brien » (1979). *Chicago Review*, vol. 33, n° 2, 1982, p. 129-149.
- McNerney, Brian C. « Responsibly Inventing History: An Interview with Tim O'Brien ». *War, Literature, and the Arts*, vol. 6, automne/hiver 1994, p. 1-26.
- Mort, John. « The Booklist Interview: Tim O'Brien ». *Booklist*, vol. 90, août 1994, p. 1990-1991.
- Naparsteck, Martin. « An Interview with Tim O'Brien ». *Contemporary Literature*, vol. 32, printemps 1991, p. 1-11.
- Schroeder, Eric James. *Vietnam, We've All Been There. Interviews with American Writers*. Praeger, 1992, p. 124-143.
- Smith, Patrick A., éd. *Conversations with Tim O'Brien*. Mississippi UP, 2012.
- Streitfeld, David. « The Writer Wounded by Friendly Fire: Vietnam Vet Tim O'Brien, Still at War with Himself ». *The Washington Post*, 25 nov. 1994, p. B1.
- Tambakis, Anthony. « Tim O'Brien: An Interview by Anthony Tambakis ». *Five Points: A Journal of Literature & Art*, vol. 4, n° 1, 1999, p. 94-114.

Monographies

- Ciocia, Stefania. *Vietnam and Beyond: Tim O'Brien and the Power of Storytelling*. Liverpool UP, 2012.
- Heberle, Mark A. *A Trauma Artist. Tim O'Brien and the Fiction of Vietnam*. Iowa UP, 2001.
- Herzog, Tobey C. *Tim O'Brien*. Twayne Publishers, 1997.
- Kaplan, Steven. *Understanding Tim O'Brien*. South Carolina UP, 1995.
- Smith, Patrick A. *Tim O'Brien: A Critical Companion*. Greenwood Press, 2005.
- Tegmark, Mats. *In the Shoes of a Soldier: Communication in Tim O'Brien's Vietnam Narratives*. Upsaliensis S. Academiae, 1998.

Autres sources critiques

Anthropologie, géographie, mythologie

- Durand, Gilbert. *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. 1969. Dunod, 1992.
- Eckert, Penelope, et Sally McConnell-Ginet. *Language and Gender*. Cambridge UP, 2003.

- Girard, René. *La Violence et le Sacré*. 1972. Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 2010.
- Horvath, Agnes, Bjørn Thomassen, et Harald Wydra. « Introduction: Liminality and Cultures of Change ». *International Political Anthropology*, vol. 2, n° 1, 2009, p. 3-4.
- Leach, Edmund. *Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse. New Directions in the Study of Language*, éd. Eric H. Lenneberg, Massachusetts Institute of Technology Press, 1964.
- Robben, Antonius C., éd. *Death, Mourning and Burial. A Cross-Cultural Reader*. Blackwell Publishing, 2004.
- Saïd, Suzanne. *Approches de la mythologie grecque*. Nathan, 1993.
- Thomassen, Bjørn. « The Uses and Meanings of Liminality ». *International Political Anthropology*, vol. 2, n°1, 2009, p. 5-27.
- Tuan, Yi-Fu. *Topophilia: A Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*. Prentice-Hall, 1974.
- Turner, Victor. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Cornell UP, 1967.
- . *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. 1969. Transaction Publishers, 2008.
- Young, Allan. « A Description of How Ideology Shapes Knowledge of a Mental Disorder (Posttraumatic Stress Disorder) ». *Knowledge, Power and Practice: The Anthropology of Medicine and Everyday Life*, éds. Shirley Lindenbaum et Margaret M. Lock, California UP, p. 108-128.
- . *The Harmony of Illusions: Inventing Post-Traumatic Stress Disorder*. Princeton UP, 1995.

Art, esthétique, sémiologie

- Agamben, Giorgio. *The Man without Content*. Trad. Albert Georgia. Stanford UP, 1999.
- Bachelard, Gaston. *L'Air et les songes*. José Corti, 1943.
- . *L'Eau et les rêves*. Corti, 1942.
- . *La Poétique de la rêverie*. PUF, 1960.
- . *La Poétique de l'espace*. 1957. PUF, 1961.
- Bataille, Georges. *L'Érotisme*. Minuit, 1957.
- Bazin, André. « Morts tous les après-midis ». *Cahiers du cinéma*, vol. 7, déc. 1951, p. 63-70.
- Benjamin, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Trad. S. Muller et A. Hirt. 1925. Flammarion, 1985.
- Buci-Glucksmann, Christine. *La Folie du voir. De l'Esthétique baroque*. Galilée, 1986.
- . *La Raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*. Galilée, coll. « Débats », 1984.
- Calabrese, Omar. *Neo-Baroque: A Sign of the Times*. Trad. Charles Lambert. Princeton UP, 1993.

- Chéroux, Clément. *Diplopie. L'Image photographique à l'ère des médias globalisés. Essai sur le 11 septembre 2001*. Le Point du Jour, 2009.
- Deleuze, Gilles. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Minuit, coll. « Critique », 1988.
- Didi-Huberman, Georges. « Aby Warburg et l'archive des intensités ». *Études photographiques*, 10, nov. 2001, etudesphotographiques.revues.org/268. Consulté le 14 mars 2015.
- . *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Minuit, coll. « Critique », 1992.
- . *La Demeure, la souche. Apparences de l'artiste*. Minuit, série « Fables du lieu », 1999.
- . *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*. Minuit, série « Fables du lieu », 2001.
- . *L'Homme qui marchait dans la couleur (James Turrell)*. Minuit, série « Fables du lieu », 2001.
- . *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*. Minuit, coll. « Paradoxe », 2009.
- Gerstenkorn, Jacques. *La Métaphore au cinéma. Les figures d'analogie dans les films de fiction*. Méridiens Klincksieck, 1995.
- Giacometti, Alberto. *Écrits*. Éd. Mary Lisa Palmer et François Chaussende, Hermann, 1990.
- Huygue, René. *Sens et destin de l'art. De l'art gothique au XXe siècle*. Flammarion, 1985.
- Marker, Chris. *Le Dépayés*. Herscher « Format Photo », 1982.
- Ndalianis, Angela. *Neo-Baroque Aesthetics in Contemporary Entertainment*. MIT Press, 2005.
- Paglia, Camille. *Sex, Art and American Culture: New Essays*. Vintage Books, 1992.
- Plasserau, Emmanuel. *Cinéma et imaginaire baroque*. Les Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- Soulaiges, Pierre. *Écrits et propos*. Textes recueillis par Jean-Michel Le Lannou, Hermann, coll. « Savoir, Arts », 2009.
- Wacker, Kelly, éd. *Baroque Tendencies in Contemporary Art*. Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. 1966. Pimlico, 2007.

Histoire, culture

- Agamben, Giorgio. *Ce qui reste d'Auschwitz*. Payot Rivages, 1999.
- . *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Zone Books, 1999.
- Aron, Raymond. *Le Grand schisme*. Gallimard, 1948.

- Baker, Mark. *Nam. The Vietnam War in the Words of Men and Women Who Fought There*. 1981. Cooper Square Press, 2001.
- Baky, C. John S. « The My Lai Massacre & the Comfort of Language: Musings During the Night Bush Defeated Kerry. Nov. 2004 ». www.lasalle.edu/ConnellyLibrary/speccoll/Text/My_Lai_Massacre.pdf.
- Baritz, Loren. *Backfire. A History of How American Culture Led Us into Vietnam and Made Us Fight the Way We Did*. Ballentine Books, 1985.
- Bates, Milton J., Lawrence Lichty, Paul L. Miles, Ronald H. Spector, et Marilyn Young, éd. *Reporting Vietnam. American Journalism 1959-1975*. Introd. Ward Just. 1998. The Library of America, 2000.
- Beidler, Philip D. *The Good War's Greatest Hits. World War II and American Remembering*. Georgia UP, 1998.
- Bibby, Michael, éd. *The Vietnam War and Postmodernity*. Massachusetts UP, 1999.
- Bilton, Michael, et Kevin Sim. *Four Hours in My Lai*. 1992. Penguin Books, 1993.
- Bothmer, Bernard von. *Framing the Sixties: The Use and Abuse of a Decade from Ronald Reagan to George W. Bush*. Massachusetts UP, 2010.
- Brown, Constance A. « Severed Ears: An Image of the Vietnam War ». *War, Literature and the Arts*, vol. 4, n° 1, printemps 1992, p. 25-42.
- Capps, Walter. « The War's Transformation ». *Center Magazine*, vol. 11, n° 4, 1978, p. 20.
- Caruth, Cathy. « Lying and history ». *EUROZINE*, 9 mars 2009, www.eurozine.com/articles/2009-03-09-caruth-en.html. Consulté le 4 février 2016.
- Crépu, Michel, et Richard Figuier, éd. *Hauts lieux. Une quête de racines, de sacré, de symboles*. Autrement », Série « Mutations » 115, mai 1990.
- Cru, Jean Norton. *Du témoignage*. 1930. Jean-Jacques Pauvert, 1967.
- Detienne, Marcel, et Jean-Pierre Vernant. *Les Ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*. Flammarion, 1974.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*. Minuit, 2003.
- Dulong, Renaud. « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? ». *vox-poetica*, www.vox-poetica.org/t/articles/dulong.html. Consulté le 7 mars 2016.
- . *Le Témoin oculaire*. EHESS, Recherches d'histoire et de sciences sociales, 1998.
- Englehardt, Tom. *The End of Victory Culture: Cold War America and the Disillusioning of a Generation*. Basic Books, 1995.
- Es, Hubert van. « Thirty Years at 300 Millimeters ». *The New York Times*, 29 avr. 2005, http://www.nytimes.com/2005/04/29/opinion/thirty-years-at-300-millimeters.html?_r=0. Consulté le 10 octobre 2014.

- Evans-Campbell, Tessa. « Historical Trauma in American Indian/Native Alaska Communities: A Multilevel framework for exploring impacts on individuals, families, and communities ». *Journal of Interpersonal Violence*, vol. 23, n° 3, 2008, p. 316–338.
- FitzGerald, Frances. *Fire in the Lake. The Vietnamese and the Americans in Vietnam*. 1972. Back Pay Books, 2002.
- Foster, Kevin. *Fighting Fictions: War, Narrative, and National Identity*. Pluto Press, 1999.
- Fussell, Paul. *Wartime. Understanding and Behaviour in the Second World War*. 1989. Oxford UP, 1990.
- George, Alexander L. et Juliette L. George. *Woodrow Wilson and Colonel House: A Personality Study*. The John Day Company, 1956.
- Gibson, James William. *The Perfect War: Technowar in Vietnam*. 1986. Atlantic Monthly Press, 2000.
- Ginzburg, Carlo. *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*. Verdier, coll. « Verdier Poche », 2000.
- . « “Signes, traces, pistes”. Racines d’un paradigme de l’indice. *Le Débat*, vol. 6, n° 6, 1980, p. 3-44.
- Goff, Jacques Le. *Histoire et Mémoire*. Gallimard, 1988.
- Gray, Jesse Glenn. *The Warriors: Reflections on Men in Battle*. 1959. Harper Torchbooks, 1970.
- Hagopian, Patrick. *The Vietnam War in American Memory: Veterans, Memorials, and the Politics of Healing*. Massachusetts UP, 2009.
- Halberstam, David. *The Making of a Quagmire: America and Vietnam during the Kennedy Era*. McGraw-Hill, 1965.
- Hammer, Richard. *The Court Martial of Lt. Calley*. Coward, McCann & Geoghegan, 1971.
- Harmon, Mark D. « Historical Revisionism and Vietnam War Public Opinion ». *Peace Studies Journal*, vol. 3, n° 2, août 2010, p. 15-32.
- Hellmann, John. *American Myth and the Legacy of Vietnam*. Columbia UP, 1986.
- Herring, Georges. *America’s Longest War: The United States and Vietnam*. Knopf, 1986.
- Hirsch, Marianne. « The Generation of Postmemory ». *Poetics Today*, vol. 29, n° 1, printemps 2008, p. 103-128.
- Hoffman, Eva. *After Such Knowledge: Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*. Public Affairs, 2004.
- Huret, Romain. « La rumeur de Pinkville. Les commissions d’enquête sur le massacre de My Lai (1969-1970) ». *Le Mouvement Social*, vol. 1, n° 222, 2008, p. 129-152.
- Hurley, Kelly. *The Gothic Body. Sexuality, Materialism and Degeneration at the Fin de Siècle*. Cambridge UP, 1996.

- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke UP, 1991.
- Jeffords, Susan. *The Remasculinization of America. Gender and the Vietnam War*. Indiana UP, 1989.
- Jones, James. *WWII: A Chronicle of Soldiering*. Chicago UP, 1975.
- Kaplan, Justin. « The Naked Self and Other Problems ». *Telling Lives: The Biographer's Art*, éd. Marc Pachter, New Republic Books, 1979.
- Kazin, Alfred. *Bright Book of Life*. Little, Brown, 1973.
- Keegan, John. « Britain and America ». *Times Literary Supplement*, 17 mai 1985, p. 544-549.
- Kerry, John, et Vietnam Veterans Against the War. *The New Soldier*. Macmillan, 1971.
- Kolko, Gabriel. *Anatomy of a War. Vietnam, the United States and the Modern Historical experience*. Pantheon, 1985.
- Leed, Eric J. *No Man's Land: Combat and Identity in World War One*. Cambridge UP, 1979.
- Lefever, Ernest W. « Vietnam's Ghosts ». *The Wall Street Journal*, 21 mai 1997, p. A14.
- Levi, Primo. *Les Naufragés et les rescapés. Quarante ans après Auschwitz*. 1989. Trad. André Maugé, Arcades Gallimard, 1999.
- Luke, Timothy W. *Screens of Power. Ideology, Domination and Resistance in Informational Society*. Illinois UP, 1989.
- Marling, Karal Ann, et John Wetenhall. *Iwo Jima: Monuments, Memories, and the American Hero*. Harvard UP, 1991.
- Marx, Karl et Friedrich Engels. *Le Manifeste du parti communiste*. 1848. Garnier Flammarion, 1999.
- McPherson, James M. *For Cause and Comrades: Why Men Fought in the Civil War*. Oxford UP, 1997.
- Mendible, Myra. « Post Vietnam Syndrome: National Identity, War, and the Politics of Humiliation ». *Radical Psychology*, vol. 7, 2008, www.radicalpsychology.org/vol7-1/mendible.html. Consulté le 4 novembre 2015.
- Moran, Maureen F. « "Light no Smithfield fires": Some Victorian attitudes to witchcraft », *Journal of Popular Culture*, vol. 33, n° 4, 2000, p. 123-151.
- Mosse, George L. *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*. Oxford UP, 1990.
- Nash, Jay Robert. *Among the Missing*. Simon and Schuster, 1978.
- Pierce, Peter. « Preying on the past: Contexts of some recent neo-historical fiction ». *Australian Literary Studies*, vol. 15, n° 4, 1992, p. 304-312
- Portes, Jacques. *Les États-Unis et la guerre du Vietnam*. 1993. Complexe, 2008.
- Pres, Terrence Des. *The Survivor: An Anatomy of Life in the Death Camps*. Oxford UP, 1976.

- Pugh, David G. *Sons of liberty: The Masculine Mind in Nineteenth-Century America*. The Greenwood Press, 1983.
- Rancière, Jacques. « Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien ». *L’Inactuel*, vol. 6, 1996, p. 53-68.
- Santoli, Al. *Everything We Had*. Random House, 1981.
- Slotkin, Richard. *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. 1992. Oklahoma UP, 1998.
- . *Regeneration Through Violence. The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Wesleyan UP, 1973.
- Taylor, Mark. *The Vietnam War in History, Literature and Film*. Edinburgh UP, 2003.
- Time Incorporated. *Life’s Picture History of World War II*. Time Incorporated, 1950.
- Time-Life Books . *World War II*. 39 volumes. Time-Life Books, 1978.
- « Vietnam War Statistics and Exclusive Photos ». *The Veterans Hour*, 2013, www.veteranshour.com/vietnam_war_statistics.htm. Consulté le 12 octobre 2015.
- Weigley, Russell F. *History of the United States Army*. Macmillan, 1967.
- White, Hayden. « The Practical Past ». *Historien*, vol. 10, 2011, p. 10-19.
- Wilson, William V. « I Had Prayed To God That This Thing Was Fiction ». *American Heritage*, vol. 41, n° 1, févr. 1990, p. 44-52.

Littérature, théorie littéraire

- Aaron, Daniel. *The Unwritten War: American Writers And The Civil War*. 1973. Wisconsin UP, 1987.
- Amfreville, Marc. « Alienation in American Gothic Fiction ». *Les Vestiges du Gothique, le rôle du reste. Anglophonia*, vol. 15. Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 39-48.
- . *Charles Brockden Brown. La Part du doute*. Belin, 2000.
- . « De la ventriloquie au trauma ». *Sillages critiques*, n° 14, 2012, 23 déc. 2013, sillagescritiques.revues.org/2821. Consulté le 10 novembre 2015.
- . *Écrits en souffrance. Figures du trauma dans la littérature nord-américaine*. Michel Houdiard, 2009.
- . « Fluctuations : double, spectre et trauma ». *Revue française d’études américaines*, vol. 3, n° 109, 2006, p. 27-38.
- . « Le Poids de l’ombre ». *Miranda*, n° 8, 31 oct. 2013, miranda.revues.org/3491. Consulté le 2 janvier 2016.
- Andréo, Benjamin. « “Exercices d’exorcismes” : les sorts et glossolalies artaldiens ou la pragmatique de l’altérité ». *Alienation and Alterity: Otherness in Modern and*

- Contemporary Francophone Contexts*, éd. Helen Vassallo et Paul Cooke, Peter Lang, 2009, p. 225-244.
- Anisfield, Nancy. « Words and Fragments: Narrative Style in Vietnam Novels ». *Search and Clear*, éd. William J. Searle, Bowling Green State University Popular Press, 1988, p. 56-61.
- Arva, Eugene L. *The Traumatic Imagination: Histories of Violence in Magical Realist Fiction*. Cambria Press, 2011.
- Assoun, Paul-Laurent. *Littérature et psychanalyse. Freud et la création littéraire*. Ellipses, coll. « Thème et études », 1996.
- Axelsson, Arne. *Restrained Response: American Novels of the Cold War and Korea, 1945-1962*. Greenwood Press, 1990.
- Baker, Nicholas. *U and I: A True Story*. Vintage, 1991.
- Barbérís, Pierre. *Prélude à l'utopie*. PUF, coll. « Écriture », 1991.
- Barthes, Roland. « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe ». *Sémiotique narrative et textuelle*. Éd. Claude Chabrol. Larousse, 1973.
- . *Comment vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*. Seuil Imec, 2002.
- . *Le Degré zéro de l'écriture*, suivi de *Nouveaux Essais critiques*. 1953. Seuil, 1972.
- . *L'Empire des signes*. 1970. Flammarion 1980.
- . *Le Grain de la voix*. Seuil, 1981.
- . « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications*, n° 8, 1966, p. 1-27.
- . *Leçon. Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France prononcée le 7 janvier 1977*. Seuil, 1978.
- . *Le Plaisir du texte*. Seuil, coll. « Tel Quel », 1973.
- . *La Préparation du roman. Notes de cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, éd. Nathalie Léger. Seuil-Imec, 2003.
- . *S/Z*. Seuil, 1970.
- Bates, Milton J. *The Wars We Took to Vietnam: Cultural Conflict and Storytelling*. California UP, 1996.
- Bauer, Sylvie, et Anne-Laure Tissut, éd. *La Vérité en fiction. Théorie, Littérature, Épistémologie*, vol. 28, 2011. Presses Universitaires de Vincennes, 2012.
- Baughman, Ronald, éd. *American Writers of the Vietnam War: W.D. Ehrhart, Larry Heinemann, Tim O'Brien, Walter McDonald, John M. Del Vecchio*. Layman/Gale, 1991.
- Beidler Philip D. *American Literature and the Experience of Vietnam*. Georgia UP, 1982.
- Bellemin-Noël, Jean. *Plaisirs de vampires. Gautier, Gracq, Giono*. PUF, 2001.

- . *Vers l'inconscient du texte*. PUF, coll. « Écriture », 1979.
- Bello, Davide Del. *Forgotten Paths: Etymology and the Allegorical Mindset*. The Catholic University of America Press, 2007.
- Belloï, Livio, et Michel Delville, éd. *L'Œuvre en morceaux. Pour une esthétique de la mosaïque*. Les Impressions Nouvelles, 2006.
- Benjamin, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. 1925. Trad. S. Muller et A. Hirt, Flammarion, 1985.
- Bessière, Jean, et Manfred Schmeling, éd. *Littérature, Modernité, Réflexivité*. Honoré Champion, 2002.
- Blanchot, Maurice. *L'Attente l'oubli*. Gallimard, 1962.
- . *L'Écriture du désastre*. Gallimard, 1980.
- . *L'Entretien infini*. Gallimard, coll. « Blanche », 1969.
- . *L'Espace littéraire*. Gallimard, 1955.
- Bluefarb, Sam. *Escape Motif in the American Novel. Mark Twain to Richard Wright*. Ohio State UP, 1972.
- Blum, Joanne. *Transcending Gender. The Male/Female Double in Women's Fiction*. UMI Research Press, 1988.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 1961. Chicago UP, 1983.
- Bougnoux, Daniel. *La Crise de la représentation*. La Découverte, 2006.
- Bourneuf, Rolland et Réal Ouellet. *L'Univers du roman*. PUF, 1972.
- Bozec, Yves Le. « Ekphrasis de mon cœur, ou l'argumentation par la description pathétique ». *Littérature*, n° 111, 1998, p. 111-124.
- . « L'hypotypose : un essai de définition formelle ». *L'Information Grammaticale*, n° 92, 2002, p. 3-7.
- Bozzetto, Roger. *Le Fantastique dans tous ses états*. Presses de l'Université de Provence, 2001.
- Buci-Glucksmann, Christine. *Tragique de l'ombre*. Galilée, 1990.
- Campaignolle-Catel, Hélène. « Le livre : réflexions/réfractions dans *Glas* de Derrida et *Rhizome* de Deleuze et Guattari ». *Le livre et ses espaces*, éd. Alain Milon et Marc Perelman, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2007, p. 129-154, <http://books.openedition.org/pupo/484>. Consulté le 3 avril 2015.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. 1949. Princeton UP, 2004.
- . *The Masks of God: Primitive Mythology*. Penguin Books, 1976.
- Capeloa Gil, Isabel, et Adriana Martins, éd. *Plots of War. Modern Narratives of Conflict*. De Gruyter, 2012.

- Capps, Walter. *The Unfinished War. Vietnam and the American Conscience*. Beacon Press, 1982.
- , éd. *The Vietnam Reader*. Routledge, 1991.
- Carpenter, Lucas. « “It don’t mean nothin’”: Vietnam War Fiction and Postmodernism ». *College Literature*, vol. 30, n° 2, printemps 2003, p. 30-50.
- Cassin, Barbara. *L’Effet sophistique*. Gallimard, coll. « NRF Essais », 1995.
- Cavallaro, Dani. *The Gothic Vision: Three Centuries of Terror, Horror and Fear*. Continuum, 2002.
- Chambers, Ross. *Loiterature*. Nebraska UP, 1999.
- Charles, Michel. *L’Arbre et la source*. Seuil, 1985.
- Chklovski, Victor. « L’art comme procédé ». *Théorie de la littérature*. Tzvetan Todorov. Seuil, 1965, p. 76-97.
- , *Theory of Prose*. 1929. Dalkey Archive Press, 2003
- Christensen, Inger. *The Meaning of Metafiction*. Universitetsforlaget, 1981.
- Christopher, Renny. *The Viet Nam War/The American War. Images and Representations in Euro-American and Vietnamese Exile Narratives*. Massachusetts UP, 1995.
- Cohn, Dorrit. *The Distinction of Fiction*. The Johns Hopkins UP, 1999.
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. 1817. Éd. Nigel Leask, J.M. Dent, 1997.
- Compagnon, Antoine. *La Seconde main ou le travail de la citation*. Seuil, 1979.
- Couturier, Maurice. *La Figure de l’auteur*. Seuil, 1995.
- Currie, Mark, éd. *Metafiction*. Longman, 1995.
- Dällenbach, Lucien. *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*. Seuil, coll. « Poétique », 2001.
- , *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Seuil, coll. « Poétique », 1977.
- Darrieussecq, Marie. « L’Autofiction, un genre pas sérieux ». *Poétique*, n° 107, sept. 1996, p. 369-380.
- Delvaux, Martine. *Histoires de fantômes. Spectralité et témoignage dans les récits de femmes contemporains*. Les Presses Universitaires de Montréal, 2005.
- Déotte, Jean-Louis. *Walter Benjamin et la forme plastique : Architecture, technique, lieux*. L’Harmattan, 2012.
- Depierre, Marie-Ange. *Paroles fantomatiques et cryptes textuelles*. Champ Vallon, coll. « L’Or d’Atalante », 1993.
- Dobrovsky, Serge. « Ne pas assimiler autofiction et autofabulation ». *Le Magazine Littéraire* n° 440, mars 2005, p. 28.
- , « Quand je n’écris pas, je ne suis pas écrivain ». Entretien avec Michel Contat. « Autobiographies ». *Genesis*, n° 16, 2001, p. 119-135.

- , Jacques Lecarme et Philippe Lejeune, éd. *Autofictions & Cie*. Université Paris X, Cahiers RITM 6, 1993.
- Dunn, Maggie, et Ann Morris. *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*. Twayne, 1995.
- Dürenmatt, Jacques, et Andreas Pfersmann. *L'Espace de la note. La Licorne 67*. Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*. 1979. Grasset et Fasquelle, coll. « Le Livre de poche », 1985.
- , *Les Limites de l'interprétation*. Grasset et Fasquelle, 1992.
- Edmundson, Mark. *Nightmare on Main Street: Angels, Sadomasochism, and the Culture of Gothic*. 1997. Harvard UP, 1999.
- Ehrhart, William Daniel, et Philip K. Jason, éd. *Retrieving Bones: Stories and Poems of the Korean War*. Rutgers UP, 1999.
- Eigeldinger, Marc. *Mythologie et intertextualité*. Slatkine, 1987.
- Enaudeau, Corinne. *Là-bas comme ici. Le paradoxe de la représentation*. Gallimard, 1998.
- Escobar, Matthew. « L'Abyme différencié : vers une nouvelle approche de la mise en abyme gidienne ». *André Gide et la tentation de la modernité*, éd. Robert Kopp et Peter Schynder. Colloque international de Mulhouse. Gallimard, coll. « Les cahiers de la nrf », 2002, p. 383-395.
- Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. Criterion Books, 1960.
- Foucault, Michel. « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». 1969. *Dits et écrits (1954-1988)*, Tome I (1954-1975). Gallimard, 1994. 789–821.
- Franklin, H. Bruce. *Vietnam and Other American Fantasies*. Massachusetts UP, 2001.
- Fussell, Paul. *The Great War and Modern Memory*. 1975. Oxford UP, 2000.
- Gallagher, Matt. « Where's the Great Novel About the War on Terror? ». *The Atlantic*, 14 juin 2011, www.theatlantic.com/entertainment/archive/2011/06/wheres-the-great-novel-about-the-war-on-terror/240233/. Consulté le 3 octobre 2015.
- Gandal, Keith. *The Gun and the Pen: Hemingway, Fitzgerald, Faulkner, and the Fiction of Mobilization*. 2008. Oxford UP, 2010.
- Ganteau, Jean-Michel. « Entre mimétique du rien et réalisme traumatique ». *Études britanniques contemporaines*, n° 42, 2012, 7 sept. 2014, ebc.revues.org/1355. Consulté le 15 janvier 2016.
- , « Le temps éclaté : *Why Be Happy When You Could Be Normal?* De Jeanette Winterson ». *Sillages critiques*, n° 19, 15 juil. 2015, sillagescritiques.revues.org/4229. Consulté le 19 décembre 2015.

- . « Trauma and the Ethics of Vulnerability: Jon McGregor's *Even the Dogs* ». *Études britanniques contemporaines*, n° 45, 2013, 30 sept. 2013, ebc.revues.org/940. Consulté le 2 avr. 2015.
- Gass, William Howard. *Fictions and the Figures of Life*. David R. Godine, 1971.
- Gignoux, Anne-Claire, *La Réécriture. Formes, enjeux, valeurs autour du Nouveau Roman*. Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2003.
- Godin, Henri. « L'euphémisme littéraire, fonctions et limites ». *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, vol. 3, n° 5, 1953, p. 143-151.
- Grafton, Anthony. *The Footnote. A Curious History*. Harvard UP, 1997.
- Grattan, C. Hartley. *Bitter Bierce: A Mystery of American Letters*. Doubleday & Co, 1929.
- Greenblatt, Stephen Jay, éd. *Allegory and Representation*. The Johns Hopkins UP, 1981.
- Gusdorf, Georges. *Les Écritures du moi (Lignes de vie I)*. Odile Jacob, 1990.
- Herman, Jan, Adrien Pachoud, Paul Pelckmans et François Rosset, éd. *L'Assiette des fictions. Enquêtes sur l'autoréflexivité romanesque*. Peeters, coll. « La République des Lettres », 2010.
- Herring, Phillip F., éd. *Joyce's Ulysses Notesheets in the British Museum*. Virginia UP, 1972, 119.
- Heuvel, Pierre van den. *Parole Mot Silence. Pour une poétique de l'énonciation*. José Corti, 1985.
- Horton, Stephanie, Stone, éd. *Affective Disorder and the Writing Life: The Melancholic Muse*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Howells, William Dean. « Herman Melville's Battle-Pieces and Aspects of the War ». *The Atlantic*, 19 févr. 1867. *The Atlantic*, www.theatlantic.com/magazine/archive/1867/02/reviews-and-literary-notice/308618/. Consulté le 28 juillet 2016.
- Hubier, Sébastien. *Littératures intimes. Les Expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*. Armand Colin, 2003.
- Hurley, Kelly. « British Gothic Fiction, 1885-1930 ». *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, éd. Jerrold E. Hogle, Cambridge UP, 2002, p. 189-209.
- Hutcheon, Linda. *The Canadian Postmodern. A Study Of Contemporary English-Canadian Fiction*. Oxford UP, 1988.
- . *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Wilfrid Laurier UP, 1980.
- . *The Politics of Postmodernism*. Routledge, 1989.
- Idema, Henry. *Freud, Religion, and the Roaring Twenties: A Psychoanalytic Theory of Secularization in Three Novelists: Anderson, Hemingway, and Fitzgerald*. Rowman & Littlefield, 1990.

- Imbert, Michel. « Sous l'empire de la folie : *Moby-Dick*, Shakespeare & compagnie ». *Transatlantica*, n° 1, 8 oct. 2010, transatlantica.revues.org/5009. Consulté le 12 avril 2016.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. The Johns Hopkins UP, 1978.
- . *L'Appel du texte. L'Indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*. Trad. V. Platini. Allia, 2012.
- Jacobsen, Kurt. « Larry Heinemann in Conversation With Kurt Jacobsen ». *Logos*, vol. 2, n° 1, hiver 2003, p. 141-160.
- Jakobson, Roman. « Linguistics and Poetics ». *Style in Language*, éd. Thomas A. Sebeok, The MIT Press, 1960, p. 350-377.
- Jason, Philip K, éd. *Fourteen Landing Zones: Approaches to Vietnam War Literature*. Iowa UP, 1991.
- Jeanneret, Michel. « Du mystère à la mystification : le sens caché à la Renaissance et dans Rabelais ». *Versants. Revue suisse des littératures romanes*, vol. 2, 1981, p. 31-52.
- Johannessen, Larry R. *Illumination Rounds. Teaching the Literature of the Vietnam War*. National Council of Teachers of English, 1992.
- Jouve, Vincent. *La Lecture*. Hachette, coll. « Contours littéraires », 1993.
- Kermode, Frank. *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford UP, 1970.
- Kremmer, Christopher. « From dialectics to dialogue: Bakhtin, White and the “moorings” of fiction and history ». *TEXT*, Special Issue, vol. 28 : Fictional Histories and Historical Fictions: Writing History in the Twenty-First Century, avr. 2015, éd. Camilla Nelson et Christine de Matos, www.textjournal.com.au/speciss/issue28/Kremmer.pdf.
- Kristeva, Julia. *Semeiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Seuil, coll. « Points Essais », 1969.
- Lacoste, Charlotte. « L'invention d'un genre littéraire : *Témoins* de Jean Norton Cru ». *Texto !*, vol. 12, n° 3, juil. 2007, www.revue-texto.net/Inedits/Lacoste/Lacoste_L-invention%20d-un%20genre.pdf.
- Lane, Philippe. *La Périphérie du texte*. Nathan Université, 1992.
- Lawson, Jacqueline E, éd. « Gender and the War: Men, Women, and Vietnam ». *Vietnam Generation*, vol. 1, n° 3-4, été-automne 1989, p. 33-45.
- . « “She’s a Pretty Woman... for a Gook”: The Misogyny of the Vietnam War ». *Fourteen Landing Zones: Approaches to Vietnam War Literature*, éd. Philip K. Jason, Iowa UP, 1991, p. 5-37.
- Lecarme, Jacques, et Éliane Lecarme-Tabone. *L'Autobiographie*. Armand Colin, coll. « U Lettres », 1997.

- LeClair, Tom, et Larry McCaffery, éd. *Anything Can Happen: Interviews with Contemporary American Novelists*. Illinois UP, 1983.
- Lefebvre, Maurice-Jean. *L'Image fascinante et le surréel*. Plon, 1965.
- Lepaludier, Laurent, éd. *Métatextualité et métafiction. Théorie et analyses*. Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- Lévy, Maurice. *Le Roman gothique anglais, 1764-1824*. Albin Michel, 1995.
- Lewis, Lloyd B. *The Tainted War: Culture and Identity in Vietnam War Narratives*. Greenwood Press, 1985.
- Lewis, Richard W. B. *The American Adam: Innocence, Tragedy, and Tradition in the Nineteenth Century*. Chicago UP, 1975.
- Limat-Letellier, Nathalie, et Marie Miguët-Ollagnier, éd. *L'Intertextualité*. Les Belles Lettres, 1998,
- Limon, John. *Writing After War. American War Fiction from Realism to Postmodernism*. Oxford UP, 1994.
- Lipking, Lawrence. « The Marginal Gloss ». *Critical Inquiry*, vol. 3, n° 4, été 1977, p. 609-655
- Lloyd-Smith, Allan. *American Gothic Fiction: An Introduction*. Continuum International Publishing Group, 2004.
- Man, Paul de. *Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Methuen, 1983.
- Martel, Kareen. « Les notions d'intertextualité et d'intratextualité dans les théories de la réception ». *Protée*, vol. 33, n° 1, 2005, p. 93-102.
- May, Georges. *L'Autobiographie*. PUF, 1984.
- McFarland, Thomas. « Who was Benjamin Whichcote ? or, The Myth of Annotation ». *Annotation and Its texts*, éd. Stephen A. Barney, Oxford UP, 1991, p. 152-177.
- Mersmann, James F. *Out of the Vietnam Vortex: A Study of Poets and Poetry Against the War*. Kansas UP, 1974.
- Monnet, Agnieszka Soltysik. *The Poetics and Politics of the American Gothic: Gender and Slavery in Nineteenth-Century American Literature*. Ashgate, 2010.
- Morrisette, Bruce. « Un héritage d'André Gide : la duplication intérieure ». *Comparative Literature Studies*, vol. 8, n° 2, 1971, p. 125-142.
- Myers, Thomas. *Walking Point: American Narratives of Vietnam*. Oxford UP, 1988.
- Neilson, Jim. *Warring Fictions: American Literary Culture and the Vietnam War Narrative*. Mississippi UP, 1998.
- Noguez, Dominique. *Pensées bleues. Aphorismes*, suivi de *Bref traité de l'aphorisme*. Dessins de Pierre Le Tan. Équateurs, 2015.

- Onega, Susana, et Jean-Michel Ganteau, éd. *Contemporary Trauma Narratives. Liminality and the Ethics of Form*. Routledge, 2014.
- Owens, Craig. « The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism ». *October*, vol. 12, printemps 1980, p. 67-86.
- Palm, Edward F. « The Search for a Usable Past: Vietnam Literature and the Separate Peace Syndrome ». *The South Atlantic Quarterly*, vol. 82, n° 2, 1983, p. 115-128.
- Park, Jinim. *Narratives of the Vietnam War by Korean and American Writers*. Peter Lang, 2007.
- Pétillon, Pierre-Yves. *La Grand-route. Espace et écriture en Amérique*. Seuil, 1979.
- Picard, Michel, éd. *Comment la littérature agit-elle ?* (Colloque du Centre de Recherches sur la Lecture Littéraire de Reims, mai 1992). Klincksieck, « Actes et colloques » n° 40, 1994.
- . *Lire le temps*. Minuit, coll. « Critique », 1989.
- Pinat, Etienne. *Les deux morts de Maurice Blanchot : Une phénoménologie*. Zeta Books, 2014.
- Proust, Marcel. *Sur la lecture*. 1905. Actes Sud, 1988.
- Rabaté, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. José Corti, 1991.
- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading. Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Ohio State UP, 1988.
- Ricardou, Jean, éd. *Claude Simon. Analyse, théorie, I*. Colloque de Cerisy 1-8 juillet 1974. U.G.É (10/18), 1975.
- . *Le Nouveau Roman*. Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1973.
- . *Pour une théorie du nouveau roman*. Seuil, coll. « tel Quel », 1971.
- . *Problèmes du nouveau roman*. Seuil, coll. « tel Quel », 1967.
- , éd. *Robbe-Grillet. Analyse, théorie*. Colloque de Cerisy. U.G.É, 1976.
- Ricœur, Paul. *Temps et récit I. L'Intrigue et le récit historique*. Seuil, 1983.
- . *Temps et récit III. Le Temps raconté*. Seuil, 1985.
- Riffaterre, Michael. « L'intertexte inconnu ». *Littérature*, vol. 41, 1981, p. 4-7.
- . *Sémiotique de la poésie*. Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- . « La trace de l'intertexte ». *La Pensée*, vol. 215, 1980, p. 4-18.
- Ringnalda, Donald. *Fighting and Writing the Vietnam War*. Mississippi UP, 1994.
- Robert, Marthe. *Roman des origines et origines du roman*. 1972. Gallimard, 2004.
- Ron, Moshe. « The Restricted Abyss. Nine problems in the Theory of *Mise en Abyeme* ». *Poetics Today*, vol. 8, n° 2, 1987, p. 417-438.
- Rothberg, Michael. *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*. Minnesota UP, 2000.

- Royle, Nicholas. *The Uncanny*. Manchester UP, 2003.
- Rykner, Arnaud. *Nathalie Sarraute*. Seuil, coll. « Les contemporains », 1991.
- . *Pans. Liberté de l'œuvre et résistance du texte*. José Corti, coll. « Les Essais », 2004.
- Sanborn, Wallis R. *The American Novel of War. A Critical Analysis and Classification System*. McFarland & Company, 2012.
- Savoy, Eric. « The Face of the Tenant: A Theory of American Gothic ». *American Gothic: New Interventions in a National Narrative*, éd. Robert K. Martin et Eric Savoy, Iowa UP, 1998, p. 3-19.
- . « The Rise of the American Gothic ». *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, éd. Jerrold E. Hogle, Cambridge UP, 2002, p. 167-188.
- Schaeffer, Jean-Marie. « Esthétique spéculative et hypothèses sur la réflexivité en art ». *Littérature, Modernité, Réflexivité*, éd. Jean Bessière et Manfred Schmeling, Honoré Champion, 2002, p. 15-28.
- Scholes, Robert. *Protocols of Reading*. Yale UP, 1989.
- Scruton, Roger. « Neo-Baroque ». *The Times Literary Supplement*, n° 4681, 18 déc. 1992, p. 3.
- Searle, William J. *Search and Clear: Critical Responses to Selected Literature and Films of the Vietnam War*. Bowling Green State University Popular Press, 1988.
- Senges, Pierre. *L'Idiot et les hommes de paroles*. Bayard, 2005.
- Sicart, Pierre-Alexandre. *Autobiographie, Roman, Autofiction*. Thèse de doctorat, Université de Toulouse-Le Mirail et New York University, 2005.
- Sipiora, Phillip. « Introduction: The Ancient Concept of Kairos ». *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory, and Praxis*, éd. Phillip Sipiora et James S. Baumlin, SUNY Press, 2002, p. 1-22.
- Starobinski, Jean. « Le style de l'autobiographie ». *Poétique*, vol. 3, 1970, p. 257-265.
- Tillotson, Kathleen. « The Tale and the Teller » (1959). *Mid-Victorian Studies*. Geoffrey et Kathleen Tillotson. Athlone Press, 1965, p. 1-23.
- Tobin, Patricia Drechsel. *Time and the Novel: The Genealogical Imperative*. Princeton UP, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Seuil 1971.
- Vercier, Bruno, et Anne Maurel. *La Critique*. Hachette Éducation, 1994.
- Vilain, Philippe. *Défense de Narcisse*. Grasset et Fasquelle, 2005.
- . *La Littérature sans idéal*. Grasset, 2016.
- Waugh, Patricia, éd. *Literary Theory and Criticism*. Oxford UP, 2006.
- . *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, 1984.

- Wessler, Éric. *La Littérature face à elle-même. L'Écriture spéculaire de Samuel Beckett*. Rodopi B.V, 2009.
- White, Hayden. *Tropics of discourse: Essays in cultural criticism*. 1976. The John Hopkins UP, 1985.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh UP, 2004.
- Williams, Anne. *Art of Darkness: A Poetics of the Gothic*. Chicago UP, 1995.

Narratologie

- Bakhtine, Mikhaïl M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. 1981. Éd. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Texas UP, 1990.
- . *Esthétique et théorie du roman*. 1978. Gallimard, 2001.
- Bal, Mieke. « Mise en abyme et iconicité ». *Littérature*, vol. 29, n° 1, 1978, p. 16-128.
- Baron, Christine. « La question de l'autoréférence : tentative d'interprétation symbolique et idéologique ». *Littérature, Modernité, Réflexivité*, eds. Jean Bessière et Manfred Schmeling. Honoré Champion, 2002. 43-58.
- Baroni, Raphaël. « Apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? ». *Recherches & Travaux*, vol. 83, 2013, p. 11-24.
- . « Didactiser la tension narrative : apprendre à lire ou apprendre comment le récit nous fait lire ? ». *Recherches & Travaux*, vol. 83, 2014, p. 11-23.
- . « Incomplétudes stratégiques du discours littéraire et tension dramatique ». *Littérature*, vol. 127, 2002, p. 105-127.
- . « Le temps de l'intrigue ». *Cahiers de Narratologie*, n° 18, 6 juill. 2010, narratologie.revues.org/6085. Consulté le 7 juin 2016.
- . *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Seuil, coll. « Poétique », 2007.
- Bruner, Jerome. « The Narrative Construction of Reality ». *Critical Inquiry*, vol. 18, 1991, p. 1-21.
- Colonna, Vincent. *L'Autofiction: Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*. EHESS, 1989.
- . *Autofictions & autres mythomanies littéraires*. Tristram, 2004.
- Dällenbach, Lucien. « Intertexte et autotexte ». *Poétique*, vol. 27, 1976, p. 282-296.
- Fludernik, Monika. *Towards a "Natural" Narratology*. Routledge, 1996.
- Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. 1830. Flammarion, coll. « Champs », 1977.
- Gasparini, Philippe. *Autofiction. Une Aventure du langage*. Seuil, coll. « Poétique », 2008.
- . *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- Genette, Gérard. *Fiction et Diction*. 1991. Seuil, 2004.

- . *Figures III*. Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- . *Métalepse*. Seuil, coll. « Poétique », 2004.
- . *Nouveau discours du récit*. Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- . *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Seuil, coll. « Poétique », 1982.
- . *Seuils*. Seuil, coll. « Poétique », 1987.
- Gignoux, Anne-Claire. « De l'intertextualité à l'écriture ». *Cahiers de Narratologie*, n° 13, 1 sept. 2006, narratologie.revues.org/329. Consulté le 19 août 2016.
- Jauss, Hans-Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Gallimard, coll. « Tel » 1978.
- Jenny, Laurent. « La stratégie de la forme ». *Poétique*, vol. 7, n° 27, 1976, p. 257-281.
- Jouve, Vincent. « Les métamorphoses de la lecture narrative ». *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 153-161.
- Lavocat, Françoise, éd. *La Théorie littéraire des mondes possibles*. CNRS Éditions, 2010. 53-81.
- Lejeune, Philippe. *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*. Seuil, coll. « Poétique », 1980.
- . *Le Pacte autobiographique*. 1975. Seuil, coll. « Points », 1996.
- . *Poétique*. Seuil, 2007.
- Maingueneau, Dominique. *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*. Dunod, 1993.
- . *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Armand Colin, 2004.
- Mitterand, Henri. « Chronotopies romanesques : "Germinal" ». *Poétique*, vol. 81, 1990, p. 89-104.
- Nünning, Ansgar. « Towards a Definition, a Typology and an Outline of the Functions of Metanarrative Commentary ». *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, éd. John Pier. De Gruyter, 2004, p. 11-58
- Piégay-Gros, Nathalie. *Introduction à l'intertextualité*. Dunod, 1996.
- Pratt, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Indiana UP, 1977.
- Smethurst, Paul. *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Rodopi, 2000.

Philosophie, théologie

- Amherdt, François-Xavier. *L'Herméneutique philosophique de Paul Ricœur et son importance pour l'exégèse biblique*. Cerf, 2004.
- Aristote. *Éthique à Nicomaque*. Le Livre de Poche, coll. « Les classiques de la philosophie », 2005.

- Assoun, Paul-Laurent. *Lacan*. PUF, coll. « Que sais-je ? », 2003.
- Aubel, Madeleine van. « Accident, catégories et prédicables dans l'œuvre d'Aristote ». *Revue Philosophique de Louvain* Troisième série, vol. 61, n° 71, 1963, p. 361-401.
- Bachelard, Gaston. *L'Intuition de l'instant*. Gonthier, coll. « Bibliothèque Médiations » 1932.
- Benjamin, Andrew, éd. *Walter Benjamin and History*. Continuum, 2005.
- Benjamin, Walter. *Œuvres II*. Gallimard, coll. « Folio/Essais », 2000.
- Berque, Augustin. *Écoumène. Introduction à l'étude des milieux humains*. Belin, 2000.
- Blanchot, Maurice. *L'Instant de ma mort*. 1994. Gallimard, 2002.
- Bogdan, Radu, J. *Mindvaults. Sociocultural Grounds for Pretending and Imagining*. The MIT Press, 2013.
- Brohm, Jean-Marie. *Figures de la mort. Perspectives critiques*. Beauchesne, 2008.
- Butler, Judith. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. 2004. Verso, 2006.
- Casey, Edward S. « Between Geography and Philosophy: What Does It Mean to Be in the Place-World? ». *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 91, n° 4, déc. 2001, p. 683-693.
- . *The Fate of Space. A Philosophical History*. California UP, 1997.
- . *Getting Back into Place: Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Indiana UP, 1993.
- . « How to get from space to place in a fairly short stretch of time: phenomenological prolegomena ». *Senses of Place*, éd. Steven Feld et Keith H. Basso, School of American Research Press, 1996, p. 13-52.
- . « Keeping the Past in Mind ». *The Review of Metaphysics*, vol. 37, n° 1, sept. 1983, p. 77-95.
- . *Remembering: A Phenomenological Study*. 1987. Indiana UP, 2000.
- Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien, I. Arts de faire*. Gallimard, coll. « Folio essais », 1990.
- Cohen, Joseph. « Ce qui demeure... ». *Rue Descartes*, vol. 2, n° 52, 2006, p. 39-52.
- Deleuze, Gilles, et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*. 1976. Minuit, coll. « Critique », 1980.
- Derrida, Jacques. *L'Animal que donc je suis*. Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2006.
- . *Béliers. Le dialogue interrompu : entre deux infinis, le poème*. Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2003.
- . *La Carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Aubier-Flammarion, 1980.
- . *De la Grammatologie*. Minuit, coll. « Critique », 1967.
- . *Demeure – Maurice Blanchot*. Galilée, coll. « Incises », 1998.
- . *La Dissémination*. Seuil, coll. « Tel Quel », 1972.

- *Donner la mort*. Galilée, coll. « Incises », 1999.
- *L'Écriture et la différence*. Seuil, coll. « Tel Quel », 1967.
- *Fors : les mots anglés de Nicolas Abraham et Maria Torok*. Préface à *Cryptonymie. Le Verbier de l'Homme aux Loups*, Nicolas Abraham et Maria Torok, Aubier-Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1976, p. 7-73.
- *Glas* (2 vols.). 1974. Denoël-Gonthier, coll. « Bibliothèques Médiations », 1981.
- *Mal d'Archive. Une impression freudienne*. Galilée, coll. « Incises », 1995.
- *Marges de la philosophie*. Minuit, coll. « Critique », 1972.
- « Mes chances : Au rendez-vous de quelques stéréophonies épiciuriennes ». *Cahiers confrontation*, vol. 19, 1988, p. 19-45.
- *Le Monolinguisme de l'autre. Ou la prothèse de l'autre*. Galilée, coll. « Incises », 1996.
- *Parages*. Galilée, 1986.
- *Pardonner. L'impardonnable et l'imprescriptible*. Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2012.
- *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible (1979-2004)*. Éd. Ginette Michaud, Joana Masó et Javier Bassas. La Différence, coll. « Essais », 2013.
- *Points de suspension*. Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber. Galilée, 1992.
- *Psyché. Inventions de l'autre*. Galilée, 1987.
- *Séminaire : La Bête et le Souverain*, vol. 1. 2001-2002. Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2008.
- *Spectres de Marx*. Galilée, 1993.
- *Trace, archive, image et art*. INA Éditions, coll. « Collège iconique », 2014.
- , et Jürgen Habermas. *Le « Concept » du 11 septembre*. Dialogues à New York (octobre-décembre 2001) avec Giovanna Borradori. Galilée, 2004.
- , et Élisabeth Roudinesco. *De quoi demain... Dialogue*. Fayard/Galilée, coll. « Histoire de la pensée », 2001.
- , et Bernard Stiegler. *Échographies de la télévision*. Entretiens filmés avec Bernard Stiegler. Galilée, 1996.
- Durafour, Jean-Michel. « Iconoplasmie ». *débordements*, 12 avr. 2015, debordements.fr/spip.php?article357. Consulté le 29 février 2016.
- Eliacheff, Caroline et Nathalie Heinich. *Mères-filles. Une relation à trois*. Albin Michel, coll. « Le livre de poche », 2002.
- Epstein, Richard A. « Animals as Objects, or Subjects, of Rights ». *Animal Rights: Current Debates and New Directions*, eds. Martha Nussbaum et Cass R. Sunstein, Oxford UP, 2002.
- Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Gallimard, 1969.

- *Le Corps utopique*, suivi de *Les Hétérotopies*. Lignes, 2009.
- « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Dits et écrits (1954-1988)*, Tome IV (1980-1988). Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994. 752-762, *desteceres*, desteceres.com/heterotopias.pdf.
- Greisch, Jean. *Paul Ricœur. L'itinérance du sens*. Jérôme Million, 2001.
- Griffin, Donald R. *Animal Minds: Beyond Cognition to Consciousness*. Chicago UP, 2001.
- « From Cognition to Consciousness ». *Animal Cognition*, vol. 1, 1998, p. 3-16.
- Gros, Frédéric. « La dimension punitive des guerres justes dans la doctrine théologique (d'Augustin à Vitoria) ». *Raisons politiques*, vol. 1, n° 17, 2005, p. 81-96.
- Heidegger, Martin. *Acheminement vers la parole*. Gallimard, 1976.
- Holmes, Robert L. *On War and Morality*. Princeton UP, 1989.
- Jankélévitch, Vladimir. *La Mort*. Flammarion, coll. « Champs essais », 1977.
- Juranville, Alain. *Lacan et la philosophie*. PUF, 1984.
- Kemp, Peter. « La crainte pour autrui ». *Philosophica*, vol. 52, n° 2, 1993, p. 49-61.
- Lisse, Michel, éd. *Passions de la littérature. Avec Jacques Derrida*. Galilée, 1996.
- Man, Paul de. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Methuen, 1983.
- Marion, Jean-Luc. *Étant donné. Essai d'une phénoménologie de la donation*. 1997. PUF, coll. « Épiméthée », 2005.
- « L'intentionnalité de l'amour ». *Emmanuel Levinas*. Éd. Jacques Rollad. Verdier, 1984, p. 225-245.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Mentor, 1964.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et l'Invisible*. Gallimard, 1964.
- Miller, Carolyn R. « Foreword ». *Rhetoric and Kairos: Essays in History, Theory, and Praxis*, éd. Phillip Sipiora et James S. Baumlin, SUNY Press, 2002, p. xi-xiii.
- Miller, J. Hillis. « Derrida's Destinerance ». *MLN*, vol. 121, n° 4, sept. 2006, p. 893-910.
- Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. 1885. Trad. Henri Albert. Mercure de France, 1898.
- *Aurore. Pensées sur les préjugés moraux*, suivi de *Fragments posthumes (Début 1880 - Printemps 1881)*. Gallimard, coll. « Œuvres philosophiques complètes », 1970.
- *Le Gai savoir*. 1882. Flammarion, 2007.
- Orend, Brian. « Justice After War ». *Ethics and International Affairs*, vol. 16, n° 1, printemps 2002, p. 43-56
- *The Morality of War*. Broadview Press, 2006.
- Ricœur, Paul. « Événement et sens ». *L'Événement en perspective. Raisons pratiques 2*, éd. Jean-Luc Petit, EHESS, 1991, p. 41-56.

- . *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Seuil, 2000.
- . *Philosophie de la volonté, I. Le Volontaire et l'involontaire*. Aubier, coll. « Philosophie de l'Esprit », 1950.
- . *Soi-même comme un autre*. Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1990.
- . *Vivant jusqu'à la mort*, suivi de *Fragments*. Seuil, 2007.
- . « Vraie et fausse angoisse ». *L'Angoisse du temps présent et les devoirs de l'esprit, tome VIII* [Rencontres internationales de Genève]. Les Éditions de la Baconnière, coll. « Histoire et société d'aujourd'hui », 1953, p. 33-53.
- Romano, Claude. *L'Événement et le monde*. PUF, coll. « Épiméthée », 1998.
- . *L'Événement et le temps*. PUF, coll. « Épiméthée », 1999.
- Romeyer Dherbey, Gilbert. *La Parole archaïque*. PUF, 1999.
- Rosset, Clément. *Le Réel, traité de l'idiotie*. Minuit, 1977.
- Sartre, Jean-Paul. *L'Imaginaire*. 1940. Gallimard, coll. « Folio Essais », 1986.
- . *Situations, X*. Gallimard, 1976.
- Schapp, Wilhelm. *Contributions à la phénoménologie de la perception*. W. Fr. Kæstner, 1910.
- . *Empêtrés dans des histoires. L'Être de l'homme et de la chose*. 1953. Trad. Jean Greisch. Le Cerf, 1992.
- Sinding, Richard. *Qu'est-ce qu'une crise ?* PUF, 1981.
- Sloterdijk, Peter. *L'Heure du crime et le temps de l'œuvre d'art*. Trad. Olivier Mannoni. Calmann-Lévy, 2000.
- Smith, John E. « Time and Qualitative Time ». *The Review of Metaphysics*, vol. 40, 1986, p. 3-16.
- Tillich, Paul. *Systematic Theology*, 3 vols. Nisbet, 1951-1964.
- . *The Courage to Be*. Yale UP, 1952.
- Waelhens, Alphonse de. « Une philosophie de la volonté ». *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 49, n° 23, 1951, p. 415-437.
- Walzer, Michael. *Just and Unjust Wars*. 1977. Basic Books, 2006.
- Weinrich, Harald. *Lethe - Kunst und Kritik des Vergessens*. Beck, 1997.
- White, Eric Charles. *Kaironomia: On the Will to Invent*. Cornell UP, 1987.

Photographie, peinture

- Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Gallimard, Seuil, Éditions de l'Étoile, coll. « Cahiers du cinéma », 1980.

« Brady's Photographs. Pictures of the Dead at Antietam ». *The New York Times*, 20 oct. 1862, nytimes.com/1862/10/20/news/brady-s-photographs-pictures-of-the-dead-at-antietam.html?pagewanted=all. Consulté le 14 février 2015.

Homer, Winslow : *The Sharpshooter on Picket Duty*. 1863. Huile sur toile. Portland Museum of Art, Portland, Maine.

—. *Veteran in a New Field*. 1865. Huile sur toile. Metropolitan Museum of Art, New York.

Johnson, Robert, et Clarence Buell, éd. *Battles and Leaders of the Civil War: The Opening Battles*. Vol.1. (1887). Century Co, 1887-1888.

Lippit, Akira Mizuta. *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minnesota UP, 2005.

Tisseron, Serge. *Le Mystère de la chambre claire. Photographie et inconscient*. 1996. Flammarion, coll. « Champs Art », 2008.

Vélasquez, Diego. *Les Ménines*. 1656. Huile sur toile. Musée du Prado, Madrid.

Wood, Thomas Waterman. *A Bit of War History: The Veteran*. 1866. Huile sur toile. Metropolitan Museum of Art, New York.

Psychanalyse, psychiatrie, psychologie

Abraham, Karl, Sándor Ferenczi, Sigmund Freud, Ernest Jones, et Ernst Simmel. *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen*. Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1919.

Abraham, Nicolas, et Maria Torok. *Cryptonymie : le verbiage de l'homme aux loups*. Précédé de *Fors : les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Torok*, de Jacques Derrida. Aubier-Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1976.

—. *L'Écorce et le noyau*. 1978. Flammarion, 1987.

André, Jacques. *Les Désordres du temps*. PUF, 2010.

Antze, Paul, et Michael Lambek, éd. *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*. Routledge, 1996.

Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. Dunod, 1985.

Association américaine de psychiatrie. *DSM-IV, Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*. 1994. Masson, 1996.

Attié, Joseph. « Traumatisme et savoir ». *École de la cause freudienne*, 30 juill. 2014, www.causefreudienne.net/deux-notes-sur-le-traumatisme/. Consulté le 11 janvier 2016.

Avrane, Patrick. *Les Imposteurs. Tromper son monde, se tromper soi-même*. Seuil, 2009.

Barrois, Claude. *Les Névroses traumatiques. Le psychothérapeute face aux détresses des chocs psychiques*. Dunod, 1998.

- . « Les névroses traumatiques ». *Parole sans frontière*, année 1993-1994, « Le traumatisme et l'effroi », 15 mars 2006, www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article121. Consulté le 26 février 2014.
- Bartlett, Frederic C. *Remembering. A Study in Experimental and Social Psychology*. 1932. Cambridge UP, 1967.
- Bellosta, Marie-Christine. « Névrose de guerre (Freud) ». *Encyclopédie de la mort*, 30 nov. 2001, [agora.qc.ca/thematiques/mort/documents/nevroses de guerre freud](http://agora.qc.ca/thematiques/mort/documents/nevroses_de_guerre_freud). Consulté le 3 décembre 2015.
- BenEzer, Gadi. « Trauma Signals in Life Stories ». *Trauma: Life Stories of Survivors*. 1999. Édés. Kim Lacy Rogers, Selma Leydesdorff, Graham Dawson. Transactions Publishers, 2004, p. 29-44.
- Bokanowski, Thierry. « Le concept de traumatisme en psychanalyse ». *Sillages critiques*, vol. 19, 15 juill. 2015, sillagescritiques.revues.org/4153. Consulté le 23 août 2016
- . « Traumatisme, traumatique, trauma ». *Revue française de psychanalyse*, vol. 66, 2002-2003, p. 745-757.
- Bono, Edward De. *The Mechanism of Mind*. Cape, 1969.
- Brewin, Chris, Bernice Andrews et John D. Valentine. « Meta-analysis of Risk Factors for Posttraumatic Stress Disorder in Trauma-exposed Adults ». *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, vol. 68, 2000, p. 748–766.
- Broucek, Francis J. *Shame and the Self*. Guilford, 1991.
- Caruth, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. The Johns Hopkins UP, 2013.
- , éd. *Trauma: Explorations in Memory*. The Johns Hopkins UP, 1995.
- . *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. The Johns Hopkins UP, 1996.
- Castel, Pierre-Henri. *La Fin des coupables*, suivi de *Le Cas Paramord*. Vol. II : Obsessions et contrainte intérieure, de la psychanalyse aux neurosciences. Ithaque, coll. « Philosophie, anthropologie, psychologie », 2012.
- Chabrol, Henri. « Les mécanismes de défense ». *Recherche en soins infirmiers*, vol. 82, sept. 2005, p. 31-42.
- Chambers, Ross. « Orphaned Memories, Foster-Writing, Phantom Pain: *The Fragments Affair* ». *Extremities, Trauma, Testimony and Community*, édés. Nancy K. Miller et Jason Tougaw, Illinois UP, 2002, p. 92–111
- Cosnier, Jacques. *Psychologie des émotions et des sentiments*. 1994. Retz, coll. « Psychologie dynamique », 2015.
- Corcus, Maurice. *La Terre d'exister. Fonctionnements limites à l'adolescence*. Dunod, coll. « Psychisme », 2009.

- Corneau, Guy. *Père manquant fils manqué. Que sont les hommes devenus ?* Les Éditions de l'Homme, 2004.
- Cournut, Jean. « Du bon usage du trauma ». *Trauma réel, trauma psychique. Les Cahiers de l'Institut de Psycho-pathologie clinique*, vol. 8, nov. 1988, p. 11-25.
- Creed, Barbara. *The Monstrous Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*. Routledge, 1993.
- Crocq, Louis. *Les Traumatismes psychiques de guerre*. Odile Jacob, 1999.
- Davoine, Françoise, et Jean-Max Gaudillière. *Histoire et trauma : La folie des guerres*. Stock, 2006.
- Dean Jr, Eric T. *Shook Over Hell: Post-Traumatic Stress, Vietnam, and the Civil War*. Harvard UP, 1997.
- Doka, Kenneth J., éd. *Disfranchised Grief: Recognizing Hidden Grief*. Lexington Books, 1989.
- Douglass, Ana, et Thomas A. Vogler, éd. *Witness and Memory: The Discourse of Trauma*. Routledge, 2003.
- Duperret, Jean-Pierre, et Jacques Marblé. « Une rencontre répétée avec la mort (à propos d'un cas de névrose traumatique de guerre) ». *Annales Médico-Psychologiques*, vol. 150, n° 8, 1992, p. 592-595.
- Erikson, Erik H. *Life History and the Historical Moment*. Norton, 1975.
- Erikson, Kai T. *A New Species of Trouble: The Human Experience of Modern Disasters*. W.W. Norton and Co, 1994.
- Farrell, Kirby. *Post-traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. The Johns Hopkins UP, 1998.
- Fédida, Pierre. *L'Absence*. Gallimard, 1978.
- , éd. *La Fin de la vie, qui en décide ?* PUF, 1997.
- Felman, Shoshana, et Dori Laub. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge, 1992.
- Ferenczi, Sándor. *Le Traumatisme*. Payot, coll. « Petite bibliothèque Payot », 2006.
- Fleming, Robert H. « Post Vietnam syndrome: neurosis or sociososis? » *Psychiatry*, vol. 48, n° 2, mai 1985, p. 122-39.
- Freud, Sigmund. *Anthropologie de la guerre. Malaise dans la civilisation. Considération actuelle sur la guerre et la mort. Pourquoi la guerre ? Lettre à Albert Einstein*. Traduits et présentés par Marc Crépon et Marc de Launay. Fayard, coll. « Ouvertures bilingues », 2010.
- , *Au-delà du principe de plaisir*. 1920. Trad. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis. Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2010.
- , *L'Avenir d'une illusion*. 1927. Trad. M. Bonaparte. PUF, 1971.

- . *Essais de psychanalyse*. Payot, 1951.
- . *L'Inquiétante étrangeté, et autres essais*. Trad. Bertrand Féron. Gallimard, coll. « Folio essais », 1985.
- . *L'Interprétation des rêves*. 1900. PUF, 1967.
- . *Introduction à la psychanalyse*. 1916. Payot, 1972.
- . *Malaise dans la civilisation*. 1929. Trad. Ch. et J. Odier. PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1971.
- . *Métapsychologie*. Gallimard, coll. « Folio », 1983.
- . *Moïse et le monothéisme*. 1939. Gallimard, coll. « Idées nrf », 1980
- . *Névrose, psychose et perversion*. PUF, 1973.
- . *Résultats, idées, problèmes, I*. PUF, 1984.
- . *Résultats, Idées, Problèmes, II*. PUF, 1995.
- . *Totem et Tabou. Interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs*. 1912. Trad. S. Jankélévitch. Payot, 1923.
- . *La Vie sexuelle*. 1914. PUF, 1982.
- , et Josef Breuer. *Anna O. Études sur l'hystérie*. 1895. Trad. Anne Berman. Introd. Yvon Brès. « Profil Textes Philosophiques ». Coll. dirigée par Laurence Hansen-Løve. *PhiloSophie*, nov. 2008, www.psychanalyse.com/pdf/ANNA_O_ETUDE_SUR_L_HYSTERIE_FREUD.pdf.
- Gone, Joseph P. « Redressing First Nations Historical Trauma: Theorizing Mechanisms for Indigenous Culture as Mental Health Treatment ». *Transcultural Psychiatry*, vol. 50, n° 5, 2013, p. 683-706.
- Gori, Roland. « La mémoire freudienne : se rappeler sans se souvenir ». *Cliniques méditerranéennes*, vol. 1, n° 67, 2003, p. 100-108. *cairn.info*, www.cairn.info/revue-cliniques-mediterraneennes-2003-1-page-100.htm. Consulté le 19 mars 2016.
- Green, André. *La Déliaison*. Les Belles Lettres, 1992.
- Hartman, Geoffrey. « On Traumatic Knowledge and Literary Studies ». *New Literary History*, vol. 26, n° 3, 1995, p. 537-554.
- Heinrich, Jean-Marie. « Quelque chose n'a pas eu lieu. La temporalité du trauma ». *Parole sans frontière – Psychanalyse et exil*, 2 avr. 2006, www.parole-sans-frontiere.org/spip.php?article129. Consulté le 11 janvier 2016.
- Herman, Judith. *Trauma and Recovery*. Basic Books, 1992.
- Herzog, James M. *Father Hunger: Explorations with Adults and Children*. Analytic Press, 2001.
- Jason, Philip K. « “The Noise Is Always in My Head”: Auditory Images in the Vietnam War » *Midwest Quarterly*, vol. 37, n° 3, 1996, p. 243-55

- Jentsch, Ernst. « On the Psychology of the Uncanny ». 1906. Trad. Roy Sellars. *Angelaki*, vol. 2, n° 1, 1995, p. 7-16.
- Jones, Ernest. *Les Chocs de guerre à la lumière de la théorie des névroses : Traité théorique et pratique de psychanalyse*. Payot, 1925.
- . *La Vie et l'œuvre de Sigmund Freud*, 3 vol. PUF, 1953-1957.
- Jung, Carl G. *Collected Works of C.G. Jung: The First Complete English Edition of the Works of C.G. Jung*. Volume I-X. Routledge, 1973.
- Kardiner, Abram. *The Traumatic Neuroses of War*. Psychosomatic Medicine Monograph II-III, National Research Council, 1941.
- Khan, Masud. *Le Soi caché*. Gallimard, 1974.
- Kolk, Bessel A. van der, Alexander C. McFarlane, et Lars Weisaeth, éd. *Traumatic stress: The Effects of Overwhelming Experience on Mind, Body and Society*. Guilford Press, 1996.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essais sur l'abjection*. Seuil, coll. « Tel Quel », 1970.
- . *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Gallimard, coll. « Folio essais », 1987.
- Kroll, Jerome. « Post-traumatic Symptoms and the Complexities of Responses to Trauma ». *Journal of the American Medical Association*, vol. 290, 2003, p. 667-70.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre X, L'Angoisse (1962-1963)*. Seuil, 2004.
- . *Écrits*. Seuil, 1966.
- . *Le Séminaire, Livre I, Les Écrits techniques de Freud*. Seuil 1975.
- . *Le Séminaire, Livre XX, Encore (1972-1973)*. Seuil, 1975.
- . *Le séminaire, Livre VII, L'Éthique de la psychanalyse*. Le Seuil, 1986.
- . *Le Séminaire, Livre XXIV. L'Insu que sait de l'une-bévue s'aile à mourre*. Ornicar ? 17/18, leçon du 15 mars 1977. Lyse, 1979.
- . *Le Séminaire, Livre XXI, Les Non-dupes errent*. Leçon du 19/02/1974. Inédit.
- . *Le Séminaire, Livre XXIII, Le Sinthome (1975-1976)*. Seuil, 2005.
- . *Le Séminaire, Livre VIII, Le Transfert (1960-1961)*. Seuil, 1991.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. The John Hopkins UP, 2001.
- Laing, Ronald David. *The Divided Self: An Existential Study in Sanity and Madness*. 1960. Penguin Books, 1990.
- Langer, Lawrence L. *Versions of Survival: The Holocaust and the Human Spirit*. State University of New York Press, 1982.
- Laplanche, Jean. *Problématiques IV. L'après-coup*. PUF, 2006.
- Laufer, Laurie. *L'Énigme du deuil*. PUF, 2006.
- Lebigot, François. *Le Traumatisme psychique*. Fabert, coll. « Temps d'arrêt », 2006.
- Lecerclé, Jean-Jacques. « Théorie de la Hantise ». *Tropismes*, 14, 2007, p. 5-31.

- Ley, Christopher, et Moulay Ahmed Amrane-El-Idrissi. « Psychopathologie du filicide : à partir d'une observation clinique d'une mère psychotique ». *L'Information Psychiatrique*, vol. 79, 2003, p. 783-787.
- Lifton, Robert Jay. *The Broken Connection: On Death and the Continuity of Life*. Simon & Schuster, 1979.
- . *Home from the War. Vietnam Veterans: Neither Victims nor Executioners*. Simon & Schuster, 1973.
- . « Symbolic Immortality ». *Death, Mourning and Burial. A Cross-Cultural Reader*, éd. Antonius C. Robben. Blackwell Publishing, 2004, p. 32-39.
- , et Eric Olson. *Living and Dying*. Wildwood House, 1974.
- Luckhurst, Roger. « Beyond Trauma: Torturous Times ». *European Journal of English Studies*, vol. 14, n° 1, 2010, p. 11-21.
- . « Mixing Memory and Desire: Psychoanalysis, Psychology, and Trauma Theory ». *Literary Theory and Criticism*, éd. Patricia Waugh. Oxford UP, 2006, p. 497-507.
- Maine, Margo D. *Father Hunger: Fathers, Daughters and Food*. 1991. Gürze Books, 2004.
- Malabou, Catherine. *Les Nouveaux blessés. De Freud à la neurologie. Penser les traumatismes contemporains*. Bayard, 2007.
- Mason, Patience H. C. *Recovering from the War: A Woman's Guide to Helping Your Vietnam Vet, Your Family, and Yourself*. Penguin, 1990.
- Mendible, Myra. « Post Vietnam Syndrome: National Identity, War, and the Politics of Humiliation ». *Radical Psychology*, n° 7, 2008, www.radicalpsychology.org/vol7-1/mendible.html. Consulté le 25 septembre 2014.
- Mijolla, Alain de. *Les Visiteurs du moi*. 1981. Les Belles Lettres, 1996.
- Nachin, Claude. *Les Fantômes de l'âme. À propos des héritages psychiques*. L'Harmattan, 2010.
- Pagès, Max. *Trace ou sens. Le système émotionnel*. Hommes et groupes, 1986.
- Parent, Anne Martine. « Trauma, témoignage et récit : la déroute du sens ». *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 113-125.
- Parret, Herman. « Vestige, archive et trace : Présences du temps passé ». *Protée*, vol. 32, n° 2, automne 2004, p. 37-46.
- Pigeaud, Jackie. « Prolégomènes à une histoire de la mélancolie ». *Histoire, économie et société*, vol. 3, n° 4, 1984, p. 501-510.
- Poulichet, Sylvie Le. *L'Œuvre du temps en psychanalyse*. Rivages, 1998.
- Rank, Otto. *Don Juan et Le Double*. 1932. Trad. S. Lautman. Petite Bibliothèque Payot, collection « Science de l'Homme », 1973.

- Rosen, Gerald M., éd. *Posttraumatic Stress Disorder: Issues and Controversies*. John Wiley & Sons Ltd, 2004.
- Satel, Sally. L. « Posttraumatic Stress Disorder: Issues and Controversies ». *Psychiatric Services*, vol. 56, 2005, p. 758-759.
- . « A War of Nerves: Soldiers and Psychiatrists in the Twentieth Century ». *Psychiatric Services*, vol. 54, n° 3, 2003, p. 405-406.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford UP, 1985.
- Schneider, Monique. « Père ne vois-tu pas... ? ». *Le Père, le maître, le spectre dans L'Interprétation des rêves*. Denoël, 1985.
- Shay, Jonathan. *Achilles in Vietnam. Combat Trauma and the Undoing of Character*. Scribner, 1994.
- . *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming*. Scribner, 2002.
- Stavo-Debaugé, Joan. « Le concept de "hantises". De Derrida à Ricœur (et retour) ». *Études Ricœuriennes / Ricœur Studies*, vol. 3, n° 2, 2012, p. 128-148.
- Stevens, Anthony. *Archetype Revisited: An Updated Natural History of the Self*. 1982. Routledge & Kegan Paul, 2002.
- . *On Jung. An Updated Edition with a Reply to Jung's Critics*. 1990. Princeton UP, 1999.
- Summerfield, Derek. « The Invention of Post-traumatic Stress Disorder and the Social Usefulness of a Psychiatric Category ». *British Medical Journal*, vol. 322, 2001, p. 95-98.
- Tal, Kali. *Worlds of Hurt. Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge UP, 1996.
- Tarquinio, Cyril, et Sébastien Montel. *Les psychotraumatismes: Histoire, concepts et applications*. Dunod, coll. « Psycho Sup », 2014.
- Tick, Edward. *War and the Soul: Healing Our Nation's Veterans from Post-Traumatic Stress Disorder*. Quest Books, 2005.
- Tison, Stéphane, et Hervé Guillemain. *Du front à l'asile, 1914-1918*. Alma, 2013.
- Tisseron, Serge. *L'Intimité surexposée*. Ramsay, 2001.
- Tréhel, Gilles. « Ernest Jones (1879-1958) : psychanalyse et choc de guerre ». *L'Information psychiatrique*, vol. 82, n° 7, sept. 2006, p. 611-621.
- Ursano, Robert J., Brian G. McCaughey, et Carol S. Fullerton, édés. *Individual and Community Responses to Trauma and Disaster: The Structure of Human Chaos*. Cambridge UP, 1994.
- Voisenat, Claudie. « La rivalité, la séparation et la mort. Destinées gémellaires dans la mythologie grecque ». *L'Homme*, vol. 105, 1988, p. 88-104.
- Voivenel, Paul. *Le Cafard* (en coll. avec le Dr Huot). Grasset, 1918.
- . *Le Courage* (en coll. avec le Dr Huot). Alcan, 1917.

- . *La Psychologie du soldat* (en coll. avec le Dr Huot). La Renaissance du Livre, 1918.
- Waintrater, Régine. « Le pacte testimonial ». *Témoignage et trauma. Implications psychanalytiques*, éd. Jean-François Chiantaretto. Dunod, 2004, p. 65-97
- Wessely, Simon, et Edgar Jones. « Psychiatry and the Lessons of Vietnam. What Were They and Are They Still Relevant? ». *War and Society*, vol. 22, 2004, p. 89-103.
- Winnicott, Donald Woods. *The Maturation Processes and the Facilitating Environment*. 1960. Hogarth, 1965.
- . *Through Paediatrics to Psycho-Analysis. Collected Papers*. 1955. Basic Books, 1975.
- Young, Allan. « The Self-Traumatized Perpetrator as “Transient Mental Illness” ». *Évolution Psychiatrique*, vol. 67, n° 4, 2002, p. 630-650. Éditions scientifiques et médicales Elsevier, 2002. PDF. 1-21.
- . « When Traumatic Memory Was a Problem: On the Historical Antecedents of PTSD ». *Posttraumatic Stress Disorder: Issues and Controversies*, éd. Gerald M. Rosen. John Wiley & Sons Ltd, 2004, p. 127-146
- Zaltzman, Nathalie. *La Résistance de l'humain*. PUF, coll. « Petite bibliothèque de psychanalyse », 1999.
- Zazzo, René. *Les Jumeaux, le couple et la personne*. 1960. PUF, 2005.
- . *Le Paradoxe des jumeaux*. St Amand, 1984.

Sociologie

- Bryant, Clifton D., éd. *Handbook of Death and Dying. The Presence of Death*. Sage, 2003.
- Ehrenberg, Alain. *La Fatigue d'être soi. Dépression et société*. Odile Jacob, coll. « Poches Odile Jacob », 1998.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. 1997. Minnesota UP, 2008.
- Halbwachs, Maurice. *La Mémoire collective*. PUF, 1950.
- . *La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte*. PUF, 1941.
- Jacobs, Robert. « Atomic Kids: *Duck and Cover* and *Atomic Alert* Teach American Children How To Survive Atomic Attack ». *Film & History*, vol. 40, n° 1, printemps 2010, p. 25-44.
- Lefebvre, Henri. *La Production de l'espace*. 1974. Anthropos, coll. « Ethnosociologie », 2000.
- Lowe, Donald M. *The Body in Late-Capitalist USA*. Duke UP, 1995.
- Milgram, Stanley. *Obedience to Authority. An Experimental View*. Harper and Row, 1974.

- Selnow, Gary W. « Sex Differences in Uses and Perceptions of Profanity ». *Sex Roles*, vol. 12, n° 3-4, 1985, p. 303-312.
- Sommier, Isabelle. « Sentiments, affects et émotions dans l'engagement à haut risque ». *Terrains/ Théories*, vol. 2, 2015, teth.revues.org/236. Consulté le 18 janvier 2016.
- Stavo-Debaugé, Joan. « Des “événements” difficiles à encaisser. Un pragmatisme pessimiste ». *L'Expérience des problèmes publics*, éd. Daniel Cefaï et Cédric Terzi. EHESS, coll. « Raisons Pratiques », 2012, p. 191-223.

Autres sources

Dictionnaires, indexes

- Akoun, André, et Pierre Ansart. *Dictionnaire de sociologie*. Seuil, 1999.
- Alain. *Définitions*. Gallimard, 1953.
- Bailly, Anatole. *Dictionnaire grec-français*. 1895. Hachette, 1950.
- Benveniste, Émile. *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes. Tome I : Économie, parenté, société. Tome II : Pouvoir, droit, religion*. Minuit, 1969.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. 2 vols. 1621. J. M. Dent & Sons, 1977.
- Chemama, Roland, et Bernard Vandermersch. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Larousse, 2009.
- Cnrtl. Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), 2016, cnrtl.fr. Consulté d'août 2012 à septembre 2016.
- Laveaux, Jean Charles Thiebault de. *Dictionnaire synonymique de la langue française*. Tome 1. Eymery, 1826.
- Litttré, Émile. *Dictionnaire de la langue française*, tome 4. Gallimard, 1974.
- MLA Handbook for Writers of Research Papers*. The Modern Language Association of America, 8^{ème} édition, 2016.
- Nouveau Petit Robert, Le*. Éd. Michel Legrain. SNL Le Robert, 1993.
- Parrish, Robert. *The Magician Handbook*. Thomas Yoseloff, 1944.
- Quemada, Bernard, éd. *Trésor de la langue française*. Gallimard, 1990.
- Ramond, Charles. *Le Vocabulaire de Derrida*. Ellipses, coll. « Vocabulaire de... », 2001.
- Ronnberg, Ami, éd. *Le Livre des symboles. Réflexions sur des images archétypales*. Taschen, 2011.
- Roquefort, Jean-Baptiste-Bonaventure de. *Glossaire de la langue romane*. Tome second. B. Warée, 1808.

Roubaud, Pierre-Joseph-André. *Nouveaux synonymes français. Ouvrage dédié à l'Académie française. Tome second*. Moutard, 1785.

Sharp, Daryl. *Jung Lexicon: A Primer of Terms & Concepts*. Inner City Books, 1991.

Discours

Bush, George. « Remarks to the American Legislative Exchange Council ». 1^{er} mars 1991. *The American Presidency Project*, www.presidency.ucsb.edu/ws/?pid=19351. Consulté le 25 septembre 2014.

Documents sonores

Les Cours de Gilles Deleuze. 2016, webdeleuze.com. Consulté le 7 avril 2016.

Derrida, Jacques. « Infine non fu la parola (*Ghosts of Marx*) ». Entretien filmé avec Enrico Ghezzi, *YouTube*, www.youtube.com/watch?v=KMKIv5_yj6s. Consulté le 3 octobre 2015.

« The Vietnam Tapes of Michael A. Baronowski ». 1966. *Lost & Found Sound*. NPR, Washington, D.C., www.npr.org/programs/lnfsound/stories/000421.stories.html. Consulté le 10 septembre 2015.

Fiction, non-fiction sur la guerre

Guerre d'Afghanistan

Junger, Sebastian. *War*. Twelve, 2010.

Guerre de Corée

Anders, Curt. *The Price of Courage*. Sagamore Press, 1957.

Anderson, Thomas. *Your Own Beloved Sons*. Random House, 1956.

Frank, Pat. *Hold Back the Night*. Philadelphie : J.B. Lippincott Company, 1951.

Frankel, Ernest. *Band of Brothers*. Macmillan, 1958.

Hickey, James. *Chrysanthemum in the Snow*. The Crown Publishing Group, 1990.

Michener, James A. *The Bridges at Toko-ri*. Random, 1953.

Potok, Chaim. *I Am the Clay*. Alfred A. Knopf, 1992.

Salter, James. *The Hunters*. Harper and Brothers, 1956.

Styron, William. *The Long March*. Random, 1952.

Guerre d'Irak

- Bellavia, David. *House to House*. Simon & Shuster, 2007.
- Gallagher, Matt. *Kaboom. Embracing the Suck in a Savage Little War*. Da Capo Press, 2010.
- Powers, Kevin. *The Yellow Birds*. Little, Brown & Company, 2012.
- Robinson, Roxana. *Sparta*. Farrar, Straus & Giroux, 2013.

Guerre de Sécession

- Crane, Stephen. *The Red Badge of Courage*. 1895. Éd. Paul Sorrentino. The Belknap UP of Harvard, 2009.
- Forest, John William De. *Miss Ravenel's Conversion from Secession to Loyalty*. Harper & Brothers, 1867.
- Ransom, John. *John Ransom's Andersonville Diary. Life Inside the Civil War's Most Infamous Prison*. 1881. Berkley Books, 1994.

Guerre du Vietnam

- Caputo, Philip. *A Rumor of War*. 1977. Henry Holt and Company, 1996.
- Eastlake, William. *The Bamboo Bed*. Simon & Schuster, 1969.
- Halberstam, David. *One Very Hot Day*. Houghton Mifflin Press, 1967.
- Hasford, Gustav. *The Short-Timers*. 1979. Bantam Books, 1980.
- Heinemann, Larry. *Close Quarters*. 1977. Vintage Books, 2005.
- . *Paco's Story*. Farrar, Straus Giroux, 1986.
- Herr, Michael. *Dispatches*. 1977. Vintage Books, 1991.
- Kovic, Ron. *Born on the Fourth of July*. 1976. Akashic Books, 2005.
- Le Ly, Hayslip, et Jay Wurts. *When Heaven and Earth Changed Places. A Vietnamese Journey from War to Peace*. Doubleday, 1989.
- Marlantes, Karl. *Matterhorn: A Novel of the Vietnam War*. Atlantic Monthly Press, 2010.
- Mason, Bobby Ann. *In Country*. 1985. Harper Perennial, 2005.
- Schaeffer, Susan Fromberg. *Buffalo Afternoon*. Alfred A. Knopf, 1989.
- Vecchio, John M. Del. *The 13th Valley*. 1982. Bantam Books, 1983.
- Wright, Stephen. *Meditations in Green*. Charles Scribner's Sons, 1983.

Première guerre mondiale

- Boyd, Thomas. *Through the Wheat*. 1923. Nebraska UP, 2000.
- Cobb, James. *Paths of Glory*. 1935. Penguin Books, 2010.

Dos Passos, John. *One Man's Initiation – 1917*. 1920. Cornell UP, 1969.
— . *Three Soldiers*. 1921. The Modern Library, 1932.
Hemingway, Ernest. *A Farewell to Arms*. Charles Scribner's Sons, 1929.
— . *The Short Stories of Ernest Hemingway*. 1925. Charles Scribner's Sons, 1927.
March, William. *Company K*. 1933. Alabama UP, 1989.
Stallings, Laurence T. *Plumes*. 1924. South Carolina UP, 2006.
Trumbo, Dalton. *Johnny Got His Gun*. Lippincott, 1939.

Seconde guerre mondiale

Heller, Joseph. *Catch-22*. 1961. Random House, 2011.
Jones, James. *From Here to Eternity*. Charles Scribner's Sons, 1951.
Mailer, Norman. *The Naked and the Dead*. Rinehart, 1948.

Fiction, non-fiction, poésie américaines

Auster, Paul. *The Invention of Solitude*. 1982. Faber and Faber, 1988.
— . *The New York Trilogy*. 1987. Faber and Faber, 1999.
Barthelme, Donald. *The Dead Father*. 1975. Farrar, Straus and Giroux, 2004.
Faulkner, William. *Soldier's Pay*. Boni & Liveright, 1926.
— . *The Sound and the Fury*. 1929. Vintage International, 1990.
Fitzgerald, Francis Scott. *The Great Gatsby*. 1925. Scribner, 2004
— . *This Side of Paradise*. Scribner, 1920.
Hawthorne, Nathaniel. *The House of the Seven Gables: A Romance*. Ticknor, Reed and
Fields, 1851.
— . *Twice-Told Tales*. Houghton Mifflin & Co, 1889.
Hemingway, Ernest. *Green Hills of Africa*. Charles Scribner's Sons, 1935.
— . *In Our Time*. Charles Scribner's Sons, 1925.
— . *The Sun Also Rises*. Charles Scribner's Sons, 1926.
Irving, Washington. *The Legend of Sleepy Hollow and Other stories in the Sketch Book*.
Signet Classics, 2006.
Melville, Herman. *Moby-Dick, or, The Whale*. 1851. Penguin Classics, 1986.
— . *Pierre, The Piazza Tales, The Confidence-Man, Uncollected Prose, Billy Budd, Sailor*.
Éd. Harrison Hayford. Library of America, 1984.
Nabokov, Vladimir. *Lolita*. 1955. Random House, 1997.
Pound, Ezra. *Persona: The Shorter Poems*. Éds. Lea Baechler et A. Walton Litz. New
Directions, 1990.

Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. 1965. Perennial Library, 1990.
 —. *Gravity's Rainbow*. Penguin Books, 1973.
 Roth, Philip. *American Pastoral*. 1997. Vintage, 1998.
 Steinbeck, John. *East of Eden*. 1952. Penguin Books, 1992.
 Twain, Mark. *Adventures of Huckleberry Finn*. 1885. W. W. Norton & Company, 1977.
 Whitman, Walt. *The Walt Whitman Reader. Selections from Leaves of Grass*. Courage Books, 1993.

Fiction, non-fiction, poésie, pièce de théâtre non américaines

Barthes, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.
 Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du Mal*. 1857. La Renaissance, 1966.
Bible de Jérusalem, La. R. De Vaux, P. Benoit, É. Osty et al, éds. Trad. sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Cerf-Desclée de Brouwer, 1979.
 Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland*. 1865. Éd. Richard Kelly. Broadview Press, 2000
 Celan, Paul. *Choix de poèmes*. Trad. J.P. Lefebvre. Gallimard, 1998.
 Conrad, Joseph. *Heart of Darkness*. 1899. Oxford UP, 2002.
 Dante, Alighieri. *La Divine comédie. Le Paradis*. Trad. Alexandre Masseron. Albin Michel, 1950.
 Dostoïevski, Fiodor. *Les Carnets du sous-sol*. 1864. Actes Sud, coll. « Babel », 1992.
 Doubrovsky, Serge. *Fils*. Galilée, 1977.
 —. *Le Livre brisé*. Grasset, 1989.
 Gide, André. *Journal 1889-1939*. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1948.
 Horace. *Œuvres*. Flammarion, coll. « GF Poésie étrangère », 1993.
 Hugo, Victor. *Les Contemplations*. Nouvelle édition augmentée. Arvansa Éditions, 2014.
 Joyce, James. *Ulysses*. 1922. Oxford UP, 1993.
 Kafka, Franz. *Lettres à Milena*. 1956. Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1988.
 Lawrence, Thomas Edward. *The Mint*. Jonathan Cape, 1955.
 Malraux, André. *La Condition humaine*. 1933. Gallimard, coll. « Folio », 1990.
 Michaux, Henri. *La Nuit remue*. 1932. Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 1967.
 Nerval, Gérard de. *Œuvres complètes, tome III*. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.
 Owen, Wilfred. *The Complete Poems and Fragments*. Éd. Jon Stallworthy. Random House, 1983.

- Platon. *Criton*. Trad. Luc Brisson. Flammarion, coll. « GF Philosophie », 2005.
- . *Gorgias, ou sur La Rhétorique*. Trad. Émile Chambry. Garnier-Flammarion, 1967.
- . *Lachès – Euthyphron*. Trad. Louis-André Dorion. GF-Flammarion, 1997.
- . *La République*. Trad. Georges Leroux. Flammarion, coll. « GF Philosophie », 2002.
- Rilke, Rainer Maria. *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*. Trad. Maurice Betz. *Œuvres, I. Prose*. Éd. Paul de Man. Seuil, 1966.
- Sassoon, Siegfried. *The War Poems*. William Heinemann, 1919.
- Semprun, Jorge. *L'Écriture ou la vie*. Gallimard, 1994.
- Shakespeare, William. *Macbeth*. 1623. Éds. Jonathan Bate et Eric Rasmussen. The Royal Shakespeare Company. Macmillan Publishers, 2009.
- Sok-yong, Hwang. *L'Ombre des armes*. 1985. Trad. Yeong-Hee Lim, Marc Tardieu et Françoise Nagel. Zulma, 2003.
- Sophocle. *Œdipe à Colone*. Christian Bourgois, coll. « Détroits », 1987.
- Vian, Boris. *L'Écume des jours*. Gallimard, 1947.
- Yeats, William Butler. *The Poems*. Éd. Daniel Albright. Everyman, 1990.

Films, documentaires

- Apocalypse Now*. Réal. Francis Ford Coppola. United Artists, 1979.
- Casablanca*. Réal. Michael Curtiz. Warner Bros, 1943.
- The Deer Hunter*. Réal. Michael Cimino. Universal Pictures, 1978.
- Doctor Strangelove*. Réal. Stanley Kubrick. Columbia Pictures, 1964.
- Duck and Cover*. Réal. Anthony Rizzo. Archer Films, 1951.
- Four Hours in My Lai*. Réal. Kevin Sim. ITV Network Limited, Yorkshire Television, 1989.
- Full Metal Jacket*. Réal. Stanley Kubrick. Warner Bros, 1987.
- Ghost Dance*. Réal. Ken McMullen. Looseyard Production, 1983.
- The Man Who Never Was*. Réal. Ronald Neame. 20th Century Fox. 1956.
- Shane*. Réal. George Stevens. Paramount Pictures, 1953.
- Taxi Driver*. Réal. Martin Scorsese. Columbia Pictures, 1976.

Musique

- Ferré, Léo. « La Mélancolie ». *Ferré 64*. Barclay-Universal.

Index

A

- Aaron, Daniel, 84, 452
- Abraham, Karl, 156, 258, 468
- Abraham, Nicolas, 27, 179, 223, 227, 232, 233, 234, 241, 242, 243, 244, 245, 288, 289, 290, 465, 468
- abri antiatomique, 52, 67, 79, 82, 83, 193, 196, 214, 221, 224, 230, 234
- absence, 17, 19, 46, 56, 62, 79, 83, 89, 90, 97, 98, 99, 102, 131, 142, 144, 170, 177, 178, 198, 204, 206, 211, 215, 216, 228, 232, 233, 234, 238, 252, 253, 279, 289, 290, 310, 311, 321, 340, 344, 351, 357, 359, 374, 403, 407, 416, 420, 421, 433, 440
- accident, 261, 262, 331
- Adventures of Huckleberry Finn*, 214, 480
- affect, 117, 156, 178, 182, 211, 241, 254, 265, 476
- affection, 41, 166, 168, 171, 178, 189, 208, 215, 216, 217, 218, 223, 224, 226, 236, 240, 256, 290, 422, 440
- Agamben, Giorgio, 199, 326, 419, 447, 448
- âge nucléaire, 50, 52, 83, 150, 192, 193, 196, 208
- Akoun, André, 178, 211, 476
- Alain, 178, 476
- alcoolisme, 20, 215
- Alice's Adventures in Wonderland*, 330, 366, 480
- allégorie, 158, 188, 305, 315, 318, 359, 384
- allusion, 27, 49, 52, 60, 63, 81, 144, 168, 196, 203, 219, 234, 236, 252, 253, 266, 286, 303, 307, 324, 328, 330, 331, 335, 339, 348, 351, 352, 360, 374, 397, 400, 407, 408, 415, 423, 428, 434
- altérité. *Voir lieu*
- ambiguïté, 420, 424
- ambivalence, 127, 178, 196, 213, 221, 238, 279, 325, 330
- American Pastoral*, 480
- Amérique, 18, 28, 39, 41, 48, 49, 50, 53, 54, 64, 65, 68, 69, 91, 96, 99, 135, 136, 138, 162, 186, 195, 198, 208, 232, 268, 291, 312, 313, 331, 332, 337, 341, 345, 436, 460
- Amfreville, Marc, 24, 123, 128, 129, 143, 179, 200, 260, 294, 419, 433, 452
- Amherdt, François-Xavier, 427, 463
- analepse, 28, 47, 56, 58, 75, 80, 121, 204, 214, 220, 234, 240, 251, 266, 281, 401, 414, 418, 422, 433
- anaphore, 45, 108, 115, 117
- Anders, Curt, 20, 477
- Anderson, Thomas, 20, 477
- André, Jacques, 103, 141, 177, 226, 228, 339, 375, 468
- Andréo, Benjamin, 125, 452
- Andrews, Bernice, 256, 469
- Angle Inlet, 42, 408, 422
- anglaise, 43, 51, 73, 83, 85, 115, 125, 126, 128, 129, 130, 181, 184, 188, 193, 196, 197, 199, 200, 202, 204, 214, 217, 225, 236, 238, 241, 247, 248, 356, 410, 413, 467
- animal, 162, 225, 250, 305, 354, 355, 356, 357, 358, 359
- animalisation, 154
- animisme, 120, 121
- Anisfield, Nancy, 268, 453
- Ansart, Pierre, 178, 211, 476
- anthropomorphisation, 113, 120, 123, 144, 171, 191
- anticipation, 75, 93, 131, 143, 172, 181, 206, 207, 208, 250, 305, 308, 401, 429
- Antze, Paul, 296, 468
- anxiété, 50, 178, 181, 188
- Anzieu, Didier, 148, 468
- apocalypse, 78, 206, 207, 266
- Apocalypse Now*, 435, 481
- appréhension, 126, 181, 186, 188, 189, 196, 200, 203, 206, 207, 217, 261, 296, 308

après-coup, 141, 294, 375, 472
 arcanes, 26, 42, 118, 139, 165, 205, 327, 377, 400,
 413, 426, 429
 archive, 58, 131, 134, 135, 207, 209, 229, 407, 436,
 448, 456, 457, 465, 473
 Aristote, 178, 261, 271, 413, 421, 463, 464
 Armageddon, 195
 Aron, Raymond, 49, 448
 Arrowhead, 69, 87, 97, 132, 133, 154
 Arva, Eugene L., 180, 453
 Ashby, Hal, 435
 Assoun, Paul-Laurent, 93, 419, 428, 453, 464
 atomisation, 26, 45, 50, 52, 77, 79, 177, 182, 192,
 193, 196, 197, 201, 202, 208
 bombe, 50, 52, 79, 177, 182, 193, 194, 197, 198, 200,
 201
 champignon, 153, 182, 194, 207
 fin du monde, 182, 192, 196, 200, 201, 327, 437, 441
 Hiroshima, 51, 52, 111, 192, 193, 197, 198, 207
 Nagasaki, 51, 52, 193, 207
 post-héritage, 198
 Attié, Joseph, 242, 468
 Aubel, Madeleine van, 261, 464
 Auster, Paul, 211, 296, 438, 479
 autobiographie. *Voir* récit autobiographique
 autofiction, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 399, 455,
 457, 462
 autofabulation, 389, 393, 455
 autofictionnalisation, 324, 325, 350, 353, 388, 391,
 392, 394, 396, 397, 398, 399, 400, 426, 427
 autofictionneur, 391, 392, 394, 396, 397, 399
 mixité, 394, 397
 automutilation, 140, 142
 autoréférence, 27, 308, 348, 350, 353, 427, 429,
 462
 autoréflexivité, 305, 345, 364, 370, 372, 376, 377,
 379, 384, 428, 457
 à-venir, 142, 144
 avoir-lieu, 91, 93, 106, 120, 171, 172
 Avrane, Patrick, 248, 468
 Axelsson, Arne, 20, 453

B

Bachelard, Gaston, 25, 33, 79, 80, 82, 139, 187,
 192, 225, 256, 318, 320, 321, 380, 447, 464
 Bahr, David, 391, 444
 Bailly, Anatole, 33, 476
 Baker, Mark, 31, 157, 184, 358, 449
 Baker, Nicolas, 388, 453
 Bakhtine, Mikhaïl M., 22, 35, 47, 171, 462
 Baky, C. John S., 101, 436, 449
 Bal, Mieke, 377, 462
Bamboo Bed, The, 21, 85, 120, 159, 478
Band of Brothers, 20, 477
 Barbéris, Pierre, 60, 436, 453
 Baritz, Loren, 36, 449
 Baron, Christine, 428, 462
 Baroni, Raphaël, 28, 305, 387, 388, 401, 412, 413,
 414, 415, 417, 419, 420, 429, 432, 433, 462
 Baronowski, Michael A, 97, 477
 baroque, 128, 155, 294, 318, 348, 359, 436, 438,
 439, 447, 448, 454
 Barrois, Claude, 22, 178, 259, 260, 261, 263, 265,
 266, 270, 271, 273, 274, 289, 290, 292, 293,
 294, 295, 410, 468
 Barthelme, Donald, 213, 214, 479
 Barthes, Roland, 104, 140, 303, 306, 387, 394, 400,
 408, 412, 413, 414, 420, 421, 423, 425, 426,
 427, 428, 453, 467, 480
 Bartlett, Frederic C., 171, 469
 Bataille, Georges, 160, 447
 Bates, Milton J., 37, 378, 449, 453
 Batman, 184
 Baudelaire, Charles, 207, 438, 447, 480
 Bauer, Sylvie, 378, 382, 384, 453
 Baughman, Ronald, 114, 438, 453
 Bawer, Bruce, 391, 444
 Bazin, André, 153, 213, 447
 Beidler, Philip D., 23, 162, 332, 338, 449, 453
 Bellavia, David, 19, 478
 Bellemin-Noël, Jean, 328, 329, 453
 Bello, Davide Del, 359, 454
 Belloi, Livio, 437, 454
 Bellosta, Marie-Christine, 156, 469

BenEzer, Gadi, 260, 469
 Benjamin, Andrew, 297, 464
 Benjamin, Walter, 207, 348, 447, 454, 464
 Benveniste, Émile, 156, 476
 Berque, Augustin, 36, 464
 Bessière, Jean, 429, 454, 461, 462
 bestialité, 155, 264, 354, 355
 Bibby, Michael, 94, 449
Bible de Jérusalem, La, 135, 480
 Bierce, Ambrose, 341, 457
 bile, 169, 221, 322, 368, 434
 Bilton, Michael, 100, 103, 343, 449
 Blanchot, Maurice, 196, 251, 271, 289, 326, 438, 454, 460, 464
 Bluefarb, Sam, 87, 454
 Blum, Joanne, 240, 454
 Bly, Robert, 344
 Bogdan, Radu J., 322, 464
 Bokanowski, Thierry, 22, 261, 469
 Bonn, Maria S., 336, 444
 Bono, Edward De, 172, 469
 Booth, Wayne, 306, 364, 454
Born on the Fourth of July, 331, 478
 Bothmer, Bernard von, 96, 449
 Bougnoux, Daniel, 426, 439, 454
 Bourne, Daniel, 39, 75, 166, 186, 195, 355, 379, 445
 Bourneuf, Rolland, 389, 454
 Boyd, Thomas, 19, 20, 84, 151, 152, 184, 478
 Bozec, Yves Le, 190, 454
 Bozzetto, Roger, 27, 454
 Brady, Mathew, 151, 468
 Breuer, Josef, 178, 471
 Brewin, Chris, 256, 469
Bridges at Toko-ri, The, 20, 97, 477
 Brohm, Jean-Marie, 197, 205, 281, 464
 Broucek, Francis J., 217, 469
 Brown, Constance A., 160, 449
 Brown, Rosellen, 43, 444
 Bruckner, D. J. R., 17, 444
 Bruner, Jerome, 432, 462
 brutalisation, 148, 150, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 161, 170, 343

brutalité, 71, 110, 112, 170, 265, 343, 347, 355
 Bryant, Clifton D., 440, 475
 Buci-Glucksmann, Christine, 143, 155, 273, 318, 359, 436, 438, 439, 447, 454
 Buell, Clarence, 151, 468
Buffalo Afternoon, 114, 478
 Burton, Roland, 212, 476
 Bush, George, 96, 101, 449, 477
 Butler, Judith, 114, 227, 328, 464

C

cadavre, 28, 42, 54, 57, 59, 95, 97, 100, 101, 105, 110, 112, 113, 116, 117, 120, 121, 138, 151, 152, 153, 155, 157, 160, 161, 207, 221, 222, 223, 241, 265, 267, 269, 270, 275, 277, 281, 284, 320, 355, 359, 377, 407, 431, 432, 436
Cahiers de Malte Laurids Brigge, Les, 257, 481
 Calabrese, Omar, 439, 447
 Caldwell, Gail, 391, 444
 Calley, William, 37, 60, 100, 103, 157, 158, 219, 263, 265, 342, 346, 450
 Calloway, Catherine, 377, 378, 444
 Campaignolle-Catel, Hélène, 436, 437, 438, 454
 Campbell, Joseph, 120, 187, 454
 Canada, 42, 73, 90, 138, 167, 183, 187, 189, 191, 227, 352
 cannibale, 238
 cannibalisme, 238
 Capeloa Gil, Isabel, 20, 454
 Capps, Walter, 94, 112, 157, 449, 455
 Captain America, 184
 Captain Marvel, 184
 Caputo, Philip, 49, 183, 185, 347, 478
Carnets du sous-sol, Les, 341, 480
 Carpenter, Lucas, 21, 455
 Carroll, Lewis, 330, 366, 480
 Caruth, Cathy, 180, 193, 194, 195, 201, 230, 259, 263, 264, 274, 276, 290, 292, 295, 406, 449, 469
Casablanca, 184, 481
 Casey, Edward S., 33, 35, 65, 93, 106, 109, 122, 133, 147, 148, 149, 153, 166, 170, 171, 172, 382, 395, 398, 431, 432, 464
 Cassin, Barbara, 190, 313, 455

Castel, Pierre-Henri, 184, 185, 469
catastrophe, 52, 53, 141, 142, 179, 181, 195, 221,
246, 251, 261, 267, 269, 270, 277, 297, 415
Catch-22, 20, 38, 107, 183, 197, 479
catholique, 46, 106
cauchemar, 27, 168, 195, 267, 284, 285, 290, 293,
294, 314, 315, 410, 418, 434
Cavallaro, Dani, 129, 455
Celan, Paul, 430, 480
Certeau, Michel de, 427, 428, 464
Cervantès, Miguel de, 341
Chabrol, Henri, 181, 469
Chambers, Ross, 198, 199, 388, 455, 469
Charles, Michel, 310, 455
Chemama, Roland, 222, 476
Chéroux, Clément, 97, 448
Chklovski, Victor, 124, 125, 455
choc, 22, 70, 72, 117, 151, 162, 178, 219, 258, 259,
266, 276, 282, 284, 288, 294, 389, 474
Christensen, Inger, 378, 455
Christopher, Renny, 23, 157, 455
chronotope, 33, 35, 47, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 57,
58, 59, 60, 61, 62, 63, 91, 171, 319, 321
âge d'homme, 65–69
années de jeunesse, 65–69
chronotope de guerre, 53, 65–69
chronotope postmoderne, 51
Chrysanthemum in the Snow, 20, 477
Chu Lai, 36, 39, 40, 54, 55, 56, 61, 64, 70, 74, 75,
76, 78, 79, 108, 136, 138, 159, 161
chute, 66, 68, 80, 94, 127, 201, 221, 294, 320, 366,
367, 370, 371, 388, 415
Cimino, Michael, 435, 481
Ciocia, Stefania, 22, 307, 310, 311, 446
circularité, 57, 69, 85, 97, 136, 170, 185, 225, 382,
419
citation, 60, 62, 103, 156, 164, 201, 235, 304, 305,
307, 308, 309, 310, 322, 323, 325, 326, 327,
329, 330, 332, 335, 336, 339, 340, 341, 343,
344, 348, 400, 404, 405, 406, 418, 420, 421,
422, 423, 424, 425, 427, 455
clausturation, 43, 71, 120, 121, 126, 371, 411
claustrophobie, 115, 121
cloaca maxima, 120
Close Quarters, 21, 110, 157, 257, 478
CNRTL, 25, 26, 476
Cobb, James, 19, 478
Coffey, Michael, 330, 444
Cohen, Joseph, 271, 464
Cohn, Dorrit, 391, 455
Coleridge, Samuel Taylor, 28, 455
Colonna, Vincent, 388, 390, 391, 392, 393, 394,
396, 427, 462
combat, 17, 20, 21, 23, 36, 38, 39, 41, 50, 54, 56,
62, 68, 70, 74, 75, 79, 91, 97, 98, 108, 126, 138,
149, 152, 167, 169, 184, 203, 228, 258, 259,
260, 265, 284, 288, 291, 317, 331, 334, 343,
347, 355, 356, 403, 408, 425, 434
Coming Home, 435
communitas, 111, 113, 159, 237
compagnie Alpha, 18, 38, 55, 116, 271, 284, 291,
323, 365, 380
compagnie Charlie, 37, 103, 104, 110, 158, 159,
237, 263, 265, 268, 291, 332, 342, 343, 347,
355, 404, 409, 410, 418, 425
Compagnon, Antoine, 307, 308, 316, 321, 335, 348,
426, 427, 455
Company K, 19, 70, 84, 479
compulsion de répétition, 155, 227, 240, 293, 344
Concord, 343, 344
Condition humaine, La, 36, 480
Conrad, Joseph, 39, 330, 480
Contemplations, Les, 480
Coppola, Francis Ford, 435, 481
Corcos, Maurice, 237, 240, 469
Corneau, Guy, 215, 470
corps, 25, 26, 33, 54, 57, 58, 64, 68, 80, 84, 105,
112, 120, 123, 130, 139, 140, 142, 143, 144,
147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155,
156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164,
165, 166, 167, 168, 170, 171, 178, 200, 201,
204, 212, 217, 218, 220, 222, 224, 225, 230,
235, 237, 239, 242, 243, 245, 247, 248, 251,
253, 265, 267, 269, 270, 272, 273, 275, 281,
282, 283, 293, 309, 338, 349, 355, 358, 359,
360, 370, 376, 380, 381, 410, 426, 437

anatomie, 150, 152, 163, 168, 239, 282
 cosmogénèse, 202
 Cosnier, Jacques, 178, 181, 212, 469
 courage, 41, 102, 152, 191, 192, 251, 283, 287,
 315, 316, 332, 333, 336, 337, 338, 351, 368,
 374, 419
 Cournut, Jean, 294, 470
 Couturier, Maurice, 391, 455
 crainte, 17, 98, 108, 115, 134, 155, 163, 177, 180,
 181, 184, 186, 191, 217, 219, 247, 296, 374,
 435, 466
 Crane, Stephen, 19, 20, 151, 478
 Creed, Barbara, 162, 470
 Crépu, Michel, 95, 449
 Criton, 333, 481
 Crocq, Louis, 22, 23, 24, 166, 167, 215, 258, 259,
 270, 271, 274, 283, 284, 287, 288, 294, 295,
 434, 470
 Cru, Jean Norton, 283, 449, 458
Crying of Lot 49, The, 340, 480
 crypte, 100, 139, 179, 241, 242, 289, 290, 291
 cryptophore, 289, 290
 cryptophorie, 289
 Cuba, 51, 65, 70, 76, 78, 91, 195, 196
 Currie, Mark, 369, 455
 Custer, 45, 50, 133, 198, 200, 345, 436

D

Dällenbach, Lucien, 305, 309, 363, 364, 399, 407,
 410, 428, 429, 437, 455, 462
 Dante, 310, 311, 312, 314, 315, 316, 337, 338, 393,
 427, 480
 "Darkness on the Edge of Town", 11, 24, 193, 194,
 195, 200, 443
 Darrieussecq, Marie, 327, 390, 399, 455
 Davoine, Françoise, 281, 284, 470
Dead Father, The, 213, 479
 Dean Jr, Eric T., 41, 342, 470
 dédicace, 310, 323, 395, 427
 dédicataire, 186, 323, 324, 395
Deer Hunter, The, 435, 481
 déhiscences, 27, 250, 252, 282, 294, 296, 354, 434,
 437

déjà-lu, 45, 349
 déjà-vu, 51, 103, 127, 129, 195, 204, 348, 349, 395
 Deleuze, Gilles, 171, 203, 438, 440, 448, 454, 464,
 477
 Delvaux, Martine, 68, 215, 455
 Delville, Michel, 437, 454
 déni, 289, 290, 292
 Déotte, Jean-Louis, 93, 455
 dépaysement, 87, 107, 109
dépays-hantement, 110, 144
 Depierre, Marie-Ange, 232, 329, 455
 dépossession, 83, 208
 Derrida, Jacques, 24, 26, 27, 28, 58, 78, 97, 98,
 103, 104, 129, 131, 175, 177, 178, 179, 191,
 192, 193, 195, 196, 200, 206, 207, 214, 223,
 227, 229, 240, 244, 263, 271, 276, 278, 279,
 289, 307, 309, 316, 325, 326, 327, 340, 354,
 360, 401, 402, 411, 429, 432, 433, 434, 436,
 437, 438, 454, 464, 466, 468, 474, 476, 477
 désarroi, 43, 56, 75, 109, 118, 167, 168
 désenlacement, 177, 219, 295
 désertion, 55, 110, 116, 170, 183, 193, 277, 319,
 370, 375
 désidentification, 163, 168, 407
 désorientation, 38, 43, 56, 70, 74, 83, 89, 120, 127
destinerrance, 360, 427
 Detienne, Marcel, 158, 449
 détresse, 27, 217, 294, 295, 351, 353, 359, 410, 435
 deuil, 27, 178, 179, 211, 212, 218, 220, 222, 223,
 224, 226, 227, 232, 233, 238, 241, 242, 243,
 244, 255, 289, 295, 315, 411, 472
 dévoilement, 266, 326, 390, 395, 400, 401, 405,
 413, 414, 417, 433
 Didi-Huberman, Georges, 17, 25, 26, 31, 33, 47,
 93, 94, 105, 106, 109, 115, 120, 121, 122, 127,
 131, 135, 137, 139, 142, 144, 235, 430, 448, 449
différance, 104, 234, 271, 433
 digression, 62, 63, 141, 252, 388
 discontinuité, 366, 370, 418
 disparition, 17, 23, 42, 51, 66, 91, 106, 108, 109,
 120, 142, 143, 208, 211, 213, 219, 227, 241,
 243, 290, 295, 340, 341, 403, 405, 413, 415,
 416, 417, 422, 423, 424

Dispatches, 21, 38, 61, 100, 107, 161, 284, 478
 dissimulation, 102, 104, 116, 238, 325, 421
Divine comédie, La, 314, 322, 480
Doctor Strangelove, 197, 481
 Doka, Kenneth J., 295, 470
 Dos Passos, John, 20, 70, 84, 152, 157, 479
 Dostoïevski, Fiodor, 341, 342, 480
 double
 Carolyn/Caroline, 240–45
 dédoublément, 168, 190, 237, 248, 279, 305, 312, 407, 429
 Doppelgänger, 235, 247
 Sorcerer, 235–40
 Thomas Pierce, 245–48
 double contrainte, 179, 265, 351, 418, 433
 Doubrovsky, Serge, 389, 393, 394, 455, 480
 Douglass, Ana, 148, 470
 DSM, 23, 181, 258, 259, 406, 468
Duck and Cover, 51, 194, 200, 475, 481
 Dulong, Renaud, 266, 449
 Dumas, Alexandre, 341
 Dunn, Maggie, 24, 456
 Duperret, Jean-Pierre, 295, 470
 Durafour, Jean-Michel, 234, 465
 Durand, Gilbert, 57, 205, 320, 400, 446
 Dürrenmatt, Jacques, 401, 402, 456

E

East of Eden, 111, 480
 Eastlake, William, 21, 85, 120, 158, 159, 478
 Eckert, Penelope, 165, 446
 Eco, Umberto, 306, 308, 387, 416, 419, 425, 429, 456
 écriture
 autoréférence, double écriture, 350–54
 écrits en souffrance, 179
 leitmotiv, animal massacré, 350–54
 récits-limites, 179
 texte-cadavre, 436
 thanatographie, 129, 151, 182, 196, 376, 436
Écriture ou la vie, L', 419, 481
Écume des jours, L', 327, 481
 Edmundson, Mark, 213, 456

effraction, 23, 106, 178, 180, 256, 259, 260, 262, 263, 264, 265, 267, 269, 273, 274, 287, 288, 290, 375, 418, 432
 effroi, 75, 105, 121, 128, 204, 221, 265, 273, 277, 284, 287, 294, 320, 345, 432, 469
 Ehrenberg, Alain, 228, 475
 Ehrhart, William Daniel, 20, 95, 453, 456
 Eliacheff, Caroline, 426, 465
 Elsen, Jon, 410, 445
 émotion, 82, 128, 178, 181, 182, 188, 211, 212, 276, 283, 359, 378, 384, 469, 476
 Enaudeau, Corinne, 102, 456
 encaisser, 283, 284, 297, 476
 enclave, 43, 74, 108, 320, 407
 enfance, 42, 45, 50, 52, 53, 68, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 89, 132, 133, 140, 149, 196, 197, 205, 208, 214, 221, 222, 228, 236, 239, 245, 246, 255, 262, 294, 314, 344, 397, 422, 432
 enfermement, 43, 46, 82, 217, 320, 330, 371
 Engels, Friedrich, 26, 451
 Englehardt, Tom, 199, 449
 énigmatization, 28, 305, 341, 385, 388, 402, 408, 413, 414, 416, 417, 420, 421, 424, 429
 ennemi, 21, 43, 59, 64, 73, 85, 107, 111, 114, 115, 126, 131, 132, 144, 152, 156, 157, 158, 159, 160, 192, 258, 275, 282, 283, 284, 355, 356, 373, 374, 377, 432
 entement, 53, 88, 145, 148, 162, 166, 167, 170, 171, 197
 entement télépathique, 166–70
 entraînement, 51, 66, 70, 71, 72, 78, 79, 91, 167, 186, 197, 311, 357
épaparpillement. Voir père
 épigraphe, 304, 307, 309, 310, 311, 314, 316, 320, 321, 322, 323, 325, 326, 327, 328, 332, 374, 427
 épigraphaire, 310
 épiphanie, 57, 156, 266, 267
 Epstein, Richard A., 355, 465
 Erikson, Erik H., 194, 470
 Erikson, Kai T., 175, 470
 Éros, 239, 240
 Es, Hubert van, 94, 449
 escamotage, 104

esprit, 26, 93, 94, 101, 126, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 142, 154, 161, 165, 166, 167, 168, 177, 185, 191, 198, 208, 211, 214, 219, 223, 224, 231, 234, 236, 237, 242, 245, 248, 251, 283, 287, 288, 296, 311, 317, 322, 330, 344, 352, 368, 431, 467
esprit du lieu. *Voir lieu*
ESPT. *Voir état de stress post-traumatique*
état de stress post-traumatique, 23, 155, 259, 260, 262, 264, 276, 295, 342, 447, 474, 475
éthique animale, 355, 356
étrangisation. *Voir lieu*
euphémisation, 105
 euphémisme, 56, 58, 63, 100, 105, 110, 160, 279, 320, 457
Evans-Campbell, Tessa, 346, 450
événement, 27, 44, 52, 54, 58, 63, 93, 94, 95, 96, 100, 101, 103, 106, 108, 141, 142, 170, 178, 179, 180, 181, 194, 196, 199, 207, 212, 234, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 268, 270, 271, 273, 274, 276, 283, 284, 288, 290, 293, 294, 295, 296, 297, 312, 324, 326, 343, 349, 351, 360, 375, 380, 407, 415, 417, 418, 431
expressionnisme, 202

F

factualisation, 327, 346, 427
fantasme, 77, 140, 141, 148, 162, 184, 189, 201, 227, 231, 238, 240, 241, 242, 244, 246, 247, 252, 255, 296, 317, 428, 434
fantasmophore, 232, 234, 329
fantômachie, 27, 97, 123, 129, 138, 177, 219, 223, 253, 281, 282, 294, 384, 438
fantomalité, 126, 130, 166, 179, 234
fantôme, 25, 26, 27, 28, 45, 58, 74, 76, 78, 88, 91, 97, 106, 116, 123, 129, 131, 134, 138, 139, 143, 153, 154, 155, 168, 178, 212, 215, 216, 224, 228, 232, 233, 234, 235, 242, 245, 247, 249, 251, 252, 263, 277, 279, 284, 285, 291, 294, 296, 297, 320, 321, 325, 374, 384, 428, 440, 455
Farewell to Arms, A, 20, 153, 184, 220
Farrell, Kirby, 470
Faulkner, William, 19, 20, 36, 330, 456, 479

faux self, 237
Fédida, Pierre, 212, 218, 221, 238, 243, 244, 256, 407, 432, 470
Felman, Shoshana, 199, 262, 470
féministe, 23, 162, 164, 165
Ferenczi, Sándor, 156, 219, 223, 241, 258, 259, 293, 294, 468, 470
Ferré, Léo, 212, 255, 481
fictionnalisation, 327, 390, 393, 395, 462
Fiedler, Leslie, 128, 456
Figuier, Michel, 95, 449
filature, 238
Fils, 220, 389, 480
fils manqué. *Voir père*
FitzGerald, Frances, 114, 450
Fitzgerald, Francis Scott, 19, 20, 456, 457, 479
Fleming, Robert H., 342, 470
Fleurs du Mal, Les, 480
Fludernik, Monika, 365, 383, 462
focalisation interne, 55, 56, 57, 83, 107, 121, 127, 220, 274, 275, 317, 318, 321, 322, 367, 369, 370, 372, 373, 375
folie, 41, 72, 179, 214, 232, 281, 284, 294, 458, 470
fonctions thymiques, 28, 305, 387, 429
Fontanier, Pierre, 128, 462
Forest, John William De, 152, 153, 478
forme vulnérable, 439
Fort Lewis, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 186, 316, 332, 335, 336, 338
Foster, Kevin, 345, 450
Foucault, Michel, 81, 194, 236, 349, 392, 456, 465
Four Hours in My Lai, 100, 160, 343, 481
fragmentation, 105, 129, 130, 171, 297, 418
franchissement, 165, 167, 191, 278
Frank, Pat, 20, 477
Frankel, Ernest, 20, 477
Franklin, H. Bruce, 98, 456
frappe, 22, 33, 57, 103, 112, 113, 118, 141, 148, 150, 153, 169, 224, 248, 258, 259, 263, 266, 272, 289, 296
frayeur, 219
Frederic Henry, 153, 184, 315
Freedman, Richard, 19, 445

fréquentation, 25, 26, 27, 40, 80, 86, 148, 172, 215, 235, 255, 272, 296, 308, 347, 360, 426, 437

Freud, Sigmund, 93, 123, 124, 125, 127, 128, 141, 156, 159, 163, 178, 181, 211, 212, 214, 216, 217, 220, 221, 225, 241, 242, 243, 258, 260, 261, 293, 297, 317, 340, 341, 453, 457, 464, 468, 469, 470, 472, 473

From Here to Eternity, 20, 70, 479

frontière, 35, 46, 73, 76, 83, 90, 91, 119, 126, 135, 138, 150, 167, 177, 186, 191, 285, 323, 341, 343, 390, 401, 427, 436, 469, 471

fuite, 17, 20, 77, 138, 171, 177, 184, 187, 188, 189, 193, 195, 228, 258, 321, 333, 352, 371

Full Metal Jacket, 72, 481

Fullerton, Carol S., 295, 474

Fussell, Paul, 84, 110, 111, 152, 193, 204, 284, 419, 450, 456

G

Gallagher, Matt, 19, 456, 478

Ganteau, Jean-Michel, 179, 232, 273, 278, 433, 439, 456, 460

Gasparini, Philippe, 392, 396, 462

Gass, William Howard, 365, 457

Gaudillière, Jean-Max, 281, 284, 470

génération, 51, 131, 136, 137, 138, 150, 197, 198, 266, 337, 344

Genette, Gérard, 303, 304, 305, 309, 310, 311, 324, 325, 349, 364, 390, 392, 394, 401, 404, 414, 462

George, Alexander L., 422, 450

Gerstenkorn, Jacques, 407, 448

Ghezzi, Enrico, 179, 200, 433, 477

Ghost Dance, 27, 481

Giacometti, Alberto, 25, 448

Gibson, James William, 94, 96, 450

Gide, André, 309, 456, 459, 480

Gignoux, Anne-Claire, 428, 457, 463

Ginzburg, Carlo, 297, 450

Girard, René, 156, 447

Godin, Henri, 320, 457

Goff, Jacques Le, 193, 450

Going After Cacciato, 11, 18, 19, 21, 22, 24, 36, 41, 42, 53, 55, 56, 59, 61, 65, 74, 76, 77, 83, 85, 86,

98, 105, 106, 107, 109, 111, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 123, 126, 129, 142, 153, 157, 158, 186, 205, 215, 260, 272, 275, 276, 277, 278, 280, 281, 287, 305, 315, 316, 322, 323, 328, 330, 347, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 363, 364, 365, 366, 367, 372, 387, 389, 397, 405, 408, 431, 432, 437, 443, 445

Bernie Lynn, 56, 57, 85, 105, 129, 279, 371

Billy Boy Watkins, 56, 57, 106, 153, 272, 273, 274, 279, 280, 281

Cacciato, 55, 106, 108, 109, 117, 169, 170, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 318, 320, 322, 356, 366, 367, 368, 370, 371, 374, 375, 387, 388

Erik Hansen, 72, 323, 333, 334

Frenchie Tucker, 56, 57, 85, 105, 129, 279, 371

Harold Murphy, 280, 319

Lake Country, Nom dit, non-dit, 105–6

Lash LaRue, 357

Li Van Hgoc, 115, 116, 371, 372, 373

lieutenant Corson, 55, 86, 106, 116, 367, 368, 370

métافiction, 376–84

nom du mort, 105–6

paratexte, épigraphe, 331–38

paratopie, centre de combat, 76–79

Paris, 55, 57, 75, 84, 86, 94, 106, 109, 121, 126, 127, 169, 170, 277, 278, 319, 320, 321, 354, 356, 357, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 454, 456, 457

Paul Berlin, 36, 41, 53, 55, 56, 57, 60, 61, 62, 65, 74, 75, 76, 77, 78, 84, 86, 105, 106, 108, 109, 111, 116, 118, 121, 123, 126, 127, 169, 170, 215, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 350, 353, 354, 356, 357, 363, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 398, 432

Pederson, 56, 57, 106, 279, 281, 371

poursuite imaginaire, 57, 86, 106, 116, 169, 277, 278, 279, 297, 316, 319, 354, 371

Sarkin Aung Wan, 277, 321, 328, 356, 357, 366, 369, 370, 373, 374

Stink Harris, 114, 116, 117, 119, 277, 280, 354, 356, 357, 358, 370

traumatisation, 288–96

trou noir, 272, 276, 278, 370, 375

Gone, Joseph P., 346, 471

Gordon, Avery, 255, 296, 434, 475

Gorgias, 332, 481

Gori, Roland, 292, 471
 gothique, 113, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 448
 gothisation, 131, 171
 Grafton, Anthony, 401, 402, 457
 Grattan, C. Hartley, 341, 457
Gravity's Rainbow, 197, 480
 Gray, Jesse Glenn, 342, 450
Great Gatsby, The, 20, 479
Green Hills of Africa, 376, 479
 Green, André, 237, 471
 Greenblatt, Stephen Jay, 318, 457
 Greisch, Jean, 142, 466, 467
 Griffin, Donald R., 355, 466
 Gromyko, Andrei, 203
 Gros, Frédéric, 158, 466
 Guattari, Félix, 171, 454, 464
 guérilla, 21, 36, 43, 63, 126
 guerre d'Afghanistan, 477
 guerre d'Indépendance, 213, 343
 guerre d'Irak, 19, 478
 guerre de Corée, 20, 49, 86, 272, 477
 guerre de Sécession, 18, 41, 84, 151, 323, 325, 478
 guerre du Vietnam, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 31, 36,
 39, 49, 51, 54, 66, 76, 84, 110, 130, 136, 138,
 149, 155, 156, 157, 162, 187, 197, 204, 260,
 284, 285, 289, 313, 331, 338, 339, 342, 344,
 345, 347, 357, 370, 378, 396, 405, 406, 411,
 418, 451, 478
 guerre froide, 49, 51, 182, 194, 199, 200, 208
 guerres indiennes, 132, 133, 343, 436
 guerrier, 44, 156, 265
 Guillemain, Hervé, 41, 474
 Gusdorf, Georges, 390, 457

H

Habermas, Jürgen, 465
 habitation, 27, 78, 80, 81, 82, 89, 140, 172, 235,
 240, 248, 439
 Hagopian, Patrick, 96, 450
 haïku, 425
hainamoration, 224, 253
 Halberstam, David, 42, 84, 85, 450, 478
 Halbwachs, Maurice, 95, 100, 475

hallucination, 64, 98, 191, 203, 206, 274, 293
 Hammer, Richard, 342, 450
 hantise, 1, 17, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 33, 35, 39, 41,
 45, 46, 49, 50, 52, 53, 55, 58, 60, 63, 65, 69, 71,
 72, 73, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 86, 88, 91, 93, 94,
 99, 102, 104, 105, 107, 110, 112, 113, 115, 117,
 118, 119, 121, 123, 125, 128, 129, 133, 136,
 137, 139, 142, 144, 145, 148, 149, 150, 154,
 157, 161, 162, 164, 165, 166, 171, 172, 173,
 178, 179, 182, 184, 186, 187, 188, 191, 192,
 195, 196, 197, 199, 200, 201, 203, 204, 206,
 207, 208, 211, 212, 213, 216, 218, 219, 223,
 226, 228, 234, 235, 238, 239, 240, 242, 244,
 247, 248, 249, 250, 252, 253, 255, 257, 258,
 259, 262, 263, 267, 269, 274, 279, 285, 286,
 287, 290, 292, 294, 295, 299, 307, 313, 314,
 316, 321, 325, 333, 345, 349, 352, 353, 354,
 360, 377, 379, 380, 387, 389, 393, 402, 403,
 405, 406, 408, 412, 413, 426, 427, 429, 432,
 433, 434, 437, 438, 448
 après-lecture, 408
 auto-hantise, 28, 306, 428
dépays-hantement, 107, 139–42
 fixation, 35, 82, 155, 193, 195, 211, 218, 219, 224,
 229, 256, 281, 287, 293, 313, 345, 359, 371, 406,
 408, 422, 434
 hanteur(s), 28, 192, 217, 237, 239, 254, 255, 285, 298,
 308, 324, 336, 354, 379, 385, 391, 428, 434, 440
 hantise corporelle, 161–66
 hantise guerrière, 220–28
 hantise timérique, 26, 177, 181, 185, 187, 188, 189,
 190, 207, 434
hantissage, 242, 251, 377, 440
 hantologie, 24, 433
 hantologique, 26, 129, 133, 144, 170, 177, 180, 191,
 194, 249, 250, 252, 264, 277, 296, 348, 438
 mots-madeleines, 220–28
 peur de l'atomisation, fièvre nucléaire, 220–28
 trouble de conscience, 313, 315, 333
 "happening-truth", 326, 352, 377, 378, 379, 382
 Harmon, Mark D., 96, 450
 Hartman, Geoffrey, 264, 471
 Hasford, Gustav, 37, 68, 70, 72, 152, 162, 185, 268,
 478
 Hawthorne, Nathaniel, 28, 87, 292, 341, 436, 479

- Heart of Darkness*, 251, 330, 480
- Heberle, Mark A., 22, 23, 54, 60, 94, 182, 223, 249, 278, 279, 285, 310, 311, 329, 380, 409, 446
- Heidegger, Martin, 113, 118, 395, 466
- Heinemann, Larry, 21, 37, 72, 105, 110, 157, 158, 257, 271, 284, 338, 342, 352, 453, 458, 478
- Heinich, Nathalie, 426, 465
- Heinrich, Jean-Marie, 261, 269, 270, 471
- Heller, Joseph, 20, 183, 197, 479
- Hellmann, John, 120, 171, 357, 450
- Hemingway, Ernest, 19, 20, 62, 220, 225, 330, 332, 376, 456, 457, 479
- Herman, Jan, 306, 429, 457
- Herman, Judith, 23, 264, 288, 291, 342, 351, 411, 418, 471
- Herr, Michael, 21, 38, 61, 100, 107, 108, 161, 184, 284, 478
- Herring, Georges, 36, 450
- Herring, Phillip F., 33, 457
- Herzog, James M., 216, 471
- Herzog, Tobey C., 17, 18, 21, 22, 24, 43, 60, 100, 183, 189, 195, 204, 205, 217, 310, 329, 399, 411, 445, 446
- hétérotopie, 81
contre-espace, 81, 82, 194, 217, 236
- Heuvel, Pierre van den, 420, 457
- Hickey, James, 20, 477
- Hirsch, Marianne, 198, 201, 450
- histoire, 20, 21, 25, 36, 40, 43, 47, 48, 51, 55, 56, 59, 60, 63, 66, 75, 91, 94, 95, 100, 123, 124, 128, 129, 131, 133, 134, 141, 142, 144, 147, 161, 165, 170, 171, 179, 186, 191, 192, 193, 196, 197, 203, 204, 208, 213, 220, 223, 226, 228, 229, 232, 234, 255, 256, 265, 266, 274, 276, 279, 281, 282, 283, 285, 289, 296, 315, 317, 320, 323, 324, 325, 327, 331, 339, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 363, 364, 367, 369, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383, 384, 385, 388, 391, 394, 395, 397, 398, 400, 401, 402, 407, 409, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 424, 429, 432, 435, 436, 437, 439, 448, 449, 450, 465, 467, 470, 473, 474
- Hoffman, Eva, 197, 450
- Hold Back the Night*, 20, 477
- Holmes, Robert L., 332, 466
- Homer, Winslow, 151, 468
- homonymat, 389, 391, 392, 394, 395, 397
- homonymie, 350
- honte, 96, 167, 184, 185, 216, 217, 223, 289
- Hopper, Edward, 46
- Horace, 335, 337, 480
- horreur, 27, 41, 57, 64, 73, 76, 99, 101, 105, 113, 128, 152, 160, 162, 263, 266, 269, 287, 289, 293, 294, 296, 435, 472
- Horton, Stephanie, Stone, 391, 444, 457
- Horvath, Agnes, 112, 447
- House of the Seven Gables, The*, 28, 436, 479
- House to House*, 19, 478
- Howells, William Dean, 457
- Hubbard, Al, 289
- Hubier, Sébastien, 457
- Hugo, Victor, 243, 480
- humeur, 61, 80, 208, 215, 216, 220, 236, 363
- Hunters, The*, 20, 477
- Huret, Romain, 100, 450
- Hurley, Kelly, 163, 164, 450, 457
- Hutcheon, Linda, 27, 305, 344, 345, 348, 364, 365, 372, 379, 428, 451, 457
- Huygue, René, 320, 448
- hypertexte, 303, 329
- hypotaxe, 330
- hypotypose, 128, 190, 313, 380, 454

I

I Am the Clay, 20, 477

Idema, Henry, 225, 457

idéologie, 331, 334

idiolocalité, 148

idiot, 280, 461

If I Die in a Combat Zone Box Me Up and Ship Me

Home, 11, 18, 22, 24, 36, 37, 38, 40, 41, 43, 44,

46, 48, 49, 53, 70, 74, 76, 99, 100, 109, 110,

111, 112, 114, 115, 123, 125, 133, 158, 159,

160, 167, 183, 303, 307, 309, 316, 322, 329,

331, 333, 345, 349, 350, 351, 352, 355, 356,
359, 391, 395, 397, 399, 443

Alpha Company, 41, 160

"Beginning", 44, 186, 310, 311, 314, 333, 397

capitaine Johansen, 315, 336, 349

Erik Hansen, 72

hantise timérique, dilemme moral, fuite, 220–28

paratexte, épigraphe, 331–38

paratopie spatiale, camp d'entraînement, 76–79

"Pro Patria", 44, 48, 333, 335

ignorance, 98, 113, 114, 118, 410

image acoustique, 191, 195, 264, 267, 288, 291,
351

imaginaire, 27, 43, 57, 75, 77, 106, 107, 116, 118,
126, 127, 148, 169, 170, 187, 191, 192, 197,
224, 238, 242, 244, 246, 259, 275, 285, 318,
319, 320, 321, 324, 330, 347, 352, 353, 357,
364, 367, 369, 370, 389, 391, 393, 411, 426,
439, 446, 448

imagination, 22, 26, 41, 48, 58, 115, 116, 125, 126,
138, 140, 172, 177, 180, 181, 189, 191, 194,
195, 197, 200, 203, 205, 218, 230, 244, 246,
262, 277, 278, 280, 303, 317, 318, 320, 322,
334, 366, 367, 368, 369, 370, 373, 375, 381,
385, 387, 398, 408, 432, 434, 435

Imbert, Michel, 214, 458

immortalité symbolique, 376, 440

In Country, 342, 478

In Our Time, 330, 479

In the Lake of the Woods, 11, 18, 21, 22, 24, 37, 38,
40, 41, 42, 58, 59, 60, 65, 67, 79, 83, 87, 89, 90,
100, 101, 123, 125, 129, 142, 144, 155, 158,
159, 160, 164, 165, 213, 214, 216, 223, 228,
235, 246, 260, 263, 285, 288, 295, 307, 313,
324, 327, 330, 331, 339, 342, 344, 345, 348,
349, 355, 356, 357, 363, 388, 389, 390, 400,
401, 402, 405, 408, 409, 410, 411, 412, 413,
414, 418, 426, 428, 432, 435, 437, 443

chapitres "Evidence", 37, 60, 101, 103, 104, 158, 160,
214, 235, 265, 288, 295, 328, 331, 339, 340, 341,
342, 343, 345, 346, 347, 348, 356, 400, 401, 402,
403, 405, 410, 412, 414, 417, 418, 419, 420, 421,
422, 423, 424, 425

double délétère, génie magicien, 235–40

double nœud, 423–26

effet de curiosité, 411, 413, 417

effet de suspense, 387, 388, 413, 415, 416, 417, 419

Eleanor K. Wade, 214, 215, 217, 218, 236, 238, 421,
422

fossé, 57, 68, 265, 266, 268, 289, 293, 294, 419, 425,
432

hétéroglossie intertextuelle, 339–48

Houdini, 236, 239

John Wade, 37, 40, 42, 43, 59, 60, 62, 65, 67, 79, 80,
83, 89, 90, 91, 101, 102, 103, 104, 106, 142, 144,
155, 158, 165, 215, 216, 217, 218, 219, 223, 228,
235, 236, 237, 238, 239, 240, 246, 263, 264, 265,
266, 267, 268, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294,
295, 296, 339, 340, 341, 342, 348, 400, 402, 403,
404, 405, 406, 407, 408, 410, 411, 412, 413, 415,
416, 417, 418, 419, 421, 422, 423, 424, 425, 426,
435

Kathy Wade, 42, 90, 91, 142, 143, 164, 237, 238, 239,
240, 268, 292, 293, 294, 339, 340, 341, 403, 404,
408, 413, 415, 416, 417, 418, 421, 422, 423, 424,
425

léthaphorie, répression, 288–96

mise en intrigue, 423–26

mouches, 65, 101, 104, 108, 267, 291, 346, 407, 419

My Lai, Inappropriable, 105–6

"Nature of the Beast, The", 103, 263, 266, 343, 346,
356, 407, 418, 424, 425

note de bas de page, 60, 103, 339, 340, 342, 343, 349,
389, 390, 339–48, 400, 415, 417, 419, 421, 422,
423, 426

paratopie, lac des Bois, 90–91

Patricia S. Hood, 403, 405

père, 228–35

poids de l'ombre, à-venir, 149–50

Sorcerer, 80, 91, 102, 104, 123, 125, 158, 159, 165,
235, 236, 237, 239, 240, 264, 265, 266, 267, 291,
313, 346, 405

St. Paul, 17, 216, 421, 422

témoignages de première main, 423–26

témoignages de seconde main, 423–26

Thinbill, 101, 102, 106, 291, 346, 417, 418, 424

traumatisation, 263

Inappropriable, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 144

incommunicabilité, 118, 287, 331

incorporation, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 289

inhabitabilité, 82, 83, 107

inhabitable, 69, 79
 inhumanité, 73, 120, 258, 356
 inquiétante étrangeté, 123, 124, 125, 126, 127, 128,
 164, 461, 472
 inquiétude, 190, 242, 435
 insomnie, 79, 82, 167, 220, 247, 283, 410
 inter-dit, 437, 439
 interlecture, 329
 intertextualité, 303, 304, 305, 307, 308, 328, 329,
 330, 331, 333, 337, 343, 348, 360, 427, 428,
 456, 459, 463
 intertexte, 60, 254, 304, 307, 308, 316, 328, 329, 330,
 331, 332, 334, 335, 336, 339, 340, 341, 342, 343,
 344, 345, 346, 347, 348, 356, 360, 404, 405, 420,
 424, 460
 seconde main, 307, 329, 342, 414, 416, 423, 425
 intratextualité, 304, 307, 308, 348, 349, 350, 352,
 353, 354, 355, 359, 360, 397, 408, 427, 459
 introspection, 89, 184, 295, 318
Invention of Solitude, The, 211, 296, 479
 invisibilité, 165, 312, 356
 invisible, 24, 26, 27, 50, 64, 85, 98, 99, 105, 109, 126,
 132, 148, 158, 169, 179, 194, 197, 211, 214, 226,
 236, 238, 255, 271, 296, 305, 373, 374, 391, 402,
 404, 428, 431, 432, 434, 438
 Iowa, 46, 53, 56, 83, 234
 Irving, Washington, 43, 87, 479
 Iser, Wolfgang, 22, 326, 414, 416, 429, 458
 isotopie, 43, 63, 66, 71, 77, 82, 85, 102, 108, 116,
 120, 126, 135, 164, 168, 170, 191, 201, 221,
 230, 276, 317, 355, 371, 382

J

Jacobs, Robert, 51, 200, 203, 475
 Jacobsen, Kurt, 72, 105, 158, 352, 458
 Jakobson, Roman, 390, 458
 Jameson, Fredric, 94, 95, 98, 128, 338, 451
 Jankélévitch, Vladimir, 182, 196, 270, 272, 273,
 466
 Jarraway, David R., 22, 444
 Jason, Philip K., 20, 291, 456, 458, 471
 Jaus, Hans-Robert, 384, 463
 Jeanneret, Michel, 315, 458
 Jeffords, Susan, 23, 157, 162, 451

Jenny, Laurent, 308, 463
 Jentsch, Ernst, 127, 163, 472
 Jimmy Carter, 66
 Johannessen, Larry R., 20, 458
Johnny Got His Gun, 272, 479
 Johnson, Lyndon B., 203
 Johnson, Robert, 151, 468
 Jones, Edgar, 342, 475
 Jones, Ernest, 156, 258, 468, 472, 474
 Jones, James, 20, 70, 151, 184, 215, 451, 479
 Jouve, Vincent, 205, 361, 458, 463
 Joyce, James, 33, 330, 457, 480
 jugement dernier, 201
July, July, 11, 23, 24, 62, 63, 64, 65, 96, 136, 137,
 139, 152, 153, 168, 222, 235, 238, 239, 240,
 245, 260, 262, 268, 269, 287, 288, 294, 315,
 324, 328, 432, 443
 Billy McMann, 137, 138, 168
 Caroline, Spook Spinelli, 137, 138, 169, 235, 240,
 241, 242, 243, 244, 245, 248, 426, 465
 Carolyn Spinelli, 189, 235, 240, 241, 242, 243, 244,
 245, 466
 Darton Hall College, 63, 96, 136, 137
 David Todd, 62, 63, 64, 65, 137, 138, 152, 153, 238,
 239, 268, 269, 270, 271, 272, 287, 288, 294, 435
 Dorothy Stier, 137, 139, 168
 esprit du lieu, campus, nostalgie, 149–50
 géméllité, incorporation, double, 240–45
 génie littéraire, mensonge, double nuisible, 245–48
 Jan Huebner, 96, 97, 137, 138, 139, 245
 Johnny Ever, 262, 268, 269, 270, 271, 272, 297
 Karen Burns, 138
 Marla Dempsey, 238, 239, 262, 269, 271, 288, 294
 Marv Bertel, 137, 168, 169, 222, 235, 245, 246, 247,
 248
 rivière Song Tra Ky, 65–69
 Thomas Pierce, 235, 246, 247, 248
 traumatization, 288–96
 Jung, Carl G., 216, 472, 474, 477
 Junger, Sebastian, 19, 477

K

*Kaboom. Embracing the Suck in a Savage Little
 War*, 19, 478
 Kafka, Franz, 184, 185, 207, 480

kairos, 182, 189, 190, 192, 274
 Kakutani, Michiko, 60, 198, 444
 Kansas, 195, 197, 201, 204, 207, 459
 Kaplan, Justin, 238, 451
 Kaplan, Steven, 21, 112, 197, 357, 396, 445, 446
 Kardiner, Abram, 258, 294, 472
 Kazin, Alfred, 193, 451
 Keegan, John, 70, 451
 Kemp, Peter, 466
 Kennedy, Robert, 52, 53, 138, 203, 204, 409, 450
 Kermodé, Frank, 192, 458
 Kerry, John, 101, 289, 451
kerygme, 266
 Khan, Masud, 261, 472
 Kolk, Bessel A. van der, 276, 472
 Kolko, Gabriel, 36, 451
 Kovic, Ron, 183, 329, 331, 478
 Kremmer, Christopher, 346, 347, 458
 Kristeva, Julia, 151, 152, 161, 304, 305, 458, 472
 Kroll, Jerome, 256, 472
 Kubrick, Stanley, 72, 197, 481

L

labyrinthe, 85, 86, 89, 116, 268, 320, 350, 371, 412, 440
 Lacan, Jacques, 130, 141, 157, 222, 224, 242, 253, 327, 419, 437, 464, 466, 472
 LaCapra, Dominick, 244, 472
Lachès, 333, 336, 337, 481
 lâcheté, 183, 184, 312, 332, 336, 372
 Lacoste, Charlotte, 266, 458
 lacune, 103, 224, 233, 234, 244, 266, 276, 297, 414, 418, 433
 Laing, Ronald David, 237, 472
 Lambek, Michael, 296, 468
 Lane, Philippe, 310, 458
 langage guerrier, 139–42
 Langer, Lawrence L., 262, 472
 Laplanche, Jean, 241, 288, 294, 470, 472
 Laub, Dori, 199, 262, 470
 Laufer, Laurie, 212, 243, 472
 Laveaux, Jean Charles Thiebault de, 181, 476
 Lawrence, Thomas Edward, 333, 480

Lawson, Jacqueline, 164, 458
 Le Ly, Hayslip, 114, 478
 Leach, Edmund, 162, 447
 Lebigot, François, 259, 260, 472
 Lecarme, Jacques, 389, 456, 458
 Lecarme-Tabone, Éliane, 458
 Lecercle, Jean-Jacques, 196, 472
 LeClair, Tom, 95, 459
 lecteur, 36, 39, 104, 110, 180, 304, 308, 309, 312, 323, 324, 325, 326, 328, 329, 337, 339, 345, 348, 352, 379, 381, 383, 390, 395, 396, 397, 414, 426
 Lecteur Modèle, 308
 lecture, 21, 24, 38, 75, 102, 103, 126, 188, 206, 212, 222, 251, 287, 301, 304, 305, 306, 308, 310, 311, 317, 323, 327, 328, 329, 333, 336, 342, 353, 355, 360, 364, 365, 378, 387, 389, 390, 393, 395, 396, 399, 408, 410, 413, 414, 416, 417, 426, 428, 429, 437, 438, 439, 460, 463
 Lee, Don, 53, 445
 Leed, Eric J., 342, 451
 Leepson, Marc, 194, 445
 Lefebvre, Maurice-Jean, 112, 459
 Lefebvre, Henri, 148, 475
 Lefever, Ernest W., 96, 451
 leitmotiv, 58, 109, 115, 120, 144, 147, 326, 349, 354, 355, 356, 358, 359, 381
 Lejeune, Philippe, 310, 312, 389, 390, 391, 392, 456, 463
 Lepaludier, Laurent, 365, 459
léthaphore, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297
Lettres à Milena, 184, 480
 Levi, Primo, 199, 451
 Lévy, Maurice, 126, 459
 Lewis, Lloyd B., 459
 Lewis, Richard W. B., 213, 459
 Lexington, 343, 344, 470
 Ley, Christopher, 221, 473
 libre arbitre, 310, 311, 314, 316, 337
 lieu, 17, 25, 26, 27, 30, 31, 33, 35, 36, 40, 42, 44, 47, 49, 51, 53, 54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79,

80, 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 112, 113, 115, 117, 120, 121, 122, 123, 125, 127, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 147, 148, 149, 150, 153, 161, 163, 166, 170, 171, 172, 177, 178, 182, 183, 186, 188, 190, 195, 199, 200, 202, 212, 215, 221, 226, 229, 231, 235, 236, 239, 241, 243, 244, 250, 253, 261, 275, 277, 278, 285, 288, 289, 293, 296, 308, 309, 310, 314, 321, 331, 339, 346, 355, 356, 357, 360, 366, 388, 390, 393, 394, 399, 402, 404, 411, 423, 425, 430, 431, 432, 433, 436, 448, 471

bouts d'Amérique, 149–50

cave, 79, 80, 201, 214, 236, 314

étang, 42, 221, 223, 224, 226, 231, 434

étrangisation, 123, 124, 125, 127, 144, 171

forêt, 26, 42, 69, 75, 84, 87, 88, 89, 90, 121, 123, 131, 135, 154, 191, 219, 225, 232

Fort Derry, 43, 45, 46, 50, 51, 52, 78, 196, 345

grenier, 81, 141, 142, 224, 225, 228

haut-lieu, 96, 97, 101

inconnaisable, 139–42

jungle, 36, 38, 39, 41, 43, 53, 56, 60, 63, 69, 71, 83, 84, 85, 86, 87, 108, 109, 114, 115, 116, 119, 120, 121, 122, 123, 130, 136, 147, 150, 153, 155, 158, 159, 163, 166, 227, 275, 278, 368, 373, 382, 384

lac, 26, 42, 44, 49, 67, 69, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 131, 132, 133, 143, 186, 239, 240, 286, 287, 295, 350, 405, 415, 422, 423, 425, 434, 440

maison, 25, 26, 37, 40, 42, 47, 63, 66, 70, 79, 80, 81, 82, 83, 88, 90, 91, 100, 116, 139, 140, 141, 143, 167, 201, 206, 215, 217, 218, 227, 234, 237, 243, 318, 407

montagne, 38, 41, 51, 71, 78, 83, 84, 85, 115, 119, 120, 123, 128, 129, 130, 155, 196, 314, 384, 413

Owago, 43, 45, 46, 81

prairie, 26, 42, 43, 44, 46, 49, 131, 133, 186, 189, 208, 314, 339, 353

Sawmill Landing, 43, 45, 46, 52, 88, 97, 98, 99, 100, 131, 133, 134, 135, 136, 234, 445

terre des origines, creux habités, 149–50

théâtre des hostilités et ses alentours, 149–50

trou, 43, 52, 59, 67, 108, 126, 127, 150, 193, 196, 197, 201, 202, 204, 205, 206, 234, 242, 272, 276, 278, 314, 370, 375

Vietnam, anthropomorphisation, 139–42

Vietnam, gothique, gothisation, 139–42

ville, 17, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 66, 88, 97, 98, 99, 100, 116, 119, 129, 133, 134, 135, 136, 141, 143, 169, 186, 188, 195, 198, 216, 227, 286, 287, 421

Worthington, 17, 43, 44, 46, 48, 49, 50, 52, 71, 186, 188, 353, 397

Lieu-Peau, 148, 149, 150, 153, 154, 156, 157, 159, 161, 164, 165, 170

corps brutalisant, 166–70

corps brutalisé, 166–70

corps liminal, 166–70

le langage du corps, 166–70

Lifton, Robert Jay, 23, 96, 376, 473

Limat-Letellier, Nathalie, 305, 459

liminalité, 111, 112, 113, 155, 161, 163, 164, 165, 166, 342

Limon, John, 19, 20, 459

Lipking, Lawrence, 401, 459

Lippit, Akira Mizuta, 201, 468

Lisse, Michel, 325, 326, 327, 340, 466

littérature, 24, 69, 73, 124, 162, 164, 213, 232, 247, 248, 292, 303, 306, 325, 326, 329, 333, 360, 369, 399, 420, 452, 455, 460, 462, 463, 466

Little Big Horn, 133, 218, 343, 344

Littré, 232, 476

Lloyd-Smith, Allan, 128, 459

Lolita, 253, 479

Long March, The, 272, 477

Lowe, Donald M., 167, 475

Luckhurst, Roger, 179, 263, 473

Luke, Timothy W., 95, 451

lune, 57, 64, 65, 97, 245, 269, 272, 277, 281, 366

Lyons, Gene, 410, 446

LZ Gator, 36, 74, 285

M

M-16, 158

Macbeth, 330, 481

magie, 17, 80, 91, 103, 128, 140, 159, 217, 218,
 236, 238, 240, 290, 292, 376, 403, 407, 424
 Mailer, Norman, 20, 70, 110, 479
 Maine, Margo D., 216, 473
 Maingueneau, Dominique, 24, 25, 33, 35, 69, 71,
 73, 77, 83, 387, 463
 Malabou, Catherine, 178, 473
 Malraux, André, 36, 480
Man Who Never Was, The, 377, 481
 Man, Paul de, 318, 459, 466
 Marblé, Jacques, 295, 470
 March, William, 19, 20, 70, 84, 479
 Marion, Jean-Luc, 179, 264, 273, 466
 Marker, Chris, 35, 107, 448
 Marlantes, Karl, 20, 21, 37, 110, 478
 Marling, Karal Ann, 152, 451
 Martel, Kareen, 304, 359, 459
 Martins, Adriana, 20, 454
 Marx, Karl, 26, 451
 Mason, Bobby Ann, 342, 478
 Mason, Patience H. C., 342, 473
 massacre, 37, 40, 58, 64, 68, 100, 101, 102, 103,
 104, 132, 143, 153, 155, 263, 265, 268, 270,
 289, 291, 305, 332, 343, 345, 349, 354, 355,
 356, 357, 358, 359, 400, 406, 409, 418, 424,
 425, 435, 436, 450
Matterhorn, 20, 21, 37, 38, 110, 478
 Maurel, Anne, 308, 461
 May, Georges, 390, 459
 McCaffery, Larry, 18, 95, 195, 279, 327, 446, 459
 McCaughey, Brian G., 295, 474
 McConnell-Ginet, Sally, 165, 446
 McFarland, Thomas, 402, 459, 461
 McFarlane, Alexander C., 472
 McLuhan, Marshall, 377, 466
 McMullen, Ken, 27, 481
 McNerney, Brian C., 24, 197, 446
 McPherson, James M., 18, 451
 McWilliams, Dean, 277, 445
 méconnaissable, 164
Meditations in Green, 21, 85, 130, 159, 257, 272,
 478
 mélancolie, 26, 91, 112, 138, 169, 178, 179, 211,
 212, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226,
 227, 229, 238, 241, 243, 245, 255, 296, 297,
 315, 328, 432, 434, 439, 472, 473
 bile noire, 220, 224
 soleil noir, 219, 228, 235
 tempérament métaphorique du mélancolique, 220, 222
 Melville, Herman, 84, 105, 214, 457, 479
 mémoire traumatique, 57, 260, 274, 290, 320, 371
 mémoire trop proche, 281, 282
 Mendible, Myra, 95, 96, 451, 473
 Merleau-Ponty, Maurice, 166, 431, 466
 Mersmann, James F., 344, 459
 métafiction, 21, 28, 305, 345, 352, 364, 365, 366,
 367, 368, 369, 371, 372, 373, 375, 376, 377,
 378, 379, 380, 382, 384, 394, 419, 459
 écrivain/critique, 369, 373, 375
 métanarration, 28, 305, 354, 364, 365, 371, 380,
 381, 384
 métonymie, 24, 58, 59, 94, 99, 100, 110
 meurtre, 72, 103, 159, 160, 214, 221, 370, 373
 Michaux, Henri, 177, 295, 437, 480
 Michener, James A., 20, 97, 477
 Midwest, 25, 42, 43, 46, 53, 83, 87, 186, 471
 Miguët-Ollagnier, Marie, 305, 459
 Mijolla, Alain de, 232, 473
 Milgram, Stanley, 72, 158, 475
 Miller, Carolyn R., 189, 466
 Miller, J. Hillis, 360, 466
 mimétique du rien, 179, 232, 273, 278, 433, 456
 Minnesota, 17, 35, 42, 43, 44, 46, 49, 52, 69, 81,
 87, 89, 98, 131, 133, 136, 194, 232, 249, 312,
 314, 344, 353, 397, 404, 408, 421, 460, 468, 475
Mint, The, 333
 miroir, 80, 90, 134, 138, 152, 171, 217, 218, 235,
 237, 238, 246, 280, 288, 305, 308, 309, 312,
 314, 343, 363, 376, 377, 403, 407, 420, 434
 palais des glaces, 217, 218, 239
 mise en abyme, 91, 118, 265, 304, 308, 309, 312,
 313, 340, 351, 363, 370, 374, 376, 377, 381,
 407, 408, 424, 455, 456
*Miss Ravenel's Conversion from Secession to
 Loyalty*, 152, 478

missile, 136, 149, 194, 195, 203
Mitterrand, Henri, 49, 463
Moby-Dick, or, The Whale, 105, 214, 458, 479
Monnet, Agnieszka Soltysik, 127, 459
Montana, 43, 45, 66, 78, 97, 133, 136, 193, 197, 204, 314
Montel, Sébastien, 259, 474
Moran, Maureen F., 164, 451
Morris, Ann, 24, 456
Morrissette, Bruce, 309, 459
mort, 17, 37, 38, 43, 53, 55, 57, 58, 59, 64, 65, 67, 73, 76, 78, 79, 85, 91, 98, 99, 105, 112, 113, 129, 134, 135, 143, 149, 152, 156, 158, 165, 179, 190, 192, 196, 197, 204, 205, 207, 211, 212, 213, 214, 218, 219, 221, 222, 223, 225, 227, 234, 235, 238, 240, 241, 242, 243, 244, 255, 259, 261, 266, 270, 271, 274, 275, 279, 281, 282, 283, 284, 288, 293, 294, 295, 333, 345, 348, 350, 352, 353, 356, 357, 358, 359, 360, 371, 373, 376, 380, 398, 408, 429, 433, 437, 438, 440, 464, 465, 466, 467, 469, 470, 474
Mort, John, 410, 446
mosaïque, 239, 275, 304, 345, 399, 429, 437, 454, 455
Mosse, George L., 150, 451
mot-madeleine, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 296, 434
mouvement anti-guerre, 55, 61, 96, 137, 245, 331
Murphy, Audie, 184, 185
My Lai, 18, 37, 39, 58, 60, 67, 68, 71, 100, 101, 102, 103, 106, 142, 158, 160, 263, 292, 295, 312, 332, 343, 345, 346, 400, 403, 404, 405, 409, 410, 418, 424, 425, 435, 436, 449, 450
cour martiale, 37, 103, 342, 343, 346, 418, 425
Pinkville, 37, 60, 100, 106, 115, 144, 159, 238, 266, 285, 365, 404, 419, 450
Thuan Yen, 40, 42, 60, 100, 102, 103, 106, 143, 155, 160, 165, 219, 263, 264, 266, 267, 268, 290, 293, 296, 355, 404, 406, 407, 418, 419, 424
Myers, Thomas, 459
mythologies, 135, 144, 213, 233, 345, 436

N

Nabokov, Vladimir, 253, 479
Nachin, Claude, 233, 473
Naked and the Dead, The, 20, 70, 110, 479
napalm, 54, 60, 61, 75, 98, 112, 136, 158, 159, 162
Naparsteck, Martin, 221, 330, 446
narrateur, 28, 38, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 111, 113, 114, 116, 118, 121, 122, 123, 126, 130, 133, 134, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 150, 152, 153, 154, 158, 160, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 182, 184, 186, 187, 189, 191, 193, 196, 197, 198, 200, 203, 205, 207, 208, 213, 215, 216, 231, 239, 240, 241, 242, 243, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 264, 265, 267, 269, 273, 277, 282, 285, 286, 288, 289, 291, 292, 295, 305, 307, 308, 326, 327, 330, 331, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 348, 349, 350, 351, 352, 354, 355, 358, 360, 363, 365, 366, 368, 371, 374, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 389, 391, 393, 395, 396, 397, 398, 400, 401, 403, 404, 405, 407, 408, 410, 412, 413, 414, 415, 416, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 426, 427, 428, 429, 432, 435, 438, 439, 440
Nash, Jay Robert, 341, 405, 451
Ndalianis, Angela, 438, 439, 448
Neame, Ronald, 377, 481
néantisation, 193, 201, 205, 271
négociation, 71, 75, 82
Neilson, Jim, 114, 459
Nerval, Gérard de, 240, 480
Nevada, 51, 192, 207
névrose de guerre, 258, 270, 293
névrose obsessionnelle, 214, 216, 225, 240
névrose traumatique, 22, 258, 261, 271, 284, 295, 469, 470
New York Trilogy, The, 438
Nick Adams, 330
Nietzsche, Friedrich, 206, 252, 431, 466

Nixon, Richard, 53, 66, 138, 198, 199, 409
Noguez, Dominique, 205, 459
nom du lieu, 102
 Lake Country, 105–6
 My Lai/Thuan Yen, 105–6
 Vietnam, mot-frisson, 105–6
nomadisme, 59, 123, 318, 324, 361, 434
non-dit, 102, 105, 106, 178, 241, 293, 387, 403,
 418, 429, 433
Northern Lights, 11, 22, 24, 42, 43, 45, 46, 52, 68,
 69, 79, 82, 83, 87, 97, 121, 131, 133, 134, 135,
 153, 182, 213, 214, 219, 220, 228, 232, 246,
 286, 303, 307, 316, 327, 329, 330, 354, 431,
 435, 437, 443, 444, 445
Addie, 153, 154, 225
esprit du lieu, legs des ascendants, 149–50
Grace Perry, 82, 98, 99, 198, 222, 223, 229, 230, 231,
 234, 445
Harvey Perry, 42, 45, 68, 82, 83, 88, 89, 97, 98, 99,
 131, 134, 135, 153, 154, 220, 221, 222, 223, 224,
 225, 226, 228, 229, 230, 233, 286, 330
impensé généalogique, 228–35
loup, 225, 227, 255
paratopie, forêt de l'Arrowhead, 90–91
Paul Perry, 42, 45, 82, 83, 98, 121, 132, 134, 154,
 219, 220, 222, 223, 224, 246, 330, 354
Pehr Peri, 46, 131, 135, 136, 182, 220, 232, 233, 234
Pehr Perry, 46, 79, 82, 132, 135, 182, 214, 219, 220,
 221, 233
Pliney's Pond, 42, 88, 132, 219, 221, 224, 226, 229,
 231
spectre du père, 220–28
taureau, 227
nostalgie. *Voir lieu*
Nouveau Petit Robert, Le, 26, 476
Nuclear Age, The, 11, 22, 24, 43, 45, 48, 50, 51, 52,
 53, 54, 61, 65, 76, 79, 80, 83, 96, 100, 126, 133,
 136, 149, 154, 167, 182, 183, 191, 192, 195,
 196, 197, 198, 204, 208, 218, 223, 263, 277,
 315, 316, 324, 327, 328, 344, 345, 355, 357,
 358, 360, 431, 435, 441
Charles Adamson, 50, 202
clandestinité, 55, 66, 76, 77, 196, 197
Crazy Horse, 133, 198, 345
Ebenezer, 76, 77, 126, 149, 357
entement télépathique, 149–50

hantise timérique, peur de l'atomisation, 220–28
Ollie Winkler, 52
paratopie, camp d'entraînement, 76–79
perruque, 133, 218, 246, 345
Sagua la Grande, 65, 70, 76, 149, 197, 357
Sarah Strouch, 51, 66, 76, 79, 96, 149, 150, 154, 167,
 183, 202, 203, 328
William Cowling, 45, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 61,
 65, 66, 76, 77, 78, 79, 86, 97, 126, 136, 149, 167,
 182, 191, 195, 196, 197, 198, 200, 203, 204, 206,
 207, 208, 218, 223, 263, 277, 315, 328, 345
Nuit remue, La, 177, 295, 437, 480
Nünning, Ansgar, 365, 463

O

O'Brien, Tim, 1, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26,
 27, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 43, 44, 45, 46,
 47, 48, 49, 50, 52, 53, 57, 60, 62, 65, 67, 68, 69,
 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 85, 87, 95, 99,
 100, 101, 104, 107, 108, 109, 110, 111, 112,
 114, 120, 123, 125, 131, 132, 144, 147, 149,
 150, 156, 157, 158, 159, 162, 164, 166, 167,
 168, 170, 172, 175, 180, 181, 182, 183, 184,
 185, 186, 189, 190, 191, 193, 194, 195, 197,
 198, 211, 213, 214, 217, 220, 240, 249, 272,
 277, 279, 282, 285, 291, 303, 306, 307, 308,
 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 320,
 321, 323, 324, 325, 327, 328, 329, 330, 331,
 332, 333, 334, 335, 336, 338, 339, 342, 345,
 347, 349, 350, 352, 353, 354, 355, 356, 357,
 358, 359, 360, 364, 365, 373, 374, 376, 379,
 387, 388, 389, 391, 392, 393, 394, 395, 396,
 397, 398, 399, 400, 404, 405, 408, 409, 410,
 411, 412, 413, 416, 427, 428, 429, 431, 432,
 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 443,
 444, 445, 446, 453
obsession, 26, 78, 88, 91, 106, 130, 137, 178, 179,
 209, 212, 213, 215, 227, 230, 233, 238, 239,
 240, 246, 248, 252, 255, 295, 296, 305, 327,
 341, 348, 350, 381, 400, 403, 405, 422, 434,
 438, 440

Œ

Œdipe à Colone, 341, 481

O

ombre, 25, 66, 88, 143, 144, 155, 183, 211, 219,
228, 230, 235, 240, 242, 321, 368, 387, 391,
393, 429, 439, 452, 454

Ombre des armes, L', 21, 481

One Man's Initiation – 1917, 20, 84, 152, 479

One Very Hot Day, 84, 478

Onega, Susana, 439, 460

Orend, Brian, 332, 466

ostranénie, 124

oubli, 25, 46, 91, 133, 193, 196, 207, 208, 230, 289,
290, 291, 296, 454, 467

Ouellet, Réal, 389, 454

Ouroboros, 144, 238

oultre-tombe, 59, 68, 223, 235, 242, 245, 385, 436

Owen, Wilfred, 335, 480

Owens, Craig, 384, 460

P

Pachoud, Adrien, 306, 429, 457

Paco's Story, 21, 271, 284, 342, 478

Pagès, Max, 211, 473

Paglia, Camille, 164, 448

Paley, Grace, 198, 445

palinodies, 322, 327, 378

Palm, Edward F., 156, 460

pan, 19, 170, 179, 231, 433, 436

panique, 121, 122, 123, 192, 195, 198, 208, 227,
264

parataxe, 330

paratexte, 27, 304, 307, 309, 310, 311, 317, 320,
321, 322, 324, 325, 326, 327, 390, 400, 401,
415, 427

péritexte, 134, 304, 309, 316, 324, 335, 340, 360, 363,
392, 400, 408

paratopie, 33, 35, 69, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,
79, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 96, 107,
108, 109, 113, 116, 120, 122, 123, 125, 126,
128, 149

appartenance, 69, 88, 309

forêt de l'Arrowhead, 90–91

jungle, montagnes vietnamiennes, 90–91

lac des Bois, 90–91

non appartenance, 73, 74, 77, 80, 86, 88

Parent, Anne Martine, 419, 473

Park, Jinim, 21, 460

Parret, Herman, 290, 473

Parrish, Robert, 290, 387, 476

passé-muraille, 119, 289, 323, 432

pathos, 76, 86, 118, 122, 171, 178, 190, 196, 251,
253, 364, 380, 413

Paths of Glory, 19, 478

patrimoine, 20, 82, 106, 120, 131, 132, 135, 159,
191, 220, 222, 344

paysage, 38, 44, 45, 90, 108, 129, 143, 191, 216,
218, 275, 314

Peers Commission, 343

pendaison, 116, 219, 422

Pénélope, 441

père, 17, 46, 56, 66, 68, 77, 79, 80, 82, 83, 88, 89,
91, 131, 132, 133, 141, 183, 187, 212, 213, 214,
215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223,
224, 225, 227, 228, 231, 234, 236, 237, 239,
242, 249, 250, 252, 253, 255, 274, 277, 285,
287, 293, 294, 295, 315, 316, 345, 360, 396,
403, 422

faim du père, 215, 216, 217, 236

Pap Finn, 214

Paul Wade, 81, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 236,
237, 295

père manquant, fils manqué, 228–35

spectre de Pehr Perry, 228–35

perte, 26, 42, 65, 87, 90, 111, 169, 178, 179, 207,
208, 211, 212, 213, 218, 223, 224, 225, 226,
227, 230, 232, 233, 234, 235, 237, 238, 241,
243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 251, 252,
253, 254, 255, 256, 259, 270, 278, 287, 295,
296, 297, 319, 387

Pétillon, Pierre-Yves, 28, 43, 46, 87, 89, 109, 133,
135, 164, 195, 208, 213, 436, 460

peur, 109, 122, 123, 128, 131, 167, 168, 181, 182,
192, 193, 194, 196, 197, 200, 202, 204, 258,
272, 275, 320, 339, 370, 413

Pfersmann, Andreas, 401, 402, 456
 photographie, 18, 41, 50, 67, 94, 96, 97, 98, 101,
 104, 138, 140, 141, 151, 194, 224, 228, 230,
 245, 246, 280, 391, 395, 425, 467
 Picard, Michel, 57, 144, 249, 329, 391, 460
 Piégay-Gros, Nathalie, 329, 463
 Pierce, Peter, 344, 451
 Pigeaud, Jackie, 220, 473
 Pinat, Etienne, 293, 460
 Plasserau, Emmanuel, 448
 Platon, 333, 481
Plumes, 19, 479
 polysémie, 112
 porte-empreinte, 25, 33, 131, 132, 136, 137, 141,
 144, 171, 204, 431
 Portes, Jacques, 17, 36, 451
 possession, 26, 113, 116, 142, 154, 171, 203, 225,
 227, 241, 259, 264, 368, 418
 poste d'observation, 57, 65, 75, 105, 109, 115, 129,
 276, 279, 319, 320, 321, 367, 369, 370
 postmémorial, 198, 201
 postmoderne, 21, 94, 338, 342, 344, 439
 Potok, Chaim, 20, 477
 Poulichet, Sylvie Le, 218, 473
 Pound, Ezra, 328, 332, 334, 335, 336, 337, 338,
 479
 Powers, Kevin, 19, 227, 478
 Pratt, Mary Louise, 72, 432, 463
 prédiscursivité, 46, 308, 324, 360, 392, 397
 prémémorial, 192, 201
 première guerre mondiale, 18, 41, 84, 111, 193,
 283, 317, 322, 333, 335, 478
 Pres, Terrence Des, 435, 451
Price of Courage, The, 20
 prolepse, 28, 60, 91, 103, 143, 251, 341, 388, 408,
 415, 416, 417, 433
 protestation de fictivité, 324, 373, 392, 395, 408
 Proust, Marcel, 256, 301, 460
 psychose, 206
 PTSD. *Voir* état de stress post-traumatique
 Pugh, David G., 213, 452
 Pynchon, Thomas, 197, 340, 341, 480

Q

Quang Ngai, 18, 36, 38, 39, 58, 61, 103, 107, 114,
 115, 116, 117, 118, 123, 129, 170, 285, 319,
 357, 399
 Quemada, Bernard, 476

R

Rabaté, Dominique, 410, 460
 Rabinowitz, Peter J., 398, 460
 Ramond, Charles, 25, 27, 255, 476
 Rancière, Jacques, 199, 452
 Rank, Otto, 235, 240, 241, 242, 473
 Ransom, John, 323, 325, 326, 327, 427, 478
 Raymond, Michael W., 277, 445
 récepteur, 22, 28, 75, 208, 324, 363, 366, 369, 377,
 378, 381, 382, 383, 388, 429
 réception, 27, 53, 55, 185, 188, 189, 304, 305, 323,
 333, 360, 366, 383, 397, 399, 401, 408, 428,
 459, 463
 récit autobiographique, 24, 36, 40, 48, 67, 69, 75,
 76, 77, 100, 109, 110, 115, 132, 182, 183, 189,
 310, 312, 315, 316, 322, 323, 328, 336, 337,
 356, 358, 359, 374, 388, 389, 390, 391, 392,
 393, 394, 395, 397, 398, 399, 400, 457, 461, 463
 récit narcissique, 363, 364, 372, 378, 379, 382, 383,
 384, 394, 426, 428
 reconnaissance, 50, 124, 172, 195, 196, 212, 222,
 246, 283, 295, 308, 323, 329, 360, 428
 réécriture, 27, 348, 349, 350, 353, 354, 355, 356,
 357, 358, 360, 380, 428, 434, 457
Red Badge of Courage, The, 19, 151
 réfléchissement, 298, 309
 religion, 88, 123, 214, 216, 222, 224, 225, 234, 476
 rémanence, 26, 33, 63, 67, 93, 106, 120, 131, 177,
 211, 212, 256, 269, 281, 286, 307, 348, 349,
 379, 407, 417, 435, 440
 réminiscences, 288, 290, 296, 330, 409
 re-mort, 153, 155, 213, 226, 294, 296, 431, 437
 répétition, 59, 78, 80, 117, 128, 136, 144, 152, 171,
 178, 179, 193, 198, 219, 225, 229, 230, 261,
 265, 279, 293, 294, 297, 309, 322, 330, 335,

344, 346, 347, 349, 359, 375, 382, 384, 407,
415, 418, 428, 434

répression, 225, 268, 288, 297, 418, 429

République, La, 333, 336, 481

résonance, 50, 249, 314, 319, 320, 322, 323, 341,
358, 380, 391, 411, 419, 431

ressassement, 26, 182, 208, 212, 215, 229, 274,
286, 297, 322, 354, 394, 432

restance, 131, 133, 172, 207, 211, 234, 429, 434

retardement, 179, 387, 401, 413, 414, 417

rêve, 27, 73, 77, 80, 148, 217, 250, 277, 293, 294,
303, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322

revenge, 27, 44, 78, 81, 83, 89, 101, 106, 120,
126, 128, 131, 133, 137, 140, 143, 172, 179,
180, 192, 195, 200, 211, 221, 234, 243, 255,
269, 274, 283, 289, 292, 293, 296, 297, 313,
317, 320, 321, 344, 354, 370, 382, 432, 435,
437, 440

revenant, 27, 57, 82, 103, 133, 178, 200, 206, 219,
234, 240, 255, 289, 349, 356, 428, 434

révénement, 200

rêverie, 106, 228, 317, 318, 319, 320, 321, 368,
398, 447

reviviscences, 27, 150, 154, 221, 259, 274, 278,
284, 287, 296, 434

révolutionnaire, 54, 66, 70, 76, 77, 150, 197, 206

rhizome, 116, 122, 123, 150, 171, 320, 372, 440

Ricardou, Jean, 305, 363, 379, 407, 426, 428, 460

Ricœur, Paul, 25, 26, 91, 93, 122, 133, 164, 172,
188, 190, 196, 200, 204, 207, 219, 230, 265,
289, 296, 311, 326, 412, 460, 463, 466, 474

Riffaterre, Michael, 304, 329, 331, 460

Rilke, Rainer Maria, 257, 481

Ringnalda, Donald, 21, 94, 95, 460

Rizzo, Anthony, 481

Robben, Antonius C., 376, 447, 473

Robert, Marthe, 228, 460

Robinson, Roxana, 19, 137, 138, 334, 478

roman gothique, 126, 128, 130, 163, 164, 452, 459

Romano, Claude, 93, 94, 95, 178, 283, 297, 467

Romeyer Dherbey, Gilbert, 189, 190, 274, 467

Ron, Moshe, 407, 460

Ronnberg, Ami, 91, 225, 231, 272, 277, 476

Roquefort, Jean-Baptiste-Bonaventure de, 37, 476

Rosen, Gerald M., 295, 474, 475

Rosset, Clément, 280, 467

Roth, Philip, 66, 480

Rothberg, Michael, 180, 460

Roubaud, Pierre-Joseph-André, 25, 477

Roudinesco, Élisabeth, 27, 433

Royle, Nicholas, 124, 125, 126, 127, 461

rumination, 187, 206, 283, 380

Rumor of War, A, 185, 347

Rykner, Arnaud, 170, 179, 199, 436, 461

S

Saïd, Suzanne, 95, 447

Saigon, 38, 54, 66, 68, 94, 97, 118, 161

Sale, Roger, 303, 329, 445

Salter, James, 20, 477

Sanborn, Wallis R., 19, 20, 461

Sand, George, 341

sang, 59, 85, 135, 153, 163, 164, 188, 235, 256,
263, 274, 294, 435

sans précédent, 27, 95, 151, 188, 198, 263, 266,
359

Santoli, Al, 184, 452

Sartre, Jean-Paul, 116, 341, 467

Sassoon, Siegfried, 317, 318, 320, 321, 322, 427,
481

Satel, Sally. L., 256, 474

sauvagerie, 84, 157, 160, 345, 356

Savoy, Eric, 130, 461

Scarry, Elaine, 160, 474

Schaeffer, Jean-Marie, 429, 461

Schaeffer, Susan Fromberg, 478

Schapp, Wilhelm, 142, 144, 467

schizophrénie, 189

Schmeling, Manfred, 429, 454, 461, 462

Schneider, Monique, 269, 474

Scholes, Robert, 426, 461

Schroeder, Eric James, 19, 21, 329, 352, 353, 398,
399, 446

Scorsese, Martin, 435, 481

scrupule, 177, 183, 185, 189, 313, 440

Scruton, Roger, 439, 461

Searle, William J., 110, 453, 461

seconde guerre mondiale, 17, 18, 20, 40, 48, 49, 70, 84, 107, 152, 184, 215, 280, 287, 335, 424, 426, 479

secret, 21, 26, 27, 43, 66, 80, 82, 85, 89, 90, 100, 102, 123, 125, 126, 139, 143, 160, 165, 178, 179, 184, 186, 204, 205, 211, 215, 216, 218, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 240, 241, 242, 247, 250, 268, 285, 289, 290, 291, 296, 341, 359, 360, 364, 387, 395, 400, 404, 405, 406, 407, 408, 419, 421, 424, 429, 433

Selnow, Gary W., 162, 476

Semprun, Jorge, 419, 481

Senges, Pierre, 280, 461

sentiment de culpabilité, 106, 126, 131, 168, 217, 270, 285, 286, 315, 330, 333, 351, 370, 384

sergent-instructeur, 72, 74, 76

serpent, 144, 238, 293, 315, 419

Shakespeare, William, 18, 214, 330, 458, 481

Shane, 184, 481

Shay, Jonathan, 23, 157, 158, 256, 261, 264, 291, 292, 406, 474

Shoah, 23, 197, 199, 435
Auschwitz, 198, 199, 206, 207, 419, 448, 451
camps de concentration, 199

Short-Timers, The, 37, 68, 70, 72, 152, 162, 184, 268

Sicart, Pierre-Alexandre, 399, 461

Side of Paradise, This, 20

sidération, 104, 265, 359, 407

Silbergleid, Robin, 378, 445

silence, 24, 56, 64, 74, 88, 97, 99, 102, 105, 115, 130, 135, 150, 154, 163, 202, 208, 219, 223, 224, 225, 235, 241, 242, 260, 263, 266, 274, 276, 277, 287, 290, 291, 292, 293, 295, 296, 344, 350, 351, 356, 358, 381, 398, 406, 407, 408, 419, 435

Sim, Kevin, 100, 103, 160, 343, 449, 481

Simmel, Ernst, 23, 24, 258, 468

Sinding, Richard, 185, 261, 467

Sipiora, Phillip, 189, 190, 461, 466

Sisyphé, 244, 292, 294

Sleepy Hollow, 43, 479

Sloterdijk, Peter, 199, 204, 467

Slotkin, Richard, 135, 347, 357, 452

Smethurst, Paul, 51, 463

Smiley, Jane, 60, 445

Smith, John E., 182, 467

Smith, Lorrie N., 162, 445

Smith, Patrick, 168, 446

Socrate, 328, 332, 333, 336, 337, 338, 464

Sok-yong, Hwang, 21, 481

soldat, 18, 20, 21, 27, 36, 37, 39, 40, 41, 43, 44, 55, 56, 57, 58, 62, 64, 67, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 80, 84, 85, 86, 87, 97, 99, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 119, 121, 123, 128, 129, 150, 151, 152, 153, 155, 157, 158, 160, 162, 163, 164, 165, 169, 178, 184, 192, 208, 225, 236, 237, 239, 256, 257, 258, 260, 261, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 285, 287, 289, 291, 294, 312, 313, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 331, 332, 333, 335, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 375, 380, 381, 382, 394, 395, 396, 404, 405, 406, 407, 409, 418, 425, 427

combattant, 18, 19, 21, 38, 40, 41, 42, 43, 48, 49, 59, 63, 64, 68, 70, 72, 75, 76, 85, 86, 99, 103, 109, 110, 115, 117, 118, 128, 129, 135, 138, 144, 149, 150, 151, 154, 155, 156, 159, 160, 192, 215, 222, 254, 263, 270, 271, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 317, 331, 332, 342, 355, 356, 359, 366, 378, 380, 394, 396, 417, 422, 434

Soldier's Pay, 20, 479

somatisation, 166, 168

somatographie, 148, 167, 169, 171

Sommier, Isabelle, 182, 476

Song Tra Ky, 63, 64, 65, 137, 262, 268, 271, 272, 288, 435

Sophocle, 341, 481

souffrance, 22, 24, 27, 50, 65, 68, 133, 137, 153, 168, 170, 178, 184, 200, 206, 218, 230, 236, 241, 251, 253, 258, 261, 267, 269, 273, 292, 294, 330, 353, 355, 358, 359, 409, 410, 411, 419, 433, 452

Soulages, Pierre, 88, 89, 448

souvenir, 22, 24, 25, 26, 41, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 63, 68, 72, 75, 81, 82, 105, 106, 121, 122, 127, 133, 137, 138, 139, 143, 154, 166, 171, 172, 177, 178, 189, 191, 204, 207, 208, 212, 215, 218, 228, 230, 241, 250, 251, 255, 260, 261, 274, 279, 285, 290, 292, 296, 314, 315, 323, 333, 336, 346, 352, 355, 367, 373, 377, 379, 382, 395, 397, 398, 407, 408, 411, 440, 471

hospitalité morale, 198

souvenirs orphelins, 198

souvenir-événement, 296

Sparta, 19, 478

spectralité, 28, 85, 88, 91, 114, 125, 128, 132, 142, 144, 177, 178, 179, 194, 206, 240, 292, 432, 434

spectre, 26, 27, 40, 49, 61, 68, 73, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 88, 91, 98, 99, 101, 106, 108, 133, 154, 155, 178, 182, 192, 196, 200, 201, 213, 214, 236, 250, 263, 269, 276, 279, 293, 294, 320, 369, 373, 393, 418, 424, 439, 452, 474

spectrophore, 432

Stallings, Laurence T., 19, 479

Starobinski, Jean, 312, 461

Stavo-Debaugé, Joan, 26, 195, 208, 283, 284, 474, 476

Steinbeck, John, 111, 480

Stevens, Anthony, 216, 474

Stevens, George, 184, 481

"story-truth", 326, 352, 377, 378, 379, 382, 397, 400

Streitfeld, David, 410, 446

stress, 259

Styron, William, 272, 477

suicide, 72, 80, 218, 231, 234, 286, 287, 353, 422

Summerfield, Derek, 256, 474

Sun Also Rises, The, 20, 220, 303, 329

Superman, 184

survivance, 17, 31, 49, 68, 99, 214, 269, 270, 271, 274, 290, 296, 406, 434

symbolisme nyctomorphe, 126, 142

symbolisme thériomorphe, 220, 225, 231

T

table de ping-pong, 78, 79, 194, 201, 431

Tal, Kali, 23, 157, 410, 411, 419, 474

Tambakis, Anthony, 410, 446

Tarquino, Cyril, 259, 474

Taxi Driver, 435, 481

Taylor, Christopher, 97, 445

Taylor, Mark, 94, 452

Tegmark, Mats, 22, 24, 277, 338, 347, 354, 446

témoignage, 60, 68, 103, 104, 159, 184, 238, 258, 259, 339, 340, 343, 400, 402, 405, 409, 416, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 425

témoin, 56, 65, 68, 113, 117, 148, 152, 167, 199, 201, 252, 264, 266, 294, 326, 334, 407, 422, 435, 449

témoignage, 102, 157, 160, 215, 225, 236, 265, 266, 283, 323, 325, 326, 327, 338, 346, 405, 418, 419, 421, 422, 424, 426, 449, 455, 473

temporisation, 44, 101, 272, 274, 297, 388, 413, 420, 423

tension narrative, 28, 305, 388, 400, 412, 413, 415, 416, 418, 420, 426, 462

dénouement, 305, 319, 388, 389, 408, 413, 415, 419, 426

mise en intrigue, 28, 387, 388, 389, 412, 414, 418, 419, 420, 429

nœud, 28, 405, 413, 414, 415, 416, 417, 423

tension interprétative, 305, 387, 395, 396, 401, 402, 405, 413, 414, 418, 421, 429

terrorisme, 66, 78, 149, 204

texte intrigant, 305, 385, 387, 388, 389, 426, 429, 439

Thanatos, 239, 240

The 13th Valley, 20, 21, 37, 110, 114, 118, 478

Things They Carried, The, 11, 21, 22, 24, 40, 41, 43, 44, 49, 53, 58, 59, 60, 65, 67, 68, 69, 85, 86, 99, 111, 112, 113, 116, 119, 120, 123, 125, 128, 130, 133, 153, 154, 155, 160, 161, 167, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 192, 208, 260, 267, 281, 282, 291, 296, 305, 308, 313, 315, 322, 323, 324, 333, 342, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 360, 363, 364, 365, 369, 374, 376, 377, 379, 384, 388, 389, 390, 391,

392, 393, 394, 396, 398, 399, 408, 410, 412, 425, 426, 427, 432, 435, 438, 440

autofiction, autofictionnalisation, 391–99

autoréférence, réécriture, 350–54

Azar, 40, 59, 112, 117, 358

corps liminal, hantise corporelle, 161–66

Curt Lemon, 58

Elroy Berdahl, 167, 190

"Field Trip", 67, 285, 351

hantise timérique, instant kairique, 220–28

"In the Field", 285, 286, 351, 352, 353

Kathleen, 67, 285, 381, 400

Kiowa, 41, 58, 59, 67, 99, 121, 147, 153, 282, 285, 286, 287, 296, 323, 324, 350, 352, 353, 359, 376, 395

lieutenant Jimmy Cross, 59, 67, 191, 192, 323, 326, 394

"Love", 67, 394

"Man I Killed, The", 282, 351

Mark Fossie, 161, 163, 164

Mary Anne Bell, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 383, 384

métanarration, métafiction, 376–84

métonymies chronotopiques, 65–69

Mitchell Sanders, 86, 113

Norman Bowker, 49, 59, 65, 67, 68, 69, 99, 100, 121, 160, 283, 286, 287, 296, 323, 324, 350, 351, 352, 353, 359, 395, 435

"Notes", 286, 350, 351, 352, 397

"On the Rainy River", 44, 187, 351, 352, 360

paratexte, épigraphe, dédicace, protestation de fictivité, 331–38

Rat Kiley, 41, 59, 86, 112, 120, 161, 162, 164, 165, 166, 283, 284, 323, 358, 380, 381, 382, 383

"Speaking of Courage", 67, 69, 133, 286, 350, 351, 352, 353, 354

Ted Lavender, 59, 67, 358, 398

"Things They Carried, The", 323, 394, 395, 398

Tim O'Brien, 44, 58, 65, 67, 111, 116, 128, 164, 167, 168, 182, 185, 188, 190, 192, 208, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 303, 315, 325, 326, 327, 333, 347, 350, 351, 352, 353, 356, 359, 360, 363, 365, 369, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 389, 392, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 412, 428, 440

Tip Top Lodge, 167, 189, 190

traumatisation, traumatisme, mémoire trop proche, 288–96

Thomassen, Bjørn, 112, 155, 447

Three Soldiers, 20, 70, 157, 479

Through the Wheat, 19, 84, 151, 152, 184, 478

Tick, Edward, 155, 156, 157, 158, 160, 166, 262, 411, 412, 438, 474

Tillich, Paul, 333, 334, 467

Tillotson, Kathleen, 391, 461

Tison, Stéphane, 41, 474

Tisseron, Serge, 151, 409, 468, 474

Tissut, Anne-Laure, 378, 382, 384, 453

Tobin, Patricia Drechsel, 21, 461

Todorov, Tzvetan, 416, 455, 461

Tomcat in Love, 11, 24, 43, 46, 60, 79, 81, 82, 83, 86, 87, 121, 123, 137, 139, 142, 212, 213, 249, 251, 256, 260, 324, 330, 363, 388, 432, 440, 443, 444, 445

crucifixion, 81, 140, 141, 252

Ellie Abbott, 137, 138

famille Zylstra, 46, 81, 139, 140, 141, 142

foyer hanté, 149–50

Herbie Zylstra, 81, 140, 141, 142, 249, 250, 330

inceste, 141, 330

langage, mots-madeleines, 220–28

lectrice, 61, 251, 252, 254, 256, 363, 382, 384, 388

Little Red Rhonda, 141

Lorna Sue Zylstra, 46, 62, 81, 140, 141, 142, 212, 251, 252, 253, 254, 328, 331

note de bas de page, 60, 141, 249, 251, 252, 364, 388

service au Vietnam, 65–69

Thomas Chippering, 46, 60, 63, 81, 121, 137, 212, 246, 249, 253, 255, 256, 260, 328, 363, 388, 440

Toby, tortue, 250, 256

toponyme, 36, 39, 56, 58, 64, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 105, 132, 144, 199, 216

topophilie, 225

Torok, Maria, 27, 179, 223, 224, 227, 232, 233, 234, 241, 242, 243, 244, 245, 288, 289, 290, 465, 468

transtextualité, 303, 306, 307, 324, 327, 360, 364

traque, 368, 440

trauma, 22, 23, 24, 67, 123, 148, 179, 180, 198, 242, 256, 258, 259, 260, 261, 263, 264, 265, 268, 273, 274, 278, 281, 283, 287, 288, 290,

292, 293, 294, 295, 296, 297, 319, 346, 351,
367, 371, 375, 380, 406, 409, 411, 418, 432,
433, 439, 452, 469, 470, 471, 475

traumachrome, 277, 278, 287

traumatisation, 262, 272, 273, 274, 289

traumatisme, 22, 27, 84, 170, 178, 179, 195, 225,
233, 241, 256, 259, 260, 261, 262, 263, 264,
265, 266, 271, 273, 283, 287, 290, 292, 294,
295, 296, 297, 316, 320, 342, 351, 367, 434,
468, 469, 473

amnésie traumatique, 276, 321, 370, 375, 432

destructivité psychique, 22, 259, 261, 435

épine irritative, 178, 259

névrose de guerre, 121, 177, 215, 259, 260, 261, 266,
295, 409

Post-Vienam Syndrome, 96, 342, 451, 470, 473

traumatisation, 265, 267, 270

Tréhel, Gilles, 258, 474

trêve de l'incrédulité, 349, 364

trop-plein, 119, 223, 281, 407, 433, 439

Trumbo, Dalton, 272, 479

Tuan, Yi-Fu, 225, 447

tunnel, 38, 57, 66, 85, 86, 100, 105, 106, 115, 123,
125, 126, 127, 128, 129, 165, 190, 191, 279,
284, 320, 365, 366, 371, 431

Turner, Victor, 111, 112, 159, 165, 447

Twain, Mark, 214, 454, 480

Twice-Told Tales, 292, 479

U

Ulysses, 33, 480

Ursano, Robert J., 295, 474

V

vagina dentata, 120, 161

Valentine, John D., 256, 469

vampirisation, 164, 239

Vandermersch, Bernard, 222, 476

Vecchio, John M. Del, 20, 21, 37, 110, 114, 118,
338, 453, 478

végétalisation, 154

végétation, 56, 83, 109, 116, 119, 121, 130, 166,
275, 278

ventriloquie, 123, 130, 163, 171, 206, 232, 452

Vercier, Bruno, 308, 461

vérité fictionnelle, 325, 327, 340, 378, 383

Vernant, Jean-Pierre, 158, 449

vétéran, 18, 19, 20, 23, 24, 27, 31, 36, 37, 42, 43,
45, 48, 49, 59, 65, 67, 68, 69, 76, 80, 84, 86, 88,
91, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 104, 107, 112, 113,
121, 126, 137, 142, 149, 151, 152, 153, 154,
155, 157, 160, 162, 178, 184, 187, 190, 215,
219, 225, 238, 239, 240, 257, 258, 259, 260,
261, 265, 271, 272, 284, 285, 287, 289, 290,
292, 295, 303, 305, 311, 312, 315, 317, 323,
324, 326, 331, 332, 333, 334, 337, 340, 341,
342, 346, 347, 350, 351, 352, 353, 357, 358,
363, 377, 379, 380, 381, 388, 395, 398, 401,
403, 405, 406, 407, 409, 410, 411, 418, 419,
422, 423, 424, 425, 435

Vian, Boris, 327, 481

Vietcong, 36, 110, 116, 161, 357

Vietnam, 17, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 31, 35,
36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 48, 50, 52, 53,
54, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 66, 67, 68, 70, 71,
74, 75, 76, 77, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 91,
94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 107, 108, 109,
112, 113, 114, 115, 118, 120, 123, 124, 126,
127, 128, 129, 131, 135, 138, 144, 149, 150,
152, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162,
163, 164, 165, 167, 171, 177, 182, 183, 184,
185, 186, 188, 192, 197, 199, 202, 208, 225,
236, 237, 238, 239, 250, 253, 254, 256, 259,
260, 262, 265, 268, 274, 277, 284, 285, 290,
291, 292, 294, 307, 310, 313, 314, 315, 316,
325, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 342, 344,
346, 347, 349, 350, 353, 356, 357, 358, 359,
368, 370, 371, 373, 374, 378, 379, 382, 389,
391, 396, 397, 404, 405, 406, 409, 410, 411,
418, 435, 441, 443, 444, 445, 446, 449, 450,
451, 452, 453, 455, 456, 458, 459, 460, 461,
470, 471, 473, 474, 475, 477, 478

"Vietnam in Me, The", 11, 18, 24, 36, 67, 69, 139,
183, 285, 409

Kate Phillips, 67, 68, 118, 409, 411

Vietnam syndrome, 96

"Vietnam Veteran: Prisoners of Peace, The", 434, 443
Vilain, Philippe, 391, 394, 461
violence, 23, 37, 40, 50, 51, 53, 56, 84, 97, 108, 110, 112, 119, 128, 135, 137, 149, 150, 152, 155, 156, 158, 161, 162, 180, 185, 187, 188, 192, 195, 203, 204, 206, 218, 236, 258, 264, 267, 269, 277, 284, 296, 313, 320, 328, 342, 343, 344, 347, 348, 355, 356, 357, 359, 406, 416, 436
 exactions, 37, 68, 80, 103, 118, 156, 158, 159, 238, 264, 265, 332, 343, 355, 356, 373, 407, 419, 425
Vogler, Thomas A., 148, 470
voilement, 390, 414
Voisenat, Claudie, 243, 474
Voivenel, Paul, 41, 474
vraisemblance, 390, 392

W

Wacker, Kelly, 439, 448
Waelhens, Alphonse de, 183, 467
Waintrater, Régine, 266, 475
Walzer, Michael, 332, 467
Waugh, Patricia, 367, 372, 461, 473
Wayne, John, 68, 105, 110, 184, 185, 358
"We've Adjusted Too Well", 435, 444
Weber, Bruce, 197, 445
Weigley, Russell F., 49, 452
Weinrich, Harald, 289, 467
Weisaeth, Lars, 472

Wessely, Simon, 342, 475
Wessler, Éric, 305, 429, 462
western, 42, 120, 121, 243, 357
Wetenhall, John, 152, 451
Wharton, Edith, 341
When Heaven and Earth Changed Places. A Vietnamese Journey from War to Peace, 114, 478
White, Eric Charles, 190, 467
White, Hayden, 104, 344, 452, 462
Whitehead, Anne, 180, 339, 340, 462
Williams, Anne, 126, 462
Wilson, William V., 343, 400, 404, 452
Winnicott, Donald Woods, 236, 237, 475
Wood, Thomas Waterman, 151, 468
Wright, Stephen, 21, 85, 130, 159, 257, 272, 478
Wydra, Harald, 112, 447
Wyeth, Andrew, 47

Y

Yates, Frances A, 358, 448
Yellow Birds, The, 19
Young, Allan, 260, 264, 295, 296, 406, 447, 475
Your Own Beloved Sons, 20, 477

Z

Zaltzman, Nathalie, 160, 475
Zazzo, René, 241, 475