



HAL
open science

Le criminel asocial dans la littérature américaine de la seconde moitié du vingtième siècle

Audrey Martel

► **To cite this version:**

Audrey Martel. Le criminel asocial dans la littérature américaine de la seconde moitié du vingtième siècle. Littératures. Université Nice Sophia Antipolis, 2013. Français. NNT : 2013NICE2031 . tel-00952972

HAL Id: tel-00952972

<https://theses.hal.science/tel-00952972>

Submitted on 28 Feb 2014

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

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

UNIVERSITÉ DE NICE SOPHIA ANTIPOLIS
LIRCES – Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Société

THÈSE DE DOCTORAT

ÉTUDES DU MONDE ANGLOPHONE

**LE CRIMINEL ASOCIAL DANS LA LITTÉRATURE
AMÉRICAINNE DE LA SECONDE MOITIÉ
DU VINGTIÈME SIÈCLE**

Thèse présentée par Audrey MARTEL, épouse GARDES
Sous la direction de Mme Le Professeur Denise TERREL
Soutenue le 8 novembre 2013

Membres du jury

Monsieur Georges-Claude GUILBERT
(Professeur des Universités à l'Université de Tours)

Madame Marie LIENARD-YETERIAN
(Professeur des Universités à l'Université de Nice Sophia Antipolis)

Monsieur David ROCHE
(Professeur des Universités à l'Université de Toulouse le Mirail)

Madame Denise TERREL
(Professeur des Universités à l'Université de Nice Sophia Antipolis)

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Mme Denise Terrel. Je lui sais gré de sa disponibilité, de ses conseils, de sa franchise ainsi que de sa rigueur intellectuelle.

Je suis extrêmement reconnaissante envers mes parents pour leur soutien infaillible ainsi que pour l'intérêt témoigné à mes recherches. Leurs encouragements m'ont permis de mener à terme mon travail de recherche.

Enfin, toute ma gratitude va aux membres du jury et à tous ceux qui seront présents lors de ma soutenance.

DROIT D'AUTEUR

Toutes les images et citations illustrant cette recherche sont régies par un ou plusieurs des cadres réglementaires suivants :

1/ l'exception pédagogique telle que décrite dans l'article 122-5, 3^{ème} paragraphe, alinéa e du Code de la propriété intellectuelle,

2/ les images libres de droit,

3/ le protocole d'accord du 1^{er} février 2012 pour l'utilisation des livres, de la musique imprimée, des publications périodiques et des œuvres des arts visuels à des fins d'illustration des activités d'enseignement et de recherche (Bulletin Officiel n° 16 du 19 avril 2012).

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	8
<i>Visuel 1 : Blood Meridian</i>	18
PREMIERE PARTIE : CLADISTIQUE DU CRIMINEL ASOCIAL	19
A- La remise en cause des règles	21
1- La confiance en soi intrinsèque aux personnages	22
1.1 Ethos de l'individu qui ne connaît aucune limite	22
1.2 Une position sociale qui donne du pouvoir	33
1.3 Un personnage multiple	38
2- La violence exprimée et extériorisée	48
2.1 Un moyen de parvenir à ses fins	48
2.1.1 Gradation selon les auteurs	48
2.1.2 Un pouvoir démiurgique	56
2.2 La déviance de la violence	66
2.2.1 Répétition et violence gratuite	66
2.2.2 Le cas spécifique du tueur en série	72
<i>Visuel 2 : American Dream</i>	83
B- Des idéaux proposés	84
1- L'exigence de liberté : un credo personnel	84
1.1 Le désir transformé en action	84
1.2 Le désir d'exister par soi-même	96
2- Une réflexion sur l'écriture	107
2.1 Une réflexion méta-textuelle	107
2.2 La manipulation par les mots	117
<i>Visuel 3 : Lolita</i>	134

DEUXIEME PARTIE : L'IMPASSE	135
A- Le destin du criminel asocial	135
1- Entre résignation et euphorie	135
1.1 Le repli sur soi ou la dissolution	135
1.2 Une attitude désinvolte voire euphorique	141
2- La folie et la mort comme seule perspective	144
2.1 Un voyage dans la folie	144
2.2 Une résolution radicale	156
<i>Visuel 4 : White Noise</i>	158
B- L'arme du langage	159
1- Des mots sur du réel	159
1.1 Représentation et interprétation	160
1.2 Pouvoir des mots, pouvoir du bruit	165
2- Une communication impossible	168
2.1 Genèse d'une œuvre	168
2.1.1 <i>End Zone</i> : la matrice de la réponse sociale	168
2.1.2 <i>The Names</i> : la transcendance par les mots	177
2.2 L'invisible barrière innommable	186
2.2.1 Les stratégies pour survivre	187
2.2.2 Un antidote à toutes les peurs ?	190
<i>Visuel 5 : The Naked and the Dead</i>	195
C- Une somme d'échecs	196
<i>Visuel 6 : Libra</i>	198

TROISIEME PARTIE : UN MARGINAL EN PARADIS	199
A- Les dysfonctionnements de la culture américaine contemporaine	202
1- Une dissection de la classe moyenne	202
1.1 Une représentation sans concession	202
1.2 Les limites de la description du réel	207
2- Une critique acerbe de la société	208
2.1 Le pouvoir de la surmédiation	208
2.2 Une corruption ubiquitaire	213
<i>Visuel 7 : Oswald's tale</i>	217
B- Le rejeton de la société	218
1- Une évolution du traitement littéraire du criminel asocial	218
1.1 Le temps des certitudes	220
1.2 Le temps du doute	235
1.3 Le temps de l'amertume	241
2- Une réflexion sur l'histoire des États-Unis	250
2.1 De la consommation de masse au totalitarisme marchand	250
2.2 La réponse homéostatique	255
<i>Visuel 8 : The Executioner's Song</i>	265
C- Du prédateur au Prométhée moderne	266
<i>Visuel 9 : Underworld</i>	269
CONCLUSION	270
<i>Visuel 10 : American tabloid</i>	275
RÉSUMÉ DES ŒUVRES DU CORPUS	276

BIBLIOGRAPHIE	289
ANNEXES	301
1. POSTMODERNISM	302
Toward a Concept of Postmodernism	
The Literature of Exhaustion	
2. BLOOD AND BOOKS	328
Samuel Chamberlain	
3. LITERATURE AND LIFE	333
Sally Horner : a real-life source	
The inspiration for <i>Lolita</i>	
The tragedy of Man driven by Desire	
<i>Lolita</i> et la France	
4. CONSUMERISM AND SOCIETY	356
5. THE DARK FACE OF THE AMERICAN DREAM	364
Lee Harvey Oswald	
Oswald : Myth, mystery and meaning	
6. US CASUALITIES IN WARS AND CONFLICTS	389
TABLE DES ILLUSTRATIONS	392
INDEX DES PRINCIPAUX NOMS PROPRES	395

INTRODUCTION

Cette étude se consacre à l'étude du criminel asocial dans la littérature américaine contemporaine des années 1950 à la fin du vingtième siècle. Ce personnage a notamment été une source d'inspiration pour cinq auteurs majeurs de cette période : Vladimir Nabokov, Cormac McCarthy, Norman Mailer, James Ellroy et Don DeLillo.

Quelle est la particularité de ce personnage ? Il est à la fois criminel et asocial, aussi faut-il commencer par définir chacun de ces deux termes.

Le dictionnaire de français le *Littré*¹ donne comme première définition du criminel : « qui est coupable d'un crime ou de toute grave infraction à la morale. » Une deuxième définition se rapporte au domaine juridique : « qui a rapport au crime, par opposition à délit. Une affaire criminelle. ». « Criminel » peut être un substantif ou un adjectif qualificatif. C'est un mot construit par dérivation à partir de la base substantive masculine « crime ». D'un point de vue diachronique, « crime » vient du latin « crimen » qui signifie : « attentat contre la loi religieuse morale ou sociale »². Sa définition a évolué et le *Littré* en distingue plusieurs. La première est d'ordre général : « très grave infraction à la morale ou à la loi, ou punie par les lois, ou réprouvée par la conscience. Le crime de meurtre, de faux. Un crime politique. ». Une deuxième

¹ Dictionnaire *Littré* en ligne, dictionnaire de français *Littré* adapté de l'ouvrage d'Emile Littré (1863-1877).

² M.A. Mazure, *Dictionnaire étymologique de la langue française usuelle et littéraire*, Paris, Librairie classique d'Eugène Belin, 1863.

définition restreint son emploi : « terme de jurisprudence. Infraction punie d'une peine afflictive ou infamante et jugée par la cour d'assises, par opposition à délit ou simple contravention. ». Le dictionnaire précise que le substantif « crime » peut également être employé dans des tournures emphatiques : « par exagération, action blâmable. C'est un crime d'avoir abattu de si beaux arbres. ». Son sens connaît également un affaiblissement : « en général, faute, acte répréhensible. L'ingratitude est un crime. » Dans le corpus, le terme « crime » n'est ni employé de manière exagérée ni dans un sens affaibli : les protagonistes sont désignés criminels parce qu'ils ont commis un ou plusieurs homicides volontaires (ou du moins se sont rendus coupables de tentative de meurtre).

Le terme « asocial » peut être à la fois un substantif et un adjectif qualificatif construit par dérivation à partir de la base adjectivale « social ». Il est également un dérivé du substantif féminin « société ». D'un point de vue diachronique, « société » vient du latin « societas » et désigne la communauté. Le *Littré* donne comme première définition de l'adjectif qualificatif « social » : « qui concerne la société. L'être social, l'être vivant en société. ». Le dictionnaire propose comme autre définition : « qui convient, qui est propre à la société. » L'adjectif « asocial », l'antonyme de « social », se forme sur le radical « social » auquel est adjoint le préfixe privatif « a- ». Ainsi, l'individu asocial peut se définir comme une personne qui n'est pas adaptée à la vie sociale³. Cette définition semble trop restrictive, voire inexacte, pour caractériser les protagonistes asociaux du corpus. En effet, certains exercent un métier dans la fonction publique ou sont employés par une entreprise privée. D'autres jouent un rôle actif dans la vie politique. L'intérêt des œuvres du corpus réside justement dans la spécificité et l'originalité de leurs personnages asociaux : à des degrés divers, ils sont tous intégrés à

³ Le substantif et adjectif qualificatif « asocial » est absent de l'index du *Littré* du XIX^e siècle. Il n'apparaît que dans la liste des antonymes de l'adjectif « social ». Il est présent dans le *Nouveau Littré* édition 2007 : « qui montre ou marque une incapacité à s'adapter à la vie sociale ».

la société mais ils développent tous, sans exception, un comportement asocial, une fois encore de façon variable.

Une autre distinction doit être faite entre un comportement asocial et antisocial. L'adjectif « antisocial » est également un antonyme de « social » mais la signification du préfixe négatif « anti- » diffère de celle du préfixe privatif « a- ». Le *Littré* définit une personne antisociale comme « contraire à la société, qui tend à la dissoudre. Système antisocial. Principes antisociaux. »⁴ Par définition, l'individu antisocial ne peut pas s'intégrer à la société et, non content de remettre en question la légitimité des règles sociales, il lui est nécessaire de les transgresser. Cet acte suppose la reconnaissance et l'acceptation de ce qui va être l'objet de la transgression. Il faut admettre qu'il existe une norme par rapport à laquelle l'homme doit se situer et l'individu antisocial décide délibérément d'enfreindre les règles de cette norme.

Le contexte historique et social est étroitement lié à la littérature américaine contemporaine de la période qui nous concerne. Le modèle sociétal américain issu du libéralisme économique capitaliste repose sur deux principes fondamentaux : la réussite matérielle doit être recherchée et la liberté d'entreprendre est indispensable. Le premier assure la croissance sans fin et doit apporter reconnaissance et succès, le deuxième en est le moteur. Dès 1950, le territoire est entièrement dominé par « le capitalisme triomphant » à son paroxysme. Cela se traduit par l'obtention du plus haut niveau de vie de la planète pour le plus grand nombre. S'y ajoute le credo de l'*American Way of Life* : avoir une famille avec plusieurs enfants, être propriétaire de sa maison, disposer d'au moins une voiture et d'au moins un téléviseur. La standardisation de la société

⁴ L'adjectif « antisocial » est présent dans l'index du *Littré*. Il est légitime de se poser la question de savoir pourquoi « asocial » ne s'y trouve pas. Nous pouvons émettre l'hypothèse que l'adjectif « antisocial » était déjà au XIX^e siècle plus employé qu'« asocial ». Le risque était que l'un soit confondu avec l'autre. Ce risque perdure. Cette confusion est d'ailleurs entretenue chez les auteurs du corpus puisque les protagonistes asociaux sont des criminels.

s'accompagne d'un exode urbain : la majorité des Américains vivent en ville, synonyme de confort. John Fitzgerald Kennedy⁵, le 35^e président des États-Unis, incarnera cette Amérique jeune et triomphante, sûre de son avenir. Cependant, en marge de ce modèle plébiscité par une large majorité, apparaît un autre pays qui commence à douter de lui-même et de son paradigme : la pauvreté devient un sujet qui divise la société, le fonctionnement du *melting pot* se grippe et ne vise plus à l'intégration des minorités ethniques, la contre-culture contestataire émerge. John Edgar Hoover, l'inamovible directeur du FBI au centre de son réseau d'intrigues, sera l'une des images de cette Amérique en négatif. Comment cette fracture est-elle apparue ? Comment la dynamique du succès s'est-elle cassée ? L'une des réponses possibles enseigne que, dès la fin de la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis ont subi deux conflits traumatisants, la Guerre Froide (de 1945 à 1991) et la guerre du Vietnam (de 1964 à 1975), qui ont généré un accroissement de la contestation idéologique dans les années 60, en particulier avec l'engagement des États-Unis dans la péninsule indochinoise.

C'est dans ce contexte particulier qu'évolue la majorité des criminels asociaux du corpus. Ils jugent insupportable et avilissante la conformité morale qui étouffe à leurs yeux l'expression du libre-arbitre et entraîne la disparition de l'individu en tant qu'être : ces personnages vont incarner le hiatus entre les exigences de l'individu et celles d'une société qu'ils ne voient plus fonctionner correctement. Chez les auteurs se mêlent donc les thèmes du désir libertaire et le discours critique, voire contestataire, de la réalité sociale des États-Unis.

Le premier de nos auteurs est Vladimir Nabokov (22 avril 1899 - 2 juillet 1977). Du corpus, il est l'écrivain le plus connu du grand public. Il a écrit en langue

⁵ Georges Ayache, *Une Histoire américaine*, Paris, Éditions Choiseul, 2010.

anglaise son plus célèbre roman, *Lolita*, en 1955 et le thème subversif de cette œuvre lui a valu d'emblée une immense notoriété. *Lolita, or the Confession of a White Widowed Male*, est un journal intime : le diariste raconte à la première personne sa fascination et son désir sexuel pour une fillette puis la préparation et la réalisation d'un meurtre. C'est la première fois qu'un lecteur peut s'identifier à un personnage principal adulte qui n'éprouve aucune gêne à entretenir une relation charnelle avec une pré-adolescente. Tout au long du roman, la notion de bien et de mal est inexistante et le manque de culpabilité peut mettre mal à l'aise. Un sentiment contrasté envahit le lecteur, entre dégoût et attraction, répulsion et fascination.

Vient ensuite Cormac McCarthy (né le 20 juillet 1933) avec *Blood Meridian, or The Evening Redness in the West* publié en 1985. L'auteur situe l'action au milieu du XIX^e siècle, à l'époque de la conquête de l'Ouest américain. Pour son roman, McCarthy s'est inspiré des massacres perpétrés par le mercenaire John Joel Glanton de 1849 à 1850⁶. Moderne *Salammô*, l'œuvre insuffle l'esprit d'aventure et de démesure. Le criminel asocial peut laisser pleinement s'exprimer ses désirs au sein d'un espace où seule règne la loi du plus fort. Bien que décrivant un monde depuis longtemps disparu, le livre nous parle bien d'un questionnement universel donc contemporain.

Norman Mailer (31 janvier 1923 - 10 novembre 2007) est l'auteur qui a mis le plus à l'honneur le personnage du criminel asocial. Ses caractéristiques ont évolué parallèlement aux thèmes des œuvres successives. Nous pouvons distinguer deux périodes. La première inscrit Mailer dans la littérature de récits de guerre. Écrivain-journaliste, il a perpétué la lignée de romanciers qui se sont mêlés aux combattants afin de livrer un témoignage édifiant et contemporain d'un conflit armé. Avant lui, l'écrivain américain Ernest Hemingway (1899-1961) s'était rendu en Espagne en 1936 pendant la

6 Voir Annexe 2 : *Blood and books*.

guerre civile entre républicains et nationalistes. Parti en tant que journaliste aux côtés des anti-franquistes, il rédigea le roman qui le rendit célèbre : *For Whom the Bell Tolls* (1940). Pour Mailer, la guerre du Vietnam marque le début de sa deuxième période, celle de l'écrivain engagé. Succèdent alors aux récits de guerre des textes où l'idéologie libertaire s'affirme et dont le criminel asocial est la personnification. L'individu asocial mailerien devient criminel au moment où son désarroi vis-à-vis de la culture américaine atteint son paroxysme. Ce personnage ne cessera plus de hanter l'écriture de Mailer et relève de l'intemporalité. Les quatre œuvres au corpus sont révélatrices de cette obsession. Elles appartiennent à trois genres littéraires différents ainsi qu'à quatre époques séparées de plus d'une décennie à chaque fois : un roman non-fictionnel *The Naked and The Dead*, un roman, *An American Dream* (1965), un second roman non-fictionnel, *The Executioner's Song* (1979) et une biographie de Lee Harvey Oswald, l'assassin de John F. Kennedy, *Oswald's Tale : An American Mystery* (1995).

James Ellroy (né le 4 mars 1948) est avant tout un auteur de romans policiers. Les notions qui se rattachent à son œuvre sont la corruption universelle et la face noire de l'humanité, ce qu'il appellera les *dark places*⁷. Par le choix de ses thèmes, par leur traitement stylistique, par sa description de la société et par son pessimisme, Ellroy s'inscrit dans la tradition du roman noir américain de Raymond Chandler et Dashiell Hammett. La trilogie *Underworld USA* plonge le lecteur dans l'Amérique des années 60-70 en décrivant la dépravation effrayante qui gangrénait la société américaine et *American Tabloid* (1995), son premier acte, suit la présidence Kennedy. C'est un roman policier qui se veut d'abord historique. Son titre est programmatique : *Tabloid* (qui peut se traduire en français par « presse à scandale » ou encore « presse à sensations ») est un terme employé pour désigner une catégorie de publications traitant

⁷ James Ellroy, *My Dark Places : An L. A. Crime Memoir*, N. Y. , Vintage, 1997.

de l'actualité de personnes publiques essentiellement au moyen de reportages photographiques, accompagnés de titres accrocheurs et de textes succincts.⁸

Le dernier auteur du corpus est Don DeLillo (né le 20 novembre 1936). Les asociaux criminels sont les protagonistes de trois de ses romans : *White Noise* (1985), *Libra* (1988) et *Underworld* (1997). Toujours fasciné par les liens entre choses et noms, par les sens apparents ou cachés, par les mécanismes sous-jacents au monde, par l'ordre et le chaos, DeLillo donne ici l'impression d'avancer masqué par son choix de titres énigmatiques à sens multiples. Le premier, tel une synesthésie, associe deux perceptions : la vue et l'audition mais il faut également savoir que, pour un physicien, un *white noise*, un bruit blanc, est une notion utilisée en traitement du signal, un résultat généré par un processus aléatoire⁹. Le deuxième est métonymique : le signe astrologique de Lee Harvey Oswald était Balance dont Libra est une autre désignation. Quant au troisième, il indique la volonté de l'auteur de creuser dans les ressorts du monde et établit une filiation avec la trilogie d'Ellroy dont le premier volume avait été publié deux années auparavant. Il faut également noter qu'*Oswald's Tale* de Mailer, publié sept ans après *Libra*, lui fait écho et brosse un portrait du tueur présumé de JFK aux antipodes de celui de DeLillo.

Pour quelles raisons les protagonistes des œuvres du corpus sont-ils asociaux ? Parce qu'ils vont remettre en question le modèle américain, parce qu'ils ne vont pas accepter les déviances résultant d'une culture qu'ils pensent vouée au capitalisme libéral. Mais pourquoi sont-ils également des criminels ? Cette question est légitime dans la mesure où la relation entre ces deux caractéristiques ne va pas de soi.

Lier antisocial et criminel est compréhensible : un individu est criminel parce qu'il est

⁸ Wikipédia, l'encyclopédie libre, Article « Presse people ».

⁹ Christian Hugonnet et Pierre Walder, *Théorie et pratique de la prise de son stéréophonique*, Paris, éditions Eyrolles, deuxième édition 1998, p. 32.

commet des actes qui vont à l'encontre des règles de la société et il a donc un comportement antisocial, souvent dissimulé aux autres. Réciproquement, un comportement antisocial est nécessairement criminel puisqu'il combat activement la société, ce qui ne peut se concevoir qu'en s'affranchissant de ses lois. La littérature et le cinéma regorgent de criminels antisociaux, jusqu'à ceux construits sur le *topos* du tueur en série, la version la plus extrême de ce personnage (*Silence of the Lambs* en 1995, *Seven* en 1997...). Mais cette relation ne s'applique pas à l'individu asocial : un asocial peut ne pas être criminel, de même qu'un criminel peut ne pas être asocial et la littérature américaine présente des exemples de personnages asociaux non-criminels voire pacifistes. Le plus représentatif se trouve sans doute dans les ouvrages de Henry David Thoreau (1817-1862). Son œuvre majeure, *Walden or Life in the Woods* (1854), n'est ni un roman ni une autobiographie mais une critique du monde occidental, le récit d'un narrateur qui raconte sa « révolte solitaire. ». Thoreau, lui-même un asocial, a vécu la majeure partie de sa vie dans la solitude, éloigné de la société. Pour l'anecdote, parce qu'il refusa de payer ses impôts qui servaient à financer la guerre de Sécession, il fut emprisonné le 18 juillet 1846 et il accepta cette peine de prison. Dans un autre ouvrage, *Civil Disobedience* (1849), Thoreau donne ses opinions politiques et idéologiques et prend comme point de départ de sa réflexion l'épisode de son incarcération. Pour protester contre un gouvernement dont il estime les actes injustes, il prône la résistance passive individuelle. Cet ouvrage est considéré comme créateur du concept contemporain de « non-violence ».¹⁰

« Asocial » et « criminel » peuvent donc être deux termes antinomiques. Cependant, chez les protagonistes du corpus, ces deux caractéristiques vont de pair : peut-être sont-ils à la fois asociaux et criminels parce qu'ils ont décidé de ne pas vivre

¹⁰ Michel Granger, *Dictionnaire universel des littératures : Henry David Thoreau*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, pp. 3834–3835.

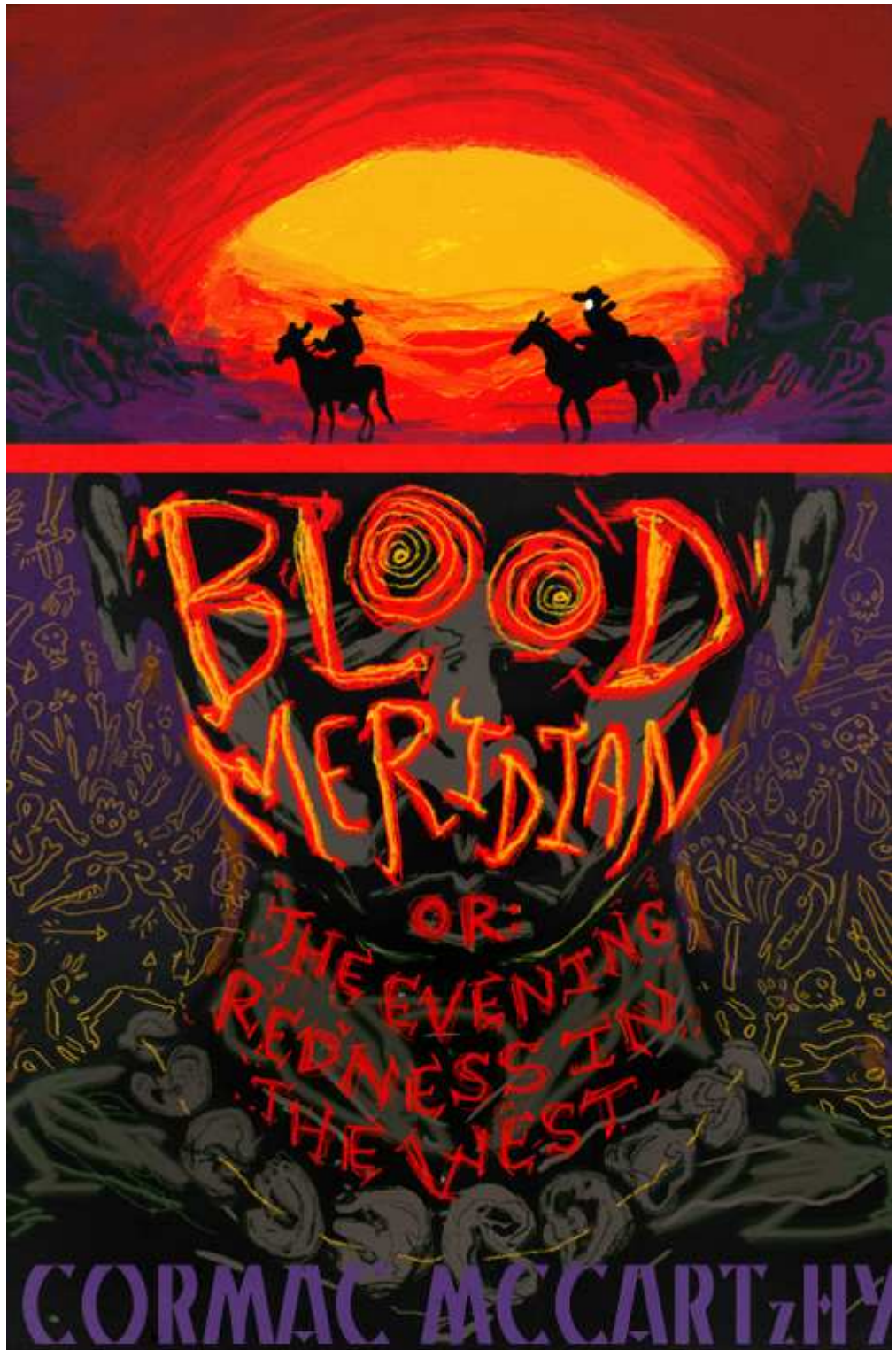
en dehors de la société ? La définition communément admise qu'un asocial ne peut être qu'un solitaire vivant en ermite dans les bois est en effet un stéréotype. Il existe différentes natures asociales et le corpus sélectionné en expose plusieurs.

Un autre point commun caractérise les protagonistes du corpus : leur remise en cause des règles sociales s'assimile *a priori* à un combat perdu d'avance. Avant même que l'on connaisse les épilogues des œuvres, ce constat s'inscrit chez le personnage criminel asocial. Ce présupposé est sous-entendu par l'emploi du singulier qui ne cesse d'opposer l'individu à la pluralité (l'individu contre la société). Ce combat semble dès le début inégal (la formule « seul contre tous » peut le résumer). Un lien intertextuel peut s'établir avec l'épisode biblique de *David contre Goliath* à une différence près, malheureusement lourde de conséquence : le renversement de situation extraordinaire ne se produit jamais dans les œuvres du corpus qui ne sont que des démonstrations aboutissant à un résultat souvent décevant et pourtant prévisible. En conséquence, les procédés d'écriture des auteurs vont privilégier une stratégie argumentative qui consiste à dénoncer les travers de la société américaine par l'intermédiaire d'un personnage atypique. Mais quelle stratégie vont-ils précisément utiliser ? Quelles sont les raisons de l'échec des personnages ? Comment se traduit-il ? Parmi les procédés des auteurs, il faut noter que la prolepse ou *flash-forward* (les événements à venir sont annoncés ou suggérés avant qu'ils ne se produisent) est une figure de style récurrente. *Underworld* en épuise le concept avec sa structure antéchronologique. Tout suspense épuisé, le lecteur comprend qu'il ne doit pas se concentrer sur le devenir du personnage criminel asocial mais sur les causes conduisant à ce devenir. Ce type d'orientation de lecture se retrouve fréquemment dans la littérature engagée qui se veut par définition démonstrative et qui commence donc souvent par la fin.

Dans une première partie seront donc exposés les différents types de criminels asociaux du corpus. Il sera démontré qu'ils sont tous à la fois asociaux et criminels mais selon des points de vue nuancés et une économie des spécificités propres à chacun des auteurs. Devenus asociaux parce qu'ils refusent d'accepter la nécessité, ces criminels se caractérisent tous par deux traits : la confiance en soi et la propension à la violence. Ces aspects négatifs sont contrecarrés par des idéaux de diverses natures selon les auteurs.

La deuxième partie traitera du peu de réussite objective de la démarche du criminel asocial et des raisons qui l'empêchent d'atteindre les objectifs qu'il s'était fixés. Après une étude des destins individuels, l'attention sera plus particulièrement portée sur la tentative de lier l'évolution de certains protagonistes avec le langage et la communication.

Pour la troisième partie, la description de la civilisation américaine donnée par certains auteurs sera mise en relation avec l'émergence du criminel asocial dans la littérature. Il sera évalué si ce personnage cristallise les dysfonctionnements d'une culture et s'il répond à un besoin que nos auteurs ont peut-être mieux perçu que d'autres.



Les hommes vont et viennent mais la Terre demeure (*Ecclésiaste 1,4*)

PREMIERE PARTIE : CLADISTIQUE DU CRIMINEL ASOCIAL

Le personnage criminel asocial s'inscrit dans un courant du roman américain contemporain. Les auteurs du corpus décrivent la société américaine de 1950 jusqu'au début des années 90, à l'exception de Cormac McCarthy qui situe l'action de son roman au dix-neuvième siècle, pendant la conquête de l'Ouest. Le contexte historique et social est indissociable de l'évolution de leurs protagonistes. Cette veine descriptive propose dès lors un aspect documentaire ainsi qu'un travail sur des faits vraisemblables. Il y a une volonté de la part des auteurs de transmettre un savoir sur le monde, savoir stylisé et subjectif. Les œuvres du corpus proposent aux lecteurs une certaine vision de la société américaine, toujours empreinte de pessimisme.

Personnage complexe, à multiple facettes, le criminel asocial remet en question les règles sociales. Il possède deux caractéristiques principales : une forte confiance en lui et une propension à la violence. Il a d'abord l'ambition de résister aux règles sociales qu'il juge asservissantes et le dépassement de soi est un *leitmotiv* chez certains des protagonistes. Cette assurance leur confère souvent un statut professionnel qui assure leur pouvoir. Autant la confiance en soi est intérieure, propre à chaque individu, autant la violence s'extériorise. Elle est un moyen pour le criminel asocial de parvenir à ses fins. Cette violence s'exprime à des degrés d'intensité qui diffèrent selon

les auteurs mais elle est un point commun à l'ensemble des personnages principaux. Certains auteurs vont jusqu'à lui prêter un pouvoir démiurgique. Cependant, les actes violents peuvent entraîner des déviations comportementales et ceux qui usent de la violence peuvent y prendre goût pour ne plus la percevoir comme un moyen mais comme une fin en soi. Si la violence gratuite est stérile, elle ne permet plus au criminel asocial de se libérer, bien au contraire. Si le criminel asocial commence à ressentir du plaisir à commettre des actes violents, il prend le risque d'être violent de plus en plus souvent. Cette violence répétitive devient un cercle vicieux qui enferme le criminel asocial dans un comportement déviant, inacceptable au sein de la société et qui le mènera tôt ou tard à perdre sa liberté. La répression effectuée par la société à l'encontre des individus déviants est très efficace ; c'est la raison pour laquelle le criminel asocial ne doit pas devenir antisocial. La transgression des lois et des règles ne mène qu'à la prison ou à la mort : tous les auteurs feront ce constat.

Confiance en soi excessive et violence définissent négativement le criminel asocial mais les auteurs s'intéressent à ce personnage atypique parce qu'il est aussi porteur de désirs, voire d'idéaux, qui sont cette fois connotés de manière positive. Les criminels asociaux exigent de vivre libres au sein de la société. S'ils acceptent de s'intégrer, ils refusent toutefois de subir les règles sociales qui les avilissent. Ils condamnent de manière unanime l'uniformisation de la société américaine contemporaine. Ils veulent conserver leur autonomie ainsi que leur individualité. Ils refusent également la passivité et la contemplation : l'action seule leur permet de tenter de réaliser leurs désirs.

Traiter du criminel asocial offre également aux auteurs l'opportunité de développer une réflexion sur la littérature américaine contemporaine. Norman Mailer en

particulier n'a eu de cesse de chercher de nouvelles formes d'écriture pour que son discours libertaire puisse se renouveler. Le criminel asocial est devenu son personnage de prédilection parce qu'il lui permet une écriture audacieuse. Mailer n'hésite pas à recourir à la provocation et le criminel asocial est un moyen efficace d'y parvenir.

DeLillo et McCarthy jouent avec les mots et démontrent ainsi qu'ils ont le pouvoir de manipuler les autres. Nabokov propose une autre réflexion sur l'écriture mais, comme Mailer, il décrit l'asocialité pour attirer l'attention du lecteur. Ces deux écrivains partagent l'avis que choquer et provoquer permettent *in fine* de faire réfléchir. Cette stratégie argumentative n'est pas nouvelle mais elle connaît une redoutable efficacité chez eux.

Cette première partie a pour but de distinguer les caractéristiques de chacun des personnages criminels asociaux des œuvres du corpus. Elle doit également permettre en creux de les distinguer des antisociaux. Il sera également vu qu'au delà des caractéristiques communes, chaque auteur livre sa propre vision du criminel asocial et que la palette ainsi offerte au lecteur se caractérise par sa diversité, ce qui a été à l'origine de ce travail de recherche.

A- La remise en cause des règles

Il a été dit que le criminel asocial contestait les règles de son environnement social. En conséquence, il se doit de s'affirmer par rapport à un système politique et économique jugé asservissant. S'ériger en juge des relations entre un individu et la multitude nécessite une certaine dose de confiance en soi, pour ne pas dire de prétention, aussi est-il logique que tous les personnages des auteurs possèdent cette

caractéristique de façon plus ou moins affirmée. Mailer et McCarthy sont les deux auteurs qui insistent particulièrement sur cette faculté chez leurs protagonistes. De la confiance en soi découle la possibilité d'accéder au pouvoir et c'est pourquoi la majorité des personnages criminels asociaux accèdent à des professions valorisantes.

Le recours à la violence est la deuxième caractéristique qui définit l'ensemble des criminels asociaux du corpus et chaque auteur décide du degré d'intensité avec lequel ses personnages principaux commettent leurs actes violents. La violence est évidemment un moyen efficace pour que le criminel asocial se dégage du carcan social mais les auteurs tiennent à faire une distinction entre le comportement violent de leurs personnages et celui des criminels antisociaux qui considèrent souvent la violence comme une fin en soi. Don DeLillo s'intéresse aussi au tueur en série, l'individu à la déviance comportementale extrême qui va au bout de sa négation de la société.

1- La confiance en soi intrinsèque aux personnages

1.1 Ethos de l'individu qui ne connaît aucune limite

Parmi les auteurs du corpus, Mailer est celui qui semble fasciné par le personnage mais l'écrivain-journaliste ne conçoit pas le criminel asocial en dehors de l'espace social. Pour Mailer, le discours contestataire dénonçant les dysfonctionnements de la société américaine doit venir de l'intérieur. L'éloignement volontaire de la sphère sociale serait un acte contre-productif. Parce qu'il ne se fonde pas dans la masse, le criminel asocial se distingue. Nul besoin alors de s'exiler. Ce personnage est apparu dès ses premiers écrits, preuve de l'importance qu'il lui a accordée très tôt : dans son roman-reportage fictionnel *The Naked and the Dead* (1948) et dans son essai *The White Negro : Superficial Reflections on the Hipster* (1957). Mailer a rédigé ces deux ouvrages au début de sa carrière, pendant sa première période consacrée à la littérature

de guerre. Ces deux ouvrages annoncent ceux de la deuxième période, parmi lesquels *An American Dream*, *The Executioner's Song* et *Oswald's Tale : An American Mystery*. *The White Negro* rassemble les réflexions de Mailer sur le criminel asocial. Il y énonce les principales caractéristiques qui feront de son personnage un idéal fictionnel. Cet idéal a une identité, un personnage conceptuel baptisé The Hipster (surnommé Hip) et une caractéristique : c'est un homme blanc qui prend pour modèle l'homme noir ; la culture noire américaine devient son modèle de référence. Cette conception d'un homme blanc qui ne parvient pas à s'intégrer dans le modèle culturel dominant se retrouvera dans les autres œuvres du corpus. Mailer dote son criminel asocial de qualités régressives : sa nature asociale est marquée par sa résistance au conformisme de la société des années 50. L'asocial prône un retour à la nature. L'homme ne doit se soumettre qu'aux lois naturelles, seule nécessité pour vivre, or les règles sociales vont à l'encontre de cet état de nature, résurgence modernisée du vieux débat de la nature contre la culture. L'individu asocial n'admet pas la supériorité des principes économiques sur ceux de la nature. Ainsi, pour Mailer et pour les autres auteurs du corpus, le personnage asocial n'est pas voué à la solitude. L'intégration dans la société est l'un de ses désirs mais si, et seulement si, cette société n'est pas régie par des lois qui le réduisent à l'asservissement.

Cette volonté de résister ne perdure que si elle s'accompagne d'une confiance en soi inébranlable, il est vrai modulée selon les protagonistes. Le haut degré se trouve chez Mailer, mais plus encore chez McCarthy dans *Blood Meridian* qui reprend les principes énoncés dans *The White Negro* et qui met en scène un Juge Holden à l'ego incommensurable. C'est un personnage *bigger than life* : supérieurement intelligent, réactif, manipulateur, doté de connaissances encyclopédiques, maître-artisan, polyglotte, musicien, danseur, aussi à l'aise nu qu'en costume avec un contrôle total sur

lui et les autres, contrôle qu'il souhaite étendre à la nature dont il dresse l'inventaire à tout moment dans ses carnets. Il prend une part active aux exactions d'une bande de tueurs sanguinaires et n'accorde aucune considération aux droits d'autrui. Ces traits de caractère excessifs sont mis en parallèle avec son physique : imposant tant en taille qu'en masse et dépourvu de toute pilosité. Malin dans tous les sens du terme, tel pourrait-il être résumé mais à l'inverse de ce que Mailer fait avec *The Hipster*, McCarthy ne brosse pas un portrait laudatif de cette monstruosité asociale. McCarthy s'autorise cette surenchère dans l'éthopée du Juge Holden en situant l'action de son roman pendant la conquête de l'Ouest américain. Ce cadre est propice à l'exacerbation des facultés physiques et mentales chez des pionniers colonialistes pour lesquels aucun retour en arrière n'est possible. Cette confiance que cultive le Juge lui permet de s'assurer un pouvoir sur les autres. Pourtant, s'il est devenu un meneur d'hommes, il préfère rester dans une ombre relative : il n'est présenté et ne se présente, contre l'évidence, que comme le second dans le gang Glanton.

Cette faculté à avoir des hommes sous son autorité, directe ou indirecte, caractérisait deux autres des personnages asociaux de Mailer : le général Cummings et le Sergent Croft dans *The Naked and the Dead*. L'officier supérieur, arriviste, intelligent, compétent, sans scrupule, prêt à presque tout pour parvenir à ses fins, s'avère très intéressant à considérer parce qu'il démontre qu'un asocial ne vit pas nécessairement en dehors de la société ni qu'il s'oppose à elle, à l'inverse de l'antisocial. La fonction de l'armée consiste à protéger la nation, donc la société, ce qui implique qu'un antisocial pourrait difficilement être un militaire, sauf à jouer d'hypocrisie. Le sous-officier, clairement asocial, manipulateur, maniaque, progressivement dominé par ses tendances messianiques, est un chef brutal avec ses hommes, prêt à imposer sa volonté à n'importe quel prix, quitte à perdre de vue l'intérêt de la troupe. Il mettra en œuvre une

machination qui atteindra son but en faisant tuer au combat son lieutenant, Hearn. Le roman qui révèle Mailer au monde littéraire est basé sur son expérience de journaliste avec le 112^e régiment de cavalerie pendant la campagne des Philippines en 1944 et 1945 durant la Seconde Guerre mondiale. L'action se déroule sur Anopopéi, une île du Pacifique Sud, d'où l'armée du général Cummings tente de chasser les occupants japonais. Le récit se focalise sur quelques semaines de la vie d'une escouade de reconnaissance et de son régiment. Du débarquement jusqu'au nettoyage, le livre se divise en chapitres consacrés aux actions menées sur l'île et en chapitres rétrospectifs axés sur la biographie des nombreux protagonistes dont Cummings et Croft.

Quel est le premier point commun évident entre Cummings, Croft et le Juge Holden ? Ce sont des hommes et il s'avère que tous les protagonistes du corpus associant criminalité et asocialité sont des hommes. Pour les auteurs, l'homme dispose de plus de capacités que la femme pour être un criminel asocial car à l'homme est associée la virilité. Thomas Hill Schaub a remarqué, dans *The White Negro*, l'intérêt de Mailer pour la virilité, qualité *sine qua non* de l'asocial :

Mailer's radical hipster seems to require the repression of the 'feminine part' in order to achieve the liberated psychology of the White Negro. Thus all too clearly are the value-laden terms 'nature', 'wilderness', 'creativity', and 'liberation' brought into the service of man as frontier capitalist. The response to conformity [...] tended all too often merely to underline the rhetoric of Wild West individualism that coincided nicely with American exploitation of the globe's resources and touted a new masculinity that confirmed the prevalent repression of the feminine, which in political people¹¹.

Dans cet extrait, Schaub souligne la misogynie de Mailer avec des termes forts tels que « repression ». L'individu asocial ne peut être qu'un homme et il doit absolument refréner ses penchants féminins pour parvenir à ses fins. Schaub insiste sur la rhétorique de la conquête de l'Ouest, l'un des mythes fondateurs de la nation américaine. Se rattache à ce mythe celui du pionnier à la recherche de l'or et toujours prêt à repousser les frontières de son territoire. Le lien avec le Juge Holden est explicite et lui et

¹¹ Thomas Hill Schaub, *American Fiction in the Cold War*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991, pp. 159-160.

Cummings correspondent au portrait donné par Mailer de son idéal asocial, Hip : leur désir de vivre le moment présent et une confiance en soi démesurée. Chez Mailer, Cummings a tendance à tenir des propos déviants par rapport à la pensée dominante. Peut-être tient-il ces propos parce qu'il est un officier supérieur ? S'il est habitué à obéir aux ordres qu'il reçoit de son quartier général, il est grisé par le pouvoir qu'il a sur les hommes sous son commandement. Ce sentiment d'appartenir à la classe des dominants lui fait penser que les États-Unis devraient peut-être devenir un état totalitaire :

The concept of fascism, far sounder than communism if you consider it, for it's grounded firmly in men's actual natures, merely strated in the wrong country, in a country which did not have enough intrinsic potential power to develop completely [...] Our vacuum as a nation is filled with released power, and I can tell you that we're out the backwaters of history now¹².

Mailer savait que l'adoration du pouvoir pouvait entraîner des conséquences contraires aux principes libertaires prônés par les asociaux. Il précise que, s'il est nécessaire d'encourager les tendances asociales chez chaque individu¹³, il faut toutefois se méfier d'une trop grande confiance en soi qui isole des autres. En effet, l'homme, même asocial, est prédisposé à céder aux tentations du pouvoir et Mailer met en garde ses lecteurs : l'individu asocial pourrait se révéler être aussi dangereux et liberticide que les règles sociales. De résistant, l'asocial deviendrait bourreau. Cummings et Holden sont la démonstration qu'une telle évolution est possible quand ces deux personnages encensent le pouvoir individuel et finissent par le vivre comme une domination sur les autres. L'époque mythique de la conquête de l'Ouest et le monde contemporain du vingtième siècle se rejoignent dans cette évolution du criminel asocial : Cummings et Holden ne génèrent finalement que crainte, terreur et mort de par leur trop grande confiance en eux.

12 Norman Mailer, *The Naked and the Dead*, N. Y. , Holt, Rinehart, and Winston, 1948, pp. 280-281.

13 *id.* , « The White Negro : Superficial Reflections on the Hipster », *Advertisements for Myself*, N. Y. , Berkley Publishing, 1959, p. 313.

Au delà du cadre strict du personnage qu'est le criminel asocial, il ne relève sans doute pas du hasard que la notion esthétique du Sublime soit un autre trait commun entre la totalité de *Blood Meridian* et la troisième partie de *The Naked and the Dead* qui décrit l'expédition du peloton de reconnaissance à l'arrière des lignes japonaises dans un environnement naturel mêlant fantastique et réalité. Dans une note de bas de page de son essai « History and the Ugly Facts of *Blood Meridian*, » Dana Philips remarque que McCarthy accorde à la nature des pouvoirs extraordinaires¹⁴ et Edmund Burke a théorisé la notion de Sublime dans son ouvrage *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*¹⁵.

Le Sublime se distingue du Beau qui est une esthétique de la mesure dans le sens apollinien. Le Sublime relève lui d'une esthétique de la démesure au sens dyonisien. Chez les Grecs, la démesure, l'*hubris* des héros mythiques et tragiques, était moralement condamnée mais elle a fourni l'inspiration aux plus grands auteurs : Euripide et Sénèque ont écrit sur la fureur de Médée qui, délaissée par Jason, décide de tuer ses propres enfants. La démesure se rattache aux passions : plaisir, douleur, délice, chagrin... Burke distingue deux grands types de passions : les passions tournées vers soi relatives à la conservation de l'individu et les passions tournées vers l'extérieur relatives à la société humaine, au rapport avec les animaux, les objets et la nature. Pour Burke, est source de Sublime tout ce qui est propre à susciter la terreur, la plus forte émotion que l'esprit soit capable de ressentir. De manière évidente, la prose de McCarthy et de Mailer aspire à une telle émotion : *Blood Meridian* et *The Naked and the Dead* décrivent ce qui relève des mythes d'un autre temps et les descriptions des terribles pouvoirs de la nature se mêlent à la folie des hommes, refermant ainsi sur nous la

14 Dana Philips, « History and the Ugly Facts of *Blood Meridian* », *Cormac McCarthy : New Directions*, ed. James Lilley, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2002, p. 45.

15 Edmund Burke, *A philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful, and other Pre-Revolutionary Writings*, London, ed. David Womersley, Penguin, 1998.

mâchoire de l'horreur. Les conceptions du Sublime y sont réinvesties. La destruction est toujours imminente dans les paysages sublimes et la mort borne chaque route. La formulation de Burke « *[of the] sublime of terror* » prend ici tout son sens. Dans son traité d'esthétique, Burke prête au Sublime des qualités masculines et définit la Beauté avec des termes féminins : une belle fleur est remarquable par sa fragilité et sa courte durée de vie¹⁶, elle encourage la contemplation et le repos physique, alors que les serpents et les animaux venimeux¹⁷, ou encore l'étendue horizontale de l'océan et des chaînes de montagnes avec leurs lointains pics verticaux représentent des défis qui mettent en valeur l'action masculine de l'esprit et du corps. Le Sublime se révèle une tonicité, nécessaire antagoniste aux effets adoucissants, pour ne pas dire émoullients, de la beauté. Cette définition du Sublime fait écho à l'éloge de la virilité prônée par Mailer.

Leo Marx, professeur au Massachusetts Institute of Technology, divise l'humanité en deux catégories, les chasseurs et les sédentaires :

Given the circumstances of American life, our heroes do confront the true wild, and they often become hunters. But it is striking to notice how often they are impelled to restrict or even renounce their hunting¹⁸.

L'idée forte que la vie sédentaire a entraîné la passivité est une opinion partagée par l'asocial. Le roman de McCarthy situe le Juge Holden à une période où cette vie sédentaire n'existe pas : lui et ses hommes sont des *chasseurs*. La nature hostile et les Indiens sont les cibles à dominer. Au début du roman, le lecteur est leurré par les promesses d'un espace américain idyllique, le paradis du Nouveau Monde. Le territoire à l'Ouest est décrit par un de ces *chasseurs*, le Capitaine White, comme une terre qui regorge de richesses et de ressources naturelles : « Fine grassland. Some of the finest in

16 *ibid.*, p. 150.

17 *ibid.*, p. 102.

18 Leo Marx, *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*, N. Y., University of Oxford Press, 2000, p. 246.

the world. A land rich in minerals, in gold and silver I would say beyond the wildest speculation »¹⁹. Dans cette description, le paysage américain est comparé au pays des Délices, l'antique Arcadie. Ce n'est donc pas par inadvertance que *Et In Arcadia Ego* est gravé sur la crosse du fusil du lettré Holden, ce qui peut également montrer à quel point ce dernier se sent proche des héros antiques où paysages bucoliques et mort se côtoient. Par cette citation qui apparaît pour la première fois vers 1620 dans le tableau *Mort en Arcadie* de Giovanni Francesco Guercino, c'est Virgile et ses églogues des *Bucoliques* que McCarthy convoque et le Juge Holden se transforme en une divinité de la Nature. Il devient la totalité du roman. Il est le centre autour duquel les éléments naturels et les personnages gravitent, à la fois attirés et repoussés. Mais cette représentation de la nature américaine est fantasmée. Dans la suite du roman, la réalité est toute autre : le territoire américain ou mexicain est majoritairement un désert où la chaleur est suffocante et les terres arides. Dans ces vastes étendues désertiques, des formes de vie existent néanmoins :

The solitary pilgrim drawn up before it had traveled far to be here and he knelt in the hot sand and held his numbed hands out while all about in that circle attended companies of lesser auxiliaries routed forth into the inordinate day, small owls that crouched silently and stood from foot to foot and tarantulas and solpugas and vine garrons and the vicious mygale spiders and beaded lizards with mouths black as a chowdog's²⁰

L'auteur emploie l'énumération doublée d'une abondance d'adjectifs qualificatifs. De même, il prête aux mygales l'hypallage « vicieuses » comme un rappel discret du Juge Holden. Il apparaît que *Blood Meridian* raconte avant tout le parcours d'hommes confrontés à l'effarante et impitoyable hostilité d'un environnement tant humain que naturel. Dans un essai qui étudie la *rhétorique* du désert américain, John Beck écrit que « The trope of the desert as without form and void enables the proliferation of all other tropes; the desert becomes the place of infinite metaphorical multiplicity »²¹. Les

¹⁹ *ibid.*, p. 34.

²⁰ Cormac McCarthy, *Blood Meridian*, N. Y., Vintage, 1992, p. 215.

²¹ John Beck, « Without Form and Void : The American Desert as Trope and Terrain », *Neplanta : Views From South*, 2. 1, p. 64.

descriptions de paysages par McCarthy suggèrent bien souvent une telle prolifération.

Parfois même, nous avons l'impression de lire un traité de biologie :

[The Glanton Gang] passed through a highland meadow carpeted with wildflowers, acres of golden groundsel and zinnia and deep purple gentian and wild vines of blue morninglory and a vast plain of varied small blooms reaching onwards like a gingham print to the farthest serried rimlands blue with haze and the adamantine ranges rising out of nothing like the backs of seabests in a devonian dawn²².

Ces rudes conditions exigent une adaptation toute aussi rude et ceux qui parviennent à survivre dans cet Ouest sauvage tendent à être d'une force exceptionnelle.

La relation entre la nature et le comportement de l'homme avait été étudiée au dix-neuvième siècle par l'essayiste américain Ralph Waldo Emerson : « Every natural fact is a symbol of some spiritual fact. Every appearance in nature corresponds to some state of the mind, and that state of the mind can only be described by presenting that natural appearance as its picture »²³. Emerson décrivait l'homme seul face à l'étendue des États-Unis : « Vast spaces of nature, the Atlantic Ocean, the South Sea ; long intervals of time, years, centuries, are no account »²⁴. Des auteurs du vingtième siècle perpétuent le lien qui existe entre l'identité américaine et son territoire. Ainsi, Robert Wilson affirme que « [the] genre of the sublime helped to consolidate an American identity founded in representing a landscape of immensity and wildness -« power »- open to multiple identifications -« use »- »²⁵. Pour ces auteurs, les hommes naissent, vivent et meurent à l'image de leur territoire mais le monde contemporain, par la maîtrise de son environnement, ne favorise plus le dépassement de soi à une exception près : en temps de guerre, les facultés des premiers pionniers resurgissent. Cet état de guerre prend différentes formes dans les œuvres du corpus. Par exemple, la Guerre Froide a divisé l'opinion américaine et une minorité a décidé d'agir pour la cause

22 McCarthy, *Blood Meridian*, *op. cit.*, p. 187.

23 Ralph Wado Emerson, « Nature », *Selections from Ralph Waldo Emerson*, Boston, ed. Stephen E. Whicher, Houghton, Mifflin, 1960, p. 32.

24 *ibid.*, p. 34.

25 Robert Wilson, *The American Sublime : The Genealogy of a Poetic Genre*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991, p. 5.

qu'elle défendait. Cette transition entre la passivité et l'action a réactivé l'identité mythique du pionnier et avec elle, ses caractéristiques. La biographie de Lee Harvey Oswald par Mailer en est un exemple : le tueur présumé de J.F. Kennedy refuse la norme au moment où il décide de commettre un acte qui pourrait saper la supériorité des États-Unis sur l'URSS. Oswald se reconnaît pro-soviétique dans un conflit larvé et cet engagement le pousse à une action qu'il n'aurait jamais pu envisager en temps normal. Pete Bondurant, Kemper Cathcart Boyd et Ward Junior Littell, les trois protagonistes d'Ellroy dans *American Tabloid* font écho à l'Oswald de Mailer. Ce roman de sept cents pages nous fait connaître les mécanismes complexes qui vont aboutir à l'assassinat de JFK. A la fin du livre, Bondurant, Boyd et Littell prennent la décision d'éliminer le président. Que ce soit par vengeance ou par intérêt, leur motivation les fait basculer dans l'action. Kennedy doit disparaître pour que leur existence prenne le sens qu'ils ont souhaité. La résurgence du mythe du pionnier est à l'œuvre : ils se sentent capables de mettre à exécution un projet d'une difficulté extrême, un défi.

A l'inverse, dans *An American Dream* de Mailer, le conflit relève de la sphère privée. Le personnage principal, Stephen Rojack et sa femme, Deborah, se disputent régulièrement. Un soir, au paroxysme de l'énervement, Stephen étrangle son épouse et la tue. Cet événement permet un renversement de situation : Stephen cesse d'être un acteur passif de sa vie. Le sentiment de confiance en lui le submerge pendant qu'il étrangle sa femme. Ce schéma se répète dans *The Executioner's Song*, la biographie romancée de Gary Gilmore, condamné à mort et fusillé en 1977 par l'état de l'Utah. L'œuvre se divise en deux parties : la première raconte le passé de Gilmore quand, de délinquant, il devient meurtrier. La deuxième partie se consacre au procès et à l'exécution. Les esprits vont être marqués par le refus de Gilmore de faire appel de sa

peine. Il prend la décision d'accepter de mourir et ce choix devient l'élément perturbateur, déclencheur, qui le fait basculer dans l'action. Comme Stephen, à partir d'un instant donné, il n'est plus le sujet passif de son existence.

Chez Nabokov et DeLillo, le conflit à l'origine de la métamorphose de leurs personnages est également d'ordre privé. Dans *Lolita*, l'auteur du journal intime, Humbert Humbert, tombe passionnément amoureux d'une pré-adolescente. Or, la société contemporaine américaine interdit qu'un homme adulte entretienne une relation avec une mineure. Cette interdiction va pousser Humbert Humbert au crime.

Dans les œuvres de DeLillo, la confiance en soi des protagonistes se révèle plus modérée. Elle semble même parfois leur manquer mais, à bien regarder, elle est présente. Dans *White Noise*, Jack Gladney enseigne dans une faculté de Sciences Humaines où il est un spécialiste d'Hitler. Il donne des cours sur la rhétorique des discours du dirigeant nazi alors qu'il ne parle pas un seul mot d'allemand. C'est une audace envisageable que si l'on possède un certain degré de confiance en soi. Il est aussi marié et père de famille et la sphère familiale se développe autour de cette figure paternelle. Jack a ainsi un pouvoir d'autorité dans le domaine privé et professionnel. Mais DeLillo précise au début du roman que Jack est effrayé par la mort. Le roman va montrer comment cette peur va contrecarrer la confiance en ses capacités. Dans *Underworld*, Nick Shay semble lui aussi être pourvu d'une confiance en soi suffisante pour lui avoir permis d'occuper un poste important : il est cadre dans une entreprise de traitement des déchets. Il est marié et semble heureux en ménage mais, depuis son adolescence, Nick est obsédé par la soudaine disparition de son père. Cette absence de référence a été un traumatisme pour Nick qui tente de le surmonter. Comme Jack Gladney, Nick nourrit un sentiment d'insécurité qui va être l'élément perturbateur à l'origine de l'intrusion grandissante du doute. Ce déséquilibre va remettre en cause leur

confiance en eux. Enfin, dans *Libra*, le personnage de Lee Harvey Oswald est aux antipodes de celui que décrira Mailer sept ans plus tard dans *Oswald's Tale*. Certes, Oswald y est toujours l'assassin de JFK mais il n'est qu'un bouc-émissaire. Il n'est pas le véritable instigateur du projet d'assassinat car il ne semble pas posséder une confiance en soi suffisante. Pour DeLillo, Oswald a accepté d'être le bras armé d'une exécution parce qu'il n'avait rien à perdre et parce que sa vie affective était un échec : marié, il semblait aimer sa femme mais la brutalisait. DeLillo décrit Oswald comme un homme médiocre, limité intellectuellement et qui est prêt à mourir ou à passer le reste de sa vie en prison en échange de la célébrité.

1.2 Une position sociale qui donne du pouvoir

Cette confiance en soi permet aux personnages d'occuper parfois une position sociale leur offrant d'exercer à des degrés divers le pouvoir. La grande majorité de nos criminels asociaux exercent un métier qui leur confère avant tout un certain ascendant sur autrui. Les personnages du corpus balayent ainsi un préjugé tenace car, bien que criminels et asociaux, ils souhaitent s'intégrer dans la société, quitte à la transformer, et visent à réussir une carrière professionnelle. Leur ambition va de pair avec leur confiance en soi. La diversité de leurs métiers respectifs est au moins aussi étendue que celle de leur caractère. Il est toutefois possible de dégager des points communs entre eux

Une première catégorie apparaît : celle des criminels pour qui l'instruction et la promotion sociale sont des attributs primordiaux. Jack Gladney, dans *White Noise*, a un cursus qui lui a permis d'obtenir un poste de professeur d'université. Son statut de sachant fait que Jack a de l'influence sur ses étudiants. Hitler était un manipulateur des

masses mais Jack n'en serait-il pas un également ? Le narrateur laisse au lecteur le soin d'évaluer s'il est bon professeur ou non mais nous revenons sans arrêt à cette écharde qu'est sa méconnaissance de la langue allemande. Comment peut-on étudier les discours d'Hitler de manière approfondie avec ce handicap ? S'appuyer sur les traductions est-il suffisant ? *A priori* non. Imagine-t-on un spécialiste de Lucrèce n'étant pas latiniste ? Comme souvent, DeLillo ne donne pas de réponse mais l'idée de la supercherie ou du moins de l'habile manipulation n'est pas loin. Quoi qu'il en soit, nous pouvons légitimement supposer que le travail de recherche et d'élaboration des cours chez Jack manquent de sérieux et DeLillo ne fait rien pour atténuer ce soupçon. Nabokov choisit, lui aussi, comme protagoniste un professeur, Humbert Humbert, de nationalité française, qui enseigne l'anglais. Il se caractérise par son ambition : il précise dans son journal intime qu'à son arrivée à New York, à la fin de l'année 1940, il a rédigé pendant deux années une *Histoire comparée de la littérature française* alors même qu'il était rédacteur publicitaire. Humbert Humbert est un intellectuel qui apprécie lire, étudier et écrire des livres. Il peut laisser libre cours à ses plaisirs puisqu'il est rentier après avoir hérité d'un de ses oncles. Le domaine médical l'intéresse également beaucoup. Il avoue qu'il aurait bien aimé passer une licence en psychiatrie. Cet *honnête homme* a le désir d'être un érudit dans les domaines littéraire et scientifique. Dans *Underworld*, Nick Shay, exerce une fonction à responsabilité qui lui permet de vivre au cœur de New-York à un moment de sa vie. Bien qu'il soit asocial, son statut professionnel s'avère très important pour lui. DeLillo le précise implicitement quand il compare Nick à son frère Matt. Quand ce dernier, analyste dans l'industrie nucléaire, décide de vivre en dehors de la société dans un des nombreux "outremondes" peuplés de marginaux, il prend la décision de quitter immédiatement son emploi alors que Nick, qui refuse pourtant de suivre des règles sociales qu'il juge asservissantes, ne quittera jamais son travail. Nick

veut offrir à son épouse Marian les conditions de vie agréables de la classe moyenne aisée dans laquelle ils souhaitent se reconnaître : ils décideront d'acheter une maison dans la banlieue résidentielle de New York pour se retrouver parmi ceux qu'ils voient comme leurs égaux en termes sociaux-culturels. DeLillo établit un parallèle entre Nick et Jack dans *White Noise* : Jack lui aussi appartient à la classe moyenne et vit en banlieue. C'est au moment où il doit quitter sa maison et s'installer en ville que sa vie et celle de son épouse Babette vont s'écrouler. Nick, lui, effectue le trajet inverse : il part s'installer hors les murs mais reste intégré à la culture dominante. Chez Mailer, il faut noter qu'un seul de ses criminels asociaux possède du pouvoir et de la puissance par le levier de ses activités professionnelles. Avec Stephen Rojack dans *An American Dream*, l'auteur choisit de décrire le plus ambitieux des criminels asociaux du corpus. Sa notoriété d'ancien héros de guerre lui a ouvert les portes de la politique américaine : il a siégé au Congrès. Au début du roman, Stephen enseigne dans une université new-yorkaise et anime avec succès une célèbre émission de télévision. Il possède ainsi un pouvoir certain et en est parfaitement conscient. Prompt à la domination, sûr de lui à juste titre, il ne conçoit ses relations avec autrui que comme des rapports de force, conflictuels voire violents si nécessaire. Stephen se targue de vouloir s'opposer aux activités de la Mafia car il perçoit l'organisation comme une rivale dans l'accession à davantage de pouvoir. Un seul homme contre plusieurs parrains : le combat inégal n'effraie pas Stephen outre mesure qui prétend ne rien craindre . Il réussira à manipuler et à dominer les autres personnifications du pouvoir : la police et le père milliardaire de sa défunte épouse.

Les criminels asociaux qui exercent leurs activités autour du milieu judiciaire représentent une autre partition et ne se rencontrent que chez Ellroy dans

American *Tabloid* qui se déroule du 22 novembre 1958 au 22 novembre 1963, date de l'assassinat de John F. Kennedy à Dallas. Les trois personnages, Bondurant, Boyd et Littell, entretiennent des liens divers avec la Mafia, la famille présidentielle, les contre-révolutionnaires cubains, le Ku Klux Klan, la CIA, le FBI et Howard Hugues. La narration précise que Boyd et Littell sont des juristes-enquêteurs du FBI tandis que Bondurant est maître-chanteur, homme de main, tueur occasionnel et auxiliaire du Département de la Justice. En 1958, J.E. Hoover demande à Boyd, qui a des contacts avec la CIA, d'infiltrer le clan Kennedy pour espionner et influencer la politique du futur président dans le sens qui lui convient. Boyd doit également établir des relations d'affaires entre *Cosa Nostra* et la CIA en faveur des anti-castristes. Le narrateur précise que les activités illégales de Boyd sont connues et approuvées par Hoover. Boyd devient ainsi un homme de poids, l'interlocuteur privilégié des plus grands criminels aux États-Unis. Littell commence par enquêter sur le crime organisé puis, insensiblement, change de camp et met finalement ses compétences réelles en droit au services des chefs mafieux puis de Howard Hugues, Il profite de son amitié avec Boyd et de ses relations peu fréquentables pour parvenir à ses fins. Le dernier protagoniste, Bondurant, est un ancien policier qui est devenu le garde du corps du milliardaire Howard Hugues. Ce métier lui permet de côtoyer les amis et les partenaires d'affaires de son richissime patron : il devient un associé dans le crime organisé. Bondurant fait la connaissance de Boyd et de Littell par le biais des activités illégales de la CIA. Ensemble, ils vont commettre de nombreuses exactions, essentiellement du chantage, des extorsions et des meurtres. Leurs professions respectives leur permettent de nourrir une grande assurance : ils savent qu'ils ont du pouvoir ; ils peuvent soumettre autrui à leur volonté ; ils peuvent leur soutirer autant d'argent qu'ils veulent. Ce sentiment de toute-puissance les pousse à préparer l'impensable, un projet d'assassinat de JFK à l'occasion d'un défilé

à Miami, avec l'appui de la Mafia et l'assentiment tacite de Hoover.

Représentants du dernier groupe, Lee Harvey Oswald dans *Oswald's Tale* : *An American Mystery* et Gary Gilmore dans *The Executioner's Song* de Mailer sont instables dans leur vie professionnelle. Oswald a tenté sa chance chez les Marines, mais son expérience n'a pas fait long feu. Mailer suppose que sa dyslexie est à l'origine de son échec scolaire et professionnel. Quant à Gilmore, très jeune, il multiplie les cambriolages. Il tentera de trouver un travail mais ne parviendra jamais à le conserver longtemps. Sauf à considérer la société réduite au clan, McCarthy, lui aussi, ne présente pas des personnages qui ont une situation sociale dans un cadre établi puisque l'action de son roman se situe pendant la conquête des territoires américains de l'Ouest au XIX^e siècle. Bien que le chef de la troupe que le lecteur suit pendant les deux-tiers du roman dans ses pérégrinations de part et d'autre de la frontière américano-mexicaine soit John Joel Glanton, l'âme de la horde est bien le Juge Holden qui fascine tous ceux qui ont été amenés à croiser son chemin. Holden séduit ses victimes par des discours toujours déstabilisateurs, souvent aux accents épiques : il y développe son concept *princeps* qu'un homme ne fait montre de son courage que face à l'adversité, lors du combat. Holden, meneur d'hommes, revendique cette position parce qu'il ne connaît pas d'individu plus puissant que lui pouvant prendre sa place. McCarthy le qualifie de juge parce qu'il a le pouvoir de décider de qui doit vivre ou mourir. Les autres ne peuvent qu'obéir ou être éliminés. Par ses connaissances et son intelligence, il est possible de voir en Holden un lointain écho de Jack Gladney et de Humbert Humbert. Mais, sacrilège ultime, Holden est présenté en dominateur des éléments naturels : seuls les coups de soleil sur son épiderme semblent l'affecter . *Blood Meridian* établit ainsi un parallèle entre la puissance des forces élémentaires et le juge, bien au delà du Bien et du

Mal.

1.3 Un personnage multiple

Cette supériorité affirmée chez certains des criminels asociaux s'accompagne d'une faculté à endosser diverses identités pour parvenir à leurs fins. En ce sens, les personnages renvoient à l'étymologie du substantif, du latin « personae » qui signifie « masque ». McCarthy décrit Holden comme un grand manipulateur, essayant de faire croire n'importe quoi à n'importe qui et le critique Adam Parkes affirme que cette manipulation des autres est rendue possible par la faculté du Juge Holden d'endosser différents rôles. Adam Parkes établit une analogie entre le Juge Holden et un acteur :

[...] in [Blood Meridian] the concept of character is represented as inherently theatrical. To be Judge Holden is to play the role of Judge Holden. [...] Because there are no original selves to which we can refer, every character in *Blood Meridian* is, in a sense, an imposter. The more important point, however, is that McCarthy renders the term character null and void by subverting the difference between true and false identities. [...] More powerfully than any other character in this novel, Holden embodies the 'performative fluidity' of identity, a notion that *Blood Meridian* turns into the founding principle of existence²⁶.

Pour Parkes, McCarthy décrit le Juge Holden comme un imposteur. Ce travail d'écriture de l'auteur est original parce qu'il remet en question la notion de « personnage ». Cette référence à l'acteur fait écho au *theatrum mundi*. Holden devient le personnage qui révèle à l'extrême l'étymologie de ce terme. Il est de moins en moins humain et de plus en plus un *masque*, une sorte d'être qui peut se métamorphoser à loisir pour mieux tromper les hommes. McCarthy se rapproche ici des écrivains français du Nouveau Roman, le mouvement littéraire français du début des années 1950 qui souhaitait faire disparaître la notion de « personnage » : ce dernier devient énigmatique, sans identité, sans passé. Le personnage du roman devient résistant à l'analyse psychologique et

²⁶ Adam Parkes, « History, Bloodshed, and the Spectacle of American Identity in *Blood Meridian* », *Cormac McCarthy : New Directions*, Albuquerque, ed. James D. Lilley, University of New Mexico Press, 2002, pp. 107-108.

justifier ses actions relève de l'impossible. A l'image de l'être humain, le personnage est changeant, imprévisible pour le lecteur. Il y a une volonté de la part des auteurs contemporains de démontrer le caractère insaisissable de l'humain. L'identité n'est plus figée, elle est « fluide » et tout devient possible puisque les codes définissant les limites n'existent plus. Adam Parkes parle de « performative fluidity of identity » (en français, « la fluidité révélée de l'identité »), un concept dont *Blood Meridian* est un exemple. La dernière phrase du roman, parlant du juge Holden, « *He says that he will never die.* » pourrait confirmer que cette narration ne serait en fait que la mise en forme romanesque d'une démonstration : « *the verification of a principle, a validation of sequence and causality* »²⁷.

Dans les écrits de Mailer, ce ne sont pas tant les connotations morales liées aux actions des criminels asociaux qui sont explorées que le *drame* (au sens étymologique d'« action ») de leurs idées et de leurs croyances qui les poussent à s'opposer à la logique collective de la société. Mailer met en avant la notion de *dualité* dans l'étude de son personnage de criminel asocial. Il expose une vision manichéenne dans toutes ses œuvres : sans caricature, la société américaine contemporaine est mauvaise et le criminel asocial va résister à son influence néfaste. Mailer s'oppose sur ce point à Ellroy qui, comme McCarthy, nie la pertinence de la distinction entre le Bien et le Mal dans la mesure où la pourriture morale, la décrépitude mentale, la perversion des valeurs plombent son monde. Cette introduction de la dualité permet à Mailer d'analyser le criminel asocial à la fois comme un symptôme et une réponse à la culture contemporaine. Parmi les exemples les plus édifiants du criminel asocial, il y a Lee Harvey Oswald auquel Mailer s'était déjà intéressé en 1991 dans son roman *Harlot's*

²⁷ *ibid.*, p. 337.

Ghost, un mélange de fiction et faits réels. L'agent de la CIA Harry Hubbard y raconte, à la première personne, son expérience d'homme d'action et de tueur au sein de l'organisation gouvernementale dans les années 50 et 60. Bien que Hubbard ne soit pas un criminel, il est révélateur de l'évolution de Mailer dans sa conception de l'élément perturbateur d'un système établi. Ce personnage est-il asocial ? Sans doute pas quand il exprime dans ses écrits son inquiétude à entretenir de mauvaises relations avec sa femme, son père ou ses collègues mais il le devient quand il s'isole de plus en plus en enquêtant sur la mort suspecte de son supérieur et quand il décide de rédiger des manuscrits révélant les secrets de l'organisation gouvernementale. Aussi Hubbard peut-il être considéré comme une étape sur le chemin qui mène au criminel asocial car, s'il ne transgresse pas les lois de son pays, son activité n'en fait pas un modèle d'humanité. Oswald et Hubbard possèdent des points communs : perturbés dans leur vie, ils résident un temps en URSS et leur mariage est un échec puisque Oswald brutalise son épouse tandis que celle d'Hubbard lui avoue qu'elle aime un autre homme. Mailer les décrit également comme des agents doubles et fait dire à Hubbard qu'il s'agit d'un état naturel. La double allégeance d'Oswald et Hubbard ajoute une dimension complexe à leur personnage. Plus important encore, cette spécificité semble s'intégrer dans le monde du « *comme si* ». La CIA, pour Mailer, fonctionne comme un *mode de vie* aux États-Unis, une vie construite sur des mensonges et dans laquelle tout le monde joue un rôle de manière d'abord consciente puis inconsciente. Ce modèle reproduit un *leitmotiv* de la fiction contemporaine qui conçoit chaque individu, chaque personnage, comme un acteur à identités plurielles. Pour cette raison, Mailer s'intéresse également au cas de Marilyn Monroe : « difficulties in coming to know Marilyn Monroe offer a modest model for our penetration of Central Intelligence »²⁸. Mailer tente de découvrir la réalité

28 Norman Mailer, *A Harlot High and Low : Reconnoitering Through the Secret Government*, in New York, Vol. 9 n° 33, 16 août 1976, pp. 22-46, p. 23.

de la vie de l'actrice sous la surface de l'habillage médiatique qui se focalise plus sur une histoire plaisante à lire que sur la réalité. Il conclut que personne ne pourra découvrir la vérité au sujet de Marilyn. Ainsi, sa vie offre des parallèles avec celles des courtisanes, les *harlots*²⁹ :

The harlot, after all, inhabited the world of as if. You paid your money and the harlot acted for a little while -when she was a good harlot- as if she loved you, and that was a more mysterious proposition than one would think, for it is always mysterious to play a role. It is equal in a sense to living under cover. At her best, the harlot was a different embodiment of a fantasy for each client, and at those moments of existence most intense for herself, the role she assumed became more real than the reality of her profession³⁰.

Dans les mémoires fictionnelles de Marilyn, *Of Women and their Elegance* (1980), Mailer lui fait dire qu'elle admet ne pas avoir de personnalité propre et que cette particularité, et aucune autre, lui a permis de devenir comédienne : elle était capable d'endosser n'importe quel rôle en un instant³¹. En parallèle, l'agent de la CIA écrit : « [...] live with a role is to live as an actor so as soon as the role is more satisfying than the life, all clear boundaries of identity are lost »³². Il devient alors inévitable que certains perdent leur identité³³. Mailer en conclut qu'après des années à jouer un rôle dans l'organisation, les agents ne savent plus vraiment qui ils sont. La CIA, pour Mailer, joue un rôle important dans la manipulation des faits au niveau de la nation, ce qui permet d'entretenir la perte de repères, donc l'insécurité et enfin la crainte chez ses employés et les citoyens. Elle s'assure de la sorte de leur fidélité :

One may no longer be certain of one's function, loyalty, or sanity -one can hardly be certain of the identity of one's friends, and one can never be sure the CIA has or has not made a new piece of history. [...] In such a medium of existence, paranoia is equal to logic itself, and an infinite number of scenarios may dance on the head of a pin³⁴.

A l'image des hommes et des femmes de l'Agence, Oswald est décrit comme étant un *acteur*. Il est également perçu comme un individu qui est parfaitement conscient

29 Le Harlot de *Harlot's Ghost* est le nom de code dans la CIA du premier mari de l'épouse de Hubbard.

30 Mailer, *A Harlot High and Low*, *op. cit.*, p. 23.

31 Mailer, *Of Women and Their Elegance*, Photographs by Milton H. Greene, N. Y., Pinnacle Books, 1980, p. 130.

32 Mailer, *Harlot's Ghost*, N. Y., Random House, 1991, p. 166.

33 *ibid.*, p. 165.

34 *ibid.*, p. 165.

d'endosser plusieurs personnalités comme le fait un agent double, ce qui conduit au concept mailerien du criminel asocial qui possède la faculté de *faire semblant*. Dans *Harlot's Ghost*, cette conception dualiste s'articule autour du personnage de Kittredge qui se marie d'abord avec Hugh Montague, alias Harlot à la CIA, puis, après sa disparition, avec Harry Hubbard. Kittredge travaille aussi pour l'Agence en qualité de « théoricienne psychologique ». Elle est chargée de développer un modèle capable de détecter les agents doubles, projet qu'elle est parvenue à développer dans un livre intitulé *The Dual Soul*. Kittredge y écrit explicitement que sa théorie se base sur la *dualité*. Mailer propose à son lecteur une mise en abyme de son propre travail d'écrivain et Kittredge devient son double fictif. Qu'affirme le postulat posée par la jeune femme ? Si Dieu tente de nous faire comprendre quelque chose, c'est que la représentation que nous avons de Lui et de l'univers est duale : le Paradis et l'Enfer, Dieu et le Diable, le Bien et le Mal, la naissance et la mort, la liberté et l'esclavage, la réalité et l'imaginaire, l'acteur et le spectateur³⁵. Dans le système de Kittredge, l'homme est divisé en deux, l'Alpha et l'Omega, chacun avec ses propres « superego, ego. [...] That way, one can feel some three-dimensionality, so to speak, in [one's] moral experience. If Alpha and Omega, are quite unlike, then they can look upon the same happening from wholly separate points of view »³⁶. Cette théorie reprend directement les idées de Mailer couchées sur le papier dans son essai de 1976 « A Harlot High and Low : Reconnoitering Through the Secret Government ». Il y est écrit que « The human brain is divided : into a right lobe and a left lobe ; a bold side and a cautious one ; a moralist and a sinner ; a radical and a conservative ; a live lover and a dead one ; a wit and an idiot ; a hard worker and a sloth. We are all ourselves, and to some degree we are the opposites of ourselves »³⁷. Pour Mailer, comme pour pour Kittredge, la communication

35 *ibid.* , p. 173.

36 *ibid.* , p. 176.

37 *ibid.* , p. 26.

entre les deux pôles antithétiques qui composent l'être humain est essentielle :

The quality of inner communication, of course if Alpha and Omega are incredibly different, but can manage all the same to express their separate needs and perceptions to each other, then you have an extraordinary person. Such people can find exceptional solutions. When Alpha and Omega don't communicate, then one or the other must become the master or there's a standstill. So the loser becomes oppressed³⁸.

Elle lie cet état d'oppression à la vie sous un régime totalitaire³⁹. Harry Hubbard a sa propre définition sur ce système. Elle se résume à la périphrase suivante : « endless capacity for strife »⁴⁰. Kittredge lui répond que ce conflit existe parce que Dieu a souhaité offrir à l'homme la liberté de décision et le choix entre le Bien et le Mal⁴¹. Cette réflexion reflète les conceptions de Mailer sur le changement, le progrès, l'histoire et l'individu asocial. Mailer affirme que la seule possibilité pour qu'une nation connaisse une croissance ininterrompue réside dans le travail continu de ses citoyens. En contrepartie, elle est vouée à s'autodétruire dans la mesure où elle nie leur libre-arbitre⁴². Or, un individu qui croit en son libre-arbitre ne peut accepter cette soumission. La révolution représente l'acmé de ce refus de soumission. Mailer prophétise donc l'arrêt brutal du progrès avec l'avènement d'un totalitarisme. Hubbard, dans l'épilogue, le rédit : Satan adore les activités répétitives et obsédantes. Lorsque le monde sera devenu une horloge, il montera sur le trône⁴³.

Les œuvres de Mailer se concentrent sur les pouvoirs de la volonté humaine ainsi que sur la complexité des désirs de l'individu. Elles établissent un parallèle avec le portrait de Gary Gilmore dans *The Executioner's Song* quand Mailer décrit un homme avec une personnalité complexe. Mailer observe que : « it's not the banality or the brutality of evil which we have to contend, but its complexity, that is, the similarity of

38 *ibid.* , p. 176.

39 *ibid.* , p. 176.

40 *ibid.* , p. 175.

41 *ibid.* , p. 175.

42 Norman Mailer, « An Author's Identity », *Pontifications : Interviews*, Interview by Michael Lennon, Boston, Ed. Michael Lennon, Little, Brown and Company, 1982, p. 125.

43 Mailer, *Harlot's Ghost*, *op. cit.* , p. 158.

evil in others to ourselves »⁴⁴. Pour Mailer, comprendre Gilmore, Oswald et Hubbard, c'est comprendre dans quelle mesure la sphère publique est en conflit avec l'individu autonome, avec ses rêves, ses idéaux et ses croyances. De manière implicite, Mailer veut croire en l'autonomie de l'homme et, pour lui, la sphère sociale est le lieu propice aux conflits. Dans *The Executioner's Song*, Mailer identifie Gary Gilmore à ses criminels asociaux fictifs. Néanmoins, Gilmore se rapproche davantage du personnage de Nick Shay de DeLillo. Gilmore fait partie des asociaux qui ont cédé à la tentation de la transgression. Il ne s'est pas contenté de remettre en question les règles sociales, il est devenu un délinquant quand il n'était encore qu'un adolescent comme Nick Shay mais le comportement antisocial de ce dernier s'est modifié : adulte, il est asocial mais refuse désormais de transgresser les règles. Les autres personnages de Mailer, Jack Gladney, Stephen Rojack ne sont pas non plus antisociaux. Seul Oswald est à la fois asocial et antisocial. La *dualité* mailerienne s'illustre avec l'expression « *saints et psychopathes* ». C'est à nouveau une bipolarité définie par son désir de voir un individu authentique et autonome au sein de la société. Pour Mailer, ses personnages, les asociaux et les autres, vivent dans un monde dangereux où il est nécessaire de posséder une certaine dose de paranoïa. Le portrait psychologique de Gilmore, qui fait de lui un criminel asocial, le place au cœur d'un système qui conçoit l'humanité divisée en deux. Il y aurait d'un côté le citoyen doté d'une paranoïa contrôlée, ce qui lui permettrait de pouvoir vivre dans le monde civilisé et, de l'autre, le citoyen asocial qui refuserait la soumission. Mailer perçoit ses personnages principaux comme une force dans un champ de forces. C'est une évaluation qui peut également s'appliquer à Oswald. Mailer avance l'hypothèse qu'Oswald a tué pour se soigner, comme le choix de Gilmore de vouloir être à tout prix exécuté est présenté comme l'acte d'un individu qui peut potentiellement introduire une

44 *id.* , « Literary Ambitions », *Pontifications : Interview, op. cit.* , p. 166.

idée dérangeante au sein du système. Elle a la possibilité de dérégler l'ordre des choses établi. Mailer présente Gilmore et Oswald comme des personnages intelligents et autodidactes. D'ailleurs, Mailer, de manière provocatrice, voit dans Charles Manson, le gourou commanditaire d'une série de meurtres plus ou moins rituels à Los Angeles en 1969, un homme courageux doté de capacités intellectuelles indéniables⁴⁵ : « If Manson had become an intellectual », surenchérit Mailer, « he would have been most interesting. He had bold ideas, and he carried them out. The thing that characterizes Manson's life, is how hard that [he] worked for his ideas »⁴⁶. Trouver des qualités à Charles Manson est choquant et personne ne peut douter que Mailer l'ignore. S'il n'hésite pas à employer l'outrance des termes laudatifs, s'il se refuse à condamner les actes de Manson, ce n'est que pour servir sa stratégie narrative : s'établir contre la *doxa* qui condamne les actes déviants des criminels asociaux. Oswald, Gilmore et Manson représentent donc un paradoxe pour la société américaine contemporaine. En effet, la majorité ne peut pas croire que certaines personnes peuvent être courageuses et ne pas suivre le droit chemin : « [some] people can be brave and still be no fucking good »⁴⁷. C'est une provocation de plus de la part de Mailer. Mais ce qu'il souhaite montrer à ses lecteurs ne se résume pas à l'exposition fictionnelle ou réelle de quelques criminels asociaux qui sortent de l'ordinaire par leur intelligence, par le courage de leurs idées ou encore par l'originalité de leurs pensées. Ce que Mailer veut surtout mettre en avant, c'est leur complexité : leur comportement diffère de ce qui est jugé normal. Les criminels asociaux remettent en cause la pseudo-harmonie de la société et c'est en cela qu'ils sont dignes d'intérêt. Par exemple, dans un premier temps, Mailer accorde une grande attention aux opinions d'Oswald qui est perçu comme un élément perturbateur du *statu quo* dominant la société contemporaine. Son point de vue est unique et incompris et sa

45 Norman Mailer, « In Search of the Devil », *Pontifications : Interviews, op. cit.*, p. 59.

46 *ibid.*, p. 60.

47 *ibid.*, p. 59.

dyslexie, d'après Mailer, représente un obstacle supplémentaire à l'expression de ses propos. Le criminel asocial apparaît donc aux yeux de Mailer comme bien plus proche de nous qu'il ne le semble. En insistant sur la complexité intellectuelle et psychologique de Gilmore et Oswald, l'écrivain met en place à travers eux les contradictions portées par la société. Refusant toute recette préétablie qui ne peut être que réductrice et fautive parce que simplificatrice, Mailer considère que seul l'homme libéré du carcan social peut prendre de la hauteur et résister aux tentations de la société de consommation. Dans cette optique, il privilégie l'intelligence, la seule véritable qualité qui permette de ne pas appartenir à la catégorie des esclaves du système étatique.

La mise en scène récurrente du criminel asocial par Mailer pourrait s'apparenter à un subterfuge symbolique lui permettant de tracer un chemin vers le dépassement des contradictions sociales qu'il éclaire. Il affirme que « when violence is larger than one's ability to dominate it is existential and one is living in an instantaneous world of revelations »⁴⁸. Dans ce « monde de révélations », le Bien et le Mal, respectivement Hubbard et Oswald, partagent la même expérience. Seulement Harry, d'après Mailer, possède la vertu mystérieuse d'être capable de transcender la réalité alors qu'Oswald se brise et se transforme en meurtrier⁴⁹. Les institutions étatiques ont bridé puis étouffé les aspirations au développement de l'individu en contrôlant toute forme de violence : « [...] elaborate social institutions which destroy the possibility of personal violence before it can have free expression. If individual feelings are discouraged at every turn and social irritations are blanketed by benefits and welfare programs, then the desire to reach towards one's own individual feelings as a solution becomes stupefied »⁵⁰. Mailer rappelle le besoin vital de l'individu de pouvoir reconsidérer sa place vis-à-vis du système dont il fait partie pour le faire évoluer. Il

48 Mailer, « Talking of violence », *Pontifications : Interviews*, *op. cit.*, p. 30.

49 *ibid.*, p. 30.

50 *ibid.*, p. 30.

lance un appel au libre-arbitre. Se sevrer de sa dépendance sociale et économique, voilà sa réponse à la question de la redécouverte de sa liberté. D'où le criminel asocial, celui qui ose et, à la question de savoir si son œuvre de fiction se concentre sur « America has made a Faustian compact with the Devil or whether God is using us for devil ends »⁵¹, Mailer répond que « all I'm doing is leading people back to Kierkegaard [who] tried to teach us, that at the moment we're feeling most saintly, we may in fact be evil. And at the moment when we think we're most evil and finally corrupt, we may, in fact, in the eyes of God, be saintly »⁵². Cette situation d'indéterminisme moral décrit bien les conclusions paradoxales d'*Oswald's Tale* et d'*Harlot's Ghost*. Pour Hubbard, cela se manifeste dans sa décision de travailler sous couverture pour rédiger ses manuscrits de dénonciation des rouages de la CIA. Cependant, il connaîtra le moment le plus intense de son existence en poursuivant Hugh Montague, Harlot, jusqu'à Moscou⁵³. Dans le cas d'Oswald, *Oswald's Tale* nous dit que la décision d'assassiner Kennedy s'explique par un certain mysticisme. En effet, Oswald a vécu avec une sorte de voix intérieure qui l'habitait chaque matin. Il a pu ainsi se concentrer sur sa mission, gérer son rythme cardiaque et son agitation.

La confiance en soi est donc un attribut qui caractérise le criminel asocial. Lui permettant d'accéder à un statut valorisant qui lui donne un ascendant sur les autres, elle lui ouvre la voie à la résistance à la société dominante quand il refuse de se soumettre aux règles dictées par un modèle économique et politique dont il ne reconnaît pas la légitimité. Cette défiance l'entraîne logiquement vers la violence.

51 Mailer, « Existential Aesthetics », *Pontifications : Interviews*, *op. cit.*, p. 85.

52 *ibid.*, p. 85.

53 Mailer, *Harlot's Ghost*, *op. cit.*, p. 1282.

2- La violence exprimée et extériorisée

2.1 Un moyen de parvenir à ses fins

2.1.1 Gradation selon les auteurs

Les actes violents perpétrés par les personnages asociaux dans chacune des œuvres du corpus font d'eux des criminels. Néanmoins, ils se distinguent les uns les autres par le degré d'intensité variable de leur violence. Il faut remarquer d'ores et déjà que le sexe et l'âge ne sont pas des variables pertinentes : les protagonistes sont tous des hommes et ils ont entre vingt-quatre et cinquante ans. Il est difficile de donner un âge au Juge Holden puisque le narrateur entretient le mystère à ce sujet.

Dans un classement des personnages en fonction de leur degré de violence, Jack Gladney, dans *White Noise*, est le moins enclin à la pratique d'actes violents. Cette défiance envers un comportement déviant a plusieurs causes. L'éducation permet de développer la réflexion ; elle est indispensable pour qu'un individu puisse se construire libre de penser et d'agir sans subir le joug d'autrui. A l'éducation est liée la culture. DeLillo veut démontrer que plus un homme est cultivé, plus il rejettera la violence comme mode d'expression. Le cadre scolaire préfigure celui de la société : il existe des droits et des devoirs à respecter et l'élève est éduqué à la citoyenneté. Jack Gladney s'est intégré à la société parce qu'il a assimilé les principes qui lui ont été inculqués par ses professeurs. En conséquence, Jack privilégie l'intelligence et la réflexion. Jack Gladney et Lee Harvey Oswald sont les deux seuls personnages à être pères de famille mais DeLillo présente Jack comme un homme à femmes : il s'est marié à cinq reprises ce qui relève de l'exceptionnel, même aux États-Unis. Avec sa dernière épouse, Babette, ils élèvent quatre enfants issus de mariages précédents dont trois sont ceux de Jack : Heinrich, Dana et Steffie. Il ne commet un acte violent et criminel qu'à la fin du roman

quand il blesse par balle Willie Mink, le fournisseur de drogue de Babette. Son geste est motivé par la colère mais également par la jalousie : Babette a couché avec Mink pour obtenir sa dose quotidienne. *White Noise* raconte le parcours d'un homme et de sa famille obligés de s'installer en ville. Au début du roman, les Gladney vivent dans une banlieue résidentielle où ils se sentent protégés de l'influence de la ville qu'ils jugent néfaste. Quand une fuite de produits chimiques provoque l'apparition d'un nuage toxique qui menace leur quartier, ils sont forcés de quitter leur maison. Ils entament une nouvelle vie citadine qui va bouleverser l'ordre familial. Jack et Babette ne le supporteront pas et leur angoisse de la mort va s'accroître dans l'espace urbain. Babette trouvera refuge dans la drogue, ce qui finira d'abattre Jack qui en viendra presque à commettre l'irréparable lors de sa tentative de meurtre. L'épilogue retournera au prologue : Jack se repliera dans sa famille puisqu'en définitive seule cette dernière compte pour lui. Il tentera de retrouver le calme et la routine de sa vie en banlieue. Ici, Jack est bien davantage asocial que criminel.

Dans *Underworld*, DeLillo présente également un criminel asocial pour qui la violence n'est pas perçue comme un moyen efficace de remettre en cause les règles sociales. Le protagoniste Nick Shay, ne commet que peu d'actes violents mais voit sa vie bouleversée par le meurtre qu'il commet adolescent. Adulte, il est marié à Marian et, comme Jack Gladney, a réussi à s'intégrer socialement et professionnellement. Tous deux sont trompés par leur épouse mais Nick ne réagit pas violemment comme Jack. Les Shay vivent à New York mais vont décider de déménager dans une banlieue résidentielle. DeLillo inverse les flux migratoires de Nick et de Jack et cet effet de miroir permet à l'auteur de démontrer qu'il existe une relation directe entre l'espace urbain de vie et le développement du caractère asocial et criminel de ses protagonistes : pour DeLillo, la société génère le criminel asocial, thèse qui sera partagée avec plus ou

moins de nuances par l'ensemble des écrivains du corpus. Nick est décrit comme usant parfois de la violence physique mais toujours en dernier recours. Le narrateur utilise l'analepse, le retour en arrière, pour raconter la jeunesse délinquante de Nick qui a fait montre d'un comportement déviant, davantage antisocial qu'asocial. Dès l'adolescence, Nick a été fasciné par les tueurs en série et son passage à l'âge adulte n'atténuera pas cette tendance. Cette admiration le pousse à commettre des actes transgressifs : encore jeune, il prend l'habitude de se battre et fréquente une faune peu recommandables, ce qui le met en situation de tuer sans qu'il en ait l'intention. Après son incarcération dans un centre pour délinquants juvéniles, il reprend sa scolarité dans une institution jésuite qui lui apporte richesse de l'enseignement et rigueur morale. Transformé, il peut envisager sa réintégration sociale et son comportement d'antisocial se transforme alors en asocial. Nick ne souhaite plus transgresser les lois mais il ne veut pas non plus les subir parce qu'il reste convaincu qu'elles ne sont mises en place que pour asservir l'homme. Nick se veut citoyen autonome et libre. Dans le livre, sa fascination pour les tueurs en série trouve un écho chez le personnage de Gilkey, le tueur en série qui sévit au Texas. DeLillo met en parallèle un criminel antisocial qui représente le dernier stade de la violence déviante.

DeLillo et Mailer ont chacun consacré un roman à Lee Harvey Oswald. Il est le plus jeune des protagonistes du corpus : il meurt assassiné à vingt-quatre ans avec ses secrets, parachevant ainsi son entrée dans l'Histoire. Dans *Libra*, publié en 1988, DeLillo fait découvrir sa vision du meurtrier présumé du président des États-Unis. Le choix pour le titre du signe astrologique d'Oswald en lieu et place de son nom marque la volonté de DeLillo de ne pas inscrire l'individu dans les annales, comme s'il ne souhaitait pas refaire l'erreur des contemporains d'Erostrate et signifier ainsi le peu d'importance qu'il accorde au présumé tueur. Le livre retrace la vie d'Oswald jusqu'au

meurtre de JFK. DeLillo présente un enfant, puis un adulte sans grande envergure. Il insiste sur le fait qu'Oswald était intelligent mais beaucoup trop influençable : il n'a voulu intégrer le Corps des Marines que parce que son frère aîné qu'il admirait en faisait partie. Après avoir quitté le Corps, il décida d'émigrer en URSS où il rencontra sa femme, Marina, avec laquelle il aura des enfants.⁵⁴ Pour DeLillo, l'antipathique Oswald n'est pas le véritable assassin du président : il n'est que le dernier maillon d'une longue chaîne de commandement issue de hauts fonctionnaires gouvernementaux. DeLillo fait d'Oswald un faible en quête de raison d'exister. Finalement, dans sa trajectoire errante, il n'a rien fait de plus qu'entrer en collision par hasard avec l'affaire Kennedy. Au delà de la violence qui caractérise le personnage, DeLillo ne voit pas grand intérêt chez lui.

Sept ans après, en 1995, avec *Oswald's Tale : An American Mystery*, Mailer décrit un Oswald autre que celui de DeLillo : c'est ici un homme doué d'intelligence qui a planifié seul l'assassinat de JFK. Mailer lui prête des qualités qui en font une représentation fantasmée du Hipster de son essai *The White Negro : Reflections on the Hipster*. Mailer précise que la violence dont fait preuve Oswald n'est employée qu'en dernière extrémité car son intelligence lui suffit dans la plupart des situations. En cela, Mailer rejoint DeLillo qui fait le même constat chez Jack Gladney. L'assassinat est présenté cette fois-ci comme un acte mûrement réfléchi et justifié par l'espoir que ce geste d'Oswald pourrait inverser le rapport de force entre les États-Unis et le bloc soviétique.

Le personnage du Hipster est décidément récurrent chez Mailer qui va en donner une nouvelle personnification dans son roman *An American Dream* en intensifiant le degré de violence. Le protagoniste principal, Stephen Rojack, est présenté dès le début de la narration comme un homme violent : dans le premier chapitre, il tue sa femme et dans le deuxième il a une relation sexuelle agressive avec une jeune

⁵⁴ Voir Annexe 5 : *The dark face of the American Dream- Lee Harvey Oswald*.

femme. Son passé livre une clé pouvant expliquer sa propension à la violence : héros de guerre, il a été décoré pour avoir réduit, seul, un nid de mitrailleuse en tuant ses quatre servants. Quand Stephen assassine sa femme, sous l'effet de l'alcool et de la colère lors d'une énième dispute, il éprouve un véritable soulagement. Stephen va ensuite maquiller le crime en suicide en défenestrant sa victime. Ce meurtre marque pour lui le début d'une nouvelle existence : la violence lui a permis de se régénérer ; un sentiment de toute puissance l'envahit ; il manipule la police ; il est prêt à combattre la Mafia qui corrompt toutes les strates de la société, notamment dans la sphère politique et les milieux aisés. Stephen est un homme qui peut apprécier le pouvoir que donne la violence.

Dans son œuvre non-fictionnelle consacrée à Gary Gilmore, *The Executioner's Song*, Mailer a souhaité retracer la vie de cet homme qui a décidé d'aller mourir devant un peloton d'exécution sans barguigner. Gilmore présente le point commun avec le personnage de Nick Shay d'être devenu un délinquant dès son plus jeune âge. Mailer ne voit pas en Gilmore un individu antisocial mais plutôt un asocial qui ne sait pas trouver sa place dans la collectivité. Cherchant régulièrement du travail même s'il est la plupart du temps en inactivité, Gilmore s'efforce de s'intégrer professionnellement et socialement. À l'âge de trente-cinq ans, il décide de s'installer avec une jeune veuve et ses deux enfants mais cette relation ne dure pas. Mailer décrit un transgressif violent aux tendances auto-destructrices qui tue deux hommes lors de deux cambriolages et se fait prendre avant d'être jugé dans l'Utah, un état qui, lui, applique la peine de mort en janvier 1977. Mailer précise les deux éléments marquants qui l'ont poussé à écrire l'histoire de cet homme : Gilmore n'a pas voulu faire appel de sa condamnation et il a souhaité décider de quelle manière il mourrait. En ce sens, Mailer voit en lui un personnage qui use et épuise le peu de liberté qui lui reste. Il demeure que

le cas Gilmore est dérangeant pour qui suit l'auteur dans son raisonnement : le comportement de ce criminel relève objectivement de l'antisocial (un voleur qui assassine des gêneurs) et non de l'asocial (un égaré qui cherche sa place). Mailer, tout à sa subjectivité, le rattache pourtant à la typologie du Hipster et le classe crânement parmi les asociaux.

Vladimir Nabokov présente un protagoniste qui entretient des relations ambiguës avec la violence. Le diariste Humbert Humbert, un Français, est un homme d'âge mûr, cultivé et éduqué. Il décide de s'installer quelques temps aux États-Unis quand son obsession pour les très jeunes filles l'oblige à quitter le vieux continent pour le nouveau. Au premier abord, il ne semble pas enclin à commettre des actes violents mais, lorsqu'il tombe amoureux fou de Lolita, Humbert Humbert se transforme en prédateur. Il veut posséder la jeune pré-adolescente et devient prêt à tout pour y parvenir. Il épouse sa mère et, après son décès opportun mais accidentel, il prend la décision d'enlever Lolita, de la séquestrer et de l'obliger à avoir des relations sexuelles avec lui. Parce qu'il sait qu'elle ne l'aime pas et qu'elle voudrait s'enfuir, Humbert Humbert retient en otage sa belle-fille plus d'une année et sa passion ne s'atténue pas avec le temps, bien au contraire. Lorsque plus tard, il apprendra de la bouche de la nymphette qu'elle couchait avec un autre homme, adulte lui aussi, pendant leur périple à travers les États-Unis, Humbert Humbert décidera de tuer ce dernier. La violence, d'autant plus forte qu'elle est toujours suggérée, se mêle ici à la perversion. La relation qu'entretiennent le diariste et Lolita est évidemment malsaine dans le cadre contemporain mais, au delà de cette transgression morale, l'agressivité physique est prégnante dans les scènes de viols répétées malgré les ellipses du récit. La violence exercée relève alors de la sphère intime et ce n'est que lorsque Clare Quilty est assassiné qu'elle s'étend à la sphère publique avec pour conséquence la mise hors d'état de nuire

du pédophile meurtrier.

Le roman d'Ellroy, *American Tabloid*, met en avant des criminels asociaux évoluant dans une société extrêmement violente. Pour Ellroy, il en découle que Littell et Bondurant ne peuvent que s'adapter à cette violence en adoptant la même attitude pour assurer leur survie. Leur réaction doit être à la hauteur du stimulus et leur violence répond à une nécessité et non à un penchant personnel. Le troisième acteur, Boyd, ne suit pas ce schéma puisqu'il éprouve, au fur et à mesure du déroulement du roman, une attraction croissante pour les actes violents et plus précisément pour les meurtres. Boyd devient pervers parce qu'il considère la violence de moins en moins comme un moyen mais de plus en plus comme une fin. Il sera mis un terme à cette déviance dans les dernières pages du roman, mais pour une autre raison : Boyd, devenu instable et suicidaire, s'est transformé en danger potentiel pour ses coéquipiers. L'acte de rééquilibrage que sera son exécution sera lui-même perverti : il sera assassiné par son ami et collègue Littell. Dans le monde d'Ellroy, il y a donc une distinction à effectuer entre la violence gratuite et la violence exercée par des personnages qui n'ont pas vraiment le choix dans les moyens à mettre en œuvre pour mener à bien leurs projets. Mais cette distinction de l'auteur doit être nuancée par le lecteur si l'on considère que les objectifs que se sont donnés les protagonistes tels que l'invasion de Cuba ou l'assassinat de JFK relèvent eux-mêmes du dernier degré de violence et d'illégalité.

Cormac McCarthy plonge le lecteur à une époque où la violence faisait partie de la vie quotidienne, *était* la vie quotidienne. Le personnage criminel asocial de l'auteur, le Juge Holden, se caractérise par sa violence paroxystique. Dénué de pitié, il peut tuer les innocents, animaux et humains confondus, sans raison si ce n'est pour exercer son pouvoir sur l'univers. Sans doute pédophile, il serait la clé du mystère des nombreux jeunes enfants qui disparaissent régulièrement après le passage de la horde

dans les oasis de civilisation, entre deux traversées du désert. Pour se préserver, le Juge Holden n'hésitera pas à supprimer les derniers membres de son gang qui auraient pu témoigner en justice contre lui. Il ne jure que par l'ardeur du combat et, en conséquence, les nombreux affrontements avec les Indiens, qui deviennent presque tous des massacres, sont vécus comme des moments d'extrême plaisir. A cette violence physique, Holden ajoute la violence psychologique, comme le fait Stephen Rojack dans *An American Dream* à un degré moindre : McCarthy intercale dans sa narration les discours que le Juge Holden adresse à ses rencontres d'infortune. Ce sont soit des fumisteries pseudo-juridiques destinées à déstabiliser des individus qui peuvent le gêner soit de réelles considérations philosophiques ou scientifiques qui visent à éveiller ses coreligionnaires au monde . Mais toujours dans le but de les manipuler. McCarthy offre ainsi la base théorique et pratique d'une vision manichéenne des dominants et des dominés : chez le Juge Holden, il est clair que la puissance et le pouvoir ne peuvent s'obtenir qu'avec l'exercice sans limite de la violence. Parmi tous les protagonistes du corpus, il est de très loin celui qui glorifie le plus la puissance individuelle et son instrument, la violence⁵⁵, à un point tel qu'il est permis de s'interroger sur l'état d'esprit de McCarthy : ce dernier ne condamne pas vraiment son personnage en laissant toujours planer des ambiguïtés sur le rôle exact du Juge dans les péripéties les plus sanglantes, par exemple les disparitions de jeunes ou l'évaporation de l'enfant devenu l'homme dans le dernier chapitre. Une lecture peut considérer le Juge Holden comme un inspirateur, un tentateur et un témoin plus que comme un acteur moteur. Ainsi s'expliquerait qu'il ne soit que le second de Glanton. Loin de diminuer la constatation que la violence atteint dans cette œuvre le statut particulier d'attribut quasi divin, cette interprétation d'un Juge en Méphistophélès la renforce.

55 Edmund Burke, « Reflections on the Revolution in France », *The Portable Edmund Burke*, N. Y. , Ed. Isaac Kramnick, Penguin, 1999, p. 14.

2.1.2 Un pouvoir démiurgique

McCarthy est donc l'auteur qui sublime la violence. Elle devient une composante nécessaire à toute conquête, matérielle comme spirituelle, puis transcende sa fonction pour devenir le but : elle *est* la conquête. Sans elle, rien n'est possible. La violence de McCarthy est connotée positivement, pour le meilleur et surtout pour le pire, et ceux qui en usent deviennent des élus, des héros de guerre, les nouveaux Achille et Hector. L'idée de Mailer que la puissance peut être détenue par des individus opposés à la collectivité prend ici tout son poids. Ce pouvoir d'un individu sur les autres entraîne irrémédiablement la tyrannie : le Juge Holden veut inspirer la peur chez ses hommes pour étouffer tout acte de rébellion. Mais il serait faux de le définir comme un homme qui ne sait qu'user de violence. La narration précise qu'il a le désir d'acquérir la connaissance universelle et le contrôle total, sur les hommes et sur les éléments naturels. McCarthy fait même du Juge Holden une entité libérée de l'emprise que le temps exerce sur les choses. Il est dit plusieurs fois par ceux qui l'ont rencontré à différentes époques que le juge n'a pas changé physiquement. Il est capable d'être en deux endroits presque en même temps. Il ne mourra jamais, hurle-t-il dans le dernier paragraphe du dernier chapitre écrit au présent de narration comme pour prouver que le temps est entré en stase autour de celui qui en plus d'être un hors-la-loi est aussi un hors-le temps. Autant il est violent, autant le Juge est aussi un homme qui cherche à accroître au maximum son potentiel de puissance : dépasser les limites humaines afin de se recréer. Le Juge Holden n'est pas violent qu'avec les autres, il l'est également avec lui-même. La recherche continuelle qui consiste à se surpasser est avant tout une recherche personnelle. En réalité, on peut considérer que le Juge Holden n'est violent que parce qu'il ne doit pas perdre de temps avec des contradicteurs qui ne feraient que le retarder dans sa quête de

la connaissance de l'univers. Rien ne résume mieux le Juge Holden que son terrible aphorisme : « Whatever in creation exists without my knowledge exists without my consent. »⁵⁶. A la lecture de McCarthy et des capacités du Juge à la limite du surnaturel, ce complexe de Dieu ne semble pas relever d'un classique trouble de la personnalité narcissique mais plutôt d'une réelle capacité à s'affranchir des limitations humaines en acquérant les pouvoirs d'un démiurge créateur de mondes. Si l'on creuse l'idée, les tours de magie du Juge s'expliquent (en quelque sorte !) et l'énigmatique fin de l'enfant/homme dans ses bras peut s'interpréter comme une élévation digne des Mystères quand un individu rejoint l'Universel et l'Éternité.

Preuve de l'intérêt du Nouveau Monde pour cette figure du démiurge, des auteurs américains du dix-neuvième siècle avaient déjà accordé aux poètes un pouvoir démiurgique mais, différence essentielle avec McCarthy, sans recours à la violence. Le critique littéraire Harold Bloom a consacré un ouvrage à l'étude du recueil de poèmes de Walt Whitman, *Leaves of Grass*. Selon Bloom, Whitman décrivait le poète américain comme un homme puissant qui exigeait sa liberté moins pour trouver sa place dans la société que pour amplifier son pouvoir sur elle⁵⁷. Bloom insiste sur la spécificité d'une réflexion centrée sur un homme qui détiendrait seul le pouvoir. Walt Whitman est rejoint dans cette réflexion par d'autres écrivains américains tels que Ralph Waldo Emerson ou Henry David Thoreau⁵⁸. Ils en appellent à la mort des créations antérieures, à la mort symbolique du père pour laisser s'exprimer le fils⁵⁹. Tout poète a la possibilité d'être puissant par lui-même. Bloom prend pour exemple la stratégie poétique

⁵⁶ McCarthy, *Blood Meridian*, *op. cit.*, p.198. Rien n'indique que McCarthy ait eu connaissance de la déclaration que Paul Claudel prête à Protée dans son acte I,sc.1 de sa bouffonnerie homonyme de 1913 : « Car les choses que je ne comprends pas sont pour moi comme une insulte personnelle ». Voir également l'affirmation du Juge se rapportant à note n° 66.

⁵⁷ Harold Bloom, « Emerson and Whitman : The American Sublime », *Poetry and Repression*, New Haven, University of Yale Press, 1976, p. 244.

⁵⁸ *ibid.*, p. 246.

⁵⁹ *ibid.*, p. 246.

d'Emerson et en particulier le célèbre passage sur la transformation du poète qui renie l'ensemble des raisonnements, des pratiques et des attitudes qu'il a pu apprendre dans son passé pour devenir un homme nouveau dans son poème *Nature* : « it accomplishes or prepares for a reversal in which the self is forgotten (« I am nothing ») and yet through seeing injects the fathering force of anteriority. By seeing the transparency, the poet of the American Sublime contains the father-god, and so augments the poetic self even as he remembers to forget that self »⁶⁰. Si la quête du pouvoir individuel devait résumer *Blood Meridian*, ce qui serait toutefois réducteur, alors le poème *Song of Myself* de Whitman illustrerait les ambitions du Juge Holden quant à la domination des espaces sauvages :

1 I know I am solid and sound,
 2 To me the converging of objects of the universe perpetually flow,
 3 All are written to me, and I must get what the writing means.
 4 I know I am deathless,
 5 I know this orbit of mine cannot be swept by a carpenter's
 6 compass,
 7 [...]
 8 I hear and behold God in ever object, yet understand God not in the
 9 least,
 10 Nor do I understand who there can be more wonderful than myself.
 11 The past and present wilt [...]
 12 And proceed to fill my next fold of the future⁶¹.

Dans ce poème, le déictique « je » est omniprésent avec les nombreuses anaphores (v.1, v.4, v.5). Le champ lexical de la connaissance est présent avec les répétitions des verbes « savoir » et « comprendre ». Le poète sait et comprend l'univers. Il représente le centre autour duquel le reste de l'univers converge (v.2). Dès le premier vers l'assurance du poète sur sa puissance est décrite : il sait qu'il est fort et écouté de tous. L'allitération en « s » scande le vers. Le rythme ternaire est croissant : 2-2-4. Le groupe nominal « objects of the universe » au v.2 est davantage réduit avec le pronom indéfini quantifiant de la totalité « all » (v.3). La formule « I know I am » est répétée pour

60 *ibid.* , pp. 247-248.

61 Walt Whitman, « Song of Myself », *Walt Whitman : The Complete Poems*, London, Penguin, 1986.

caractériser le poète : il est immortel (« deathless » v.4). Le poète est semblable à Dieu, d'ailleurs il est le seul à l'entendre et à le voir (v.7). Le poète est l'intermédiaire qui établit une relation entre Dieu et les hommes. Le poète est le seul qui puisse déchiffrer les paroles de Dieu. Cette définition hyperbolique du poète s'achève avec le comparatif de supériorité qui fait de celui-ci l'homme le plus puissant sur terre (v.9). Ce poème est de registre épique : accumulation du déictique de la première personne du singulier, recours à l'emphase et à l'hyperbole. L'univers gravite autour du poète. Il est le centre autour duquel s'organise l'ordre du monde.

Cette description du poète par Whitman se retrouve chez le personnage du Juge Holden ; il est une réincarnation démoniaque du poète américain de Whitman dans sa volonté d'une création radicale de soi. Pourquoi *démoniaque* ? Parce que Whitman, comme Thoreau et Emerson, n'admettait pas la violence. Le poète américain est un asocial pacifiste. Il n'a nul besoin d'user de violence pour dominer. Sa connaissance et son savoir suffisent à le placer au-dessus du commun. L'analogie entre le poète et la divinité est revisitée avec le Juge Holden. Il n'est pas difficile de se laisser aller à voir en lui un dieu antique : un Hermès américain, à la fois messenger des dieux, des brigands et passeur des âmes vers l'autre monde. En apparence immortel puisque les années ne semblent pas avoir prise sur lui, il parcourt le pays et dévaste tout sur son passage, nourrissant sa troupe ou l'anéantissant selon ses besoins, dressant un inventaire de la création pour mieux la contrôler⁶². Toutefois, il se différencie du poète lorsqu'il décide de créer une classe de guerriers. Le territoire américain est propice aux attentes d'un tel homme qui n'a de cesse de repousser ses limites et le Juge Holden sait que cet espace est rude, qu'il a brisé déjà tant d'hommes. Seul un homme aussi endurci que lui peut y

62 McCarthy, *Blood Meridian*, *op. cit.*, p. 140.

survivre. Le Juge Holden en conclut que le monde offre une infinité de possibilités, mais seulement à lui et à ses semblables ; il n'y a rien qui puisse limiter sa volonté⁶³.

Le mythe d'Œdipe est un autre hypotexte présent dans *Blood Meridian*. Le Juge Holden professe le destin des fils qui ne peuvent pas tuer le père :

Now this son whose father's existence in this world is historical and speculative even before the son has entered it is in a bad way. All his life he carries before him the idol as a perfection to which he can never attain. [...] The world which he inherits bears him false witness. He is broken before a frozen god and he will never find his way⁶⁴.

Ainsi, le père demeure un Autre menaçant qui réduit et paralyse son fils. Le Juge Holden, hostile à tout ordre qui lui serait donné, semble alors représenter le fils qui a su triompher du père. L'isotopie divine parcourt son discours : le père devient une idole puis se transforme en un dieu cruel qui empêche son fils d'agir de son propre chef. La maîtrise rhétorique du Juge Holden lui permet de réunir autour de lui des hommes sur lesquels il détient un pouvoir renforcé par les aspects énigmatiques de sa personne. Le roman ne permet jamais de connaître la nature exacte du Juge Holden : est-il un homme ou dépasse-t-il cette condition ? Est-il supra-humain ? Jusqu'à la fin, le doute taraudera le lecteur. Le comportement et les discours du Juge Holden sont *a priori* antinomiques : il est à la fois un intellectuel et un guerrier d'une extrême violence ; il prône la mort du père alors qu'il représente lui-même une figure paternelle pour ses hommes. Mais ces contradictions peuvent se résoudre dans la mesure où le Juge Holden représente un tout.

Le narrateur renforce l'idée que le personnage relève peut-être du surhumain :

He glanced across the fire toward the judge. That great hairless thing. You wouldn't think to look at him that he could outdance the devil himself now would ye ? God the man is a dancer, you'll not take that away from him. And fiddle. He's the greatest fiddler I ever heard and that's an end on it. The greatest⁶⁵.

Le narrateur apostrophe le lecteur avec l'apparition du « vous ». Il pose une question

63 *ibid.* , p. 245.

64 *ibid.* , p. 145.

65 *ibid.* , p. 123.

directe totale qui a pour finalité de faire encore croître le doute chez le lecteur. Le narrateur précise que le Juge Holden est le meilleur danseur qu'on puisse rencontrer, comme s'il disposait d'un pouvoir lui permettant de surclasser tous les humains. Il pourrait même faire danser le Diable (le mot est dit, enfin) et Nietzsche, dans son *Zarathoustra*, ne conçoit-il pas un dieu danseur ? Le superlatif de supériorité pour caractériser le Juge Holden est répété en l'espace de deux phrases qui se succèdent. La dernière, courte et nominale, insiste sur cette suprématie du Juge Holden. La question de son identité reste néanmoins ouverte car un élément, un seul, parviendra à résister à sa domination : l'enfant. Cet échec démontre que le Juge n'est pas omnipotent. Mais est-il pour autant humain ou est-ce un démon tentateur qui n'a pas trouvé son Faust ? La fin du roman ne permet pas de trancher. Il s'établit un parallèle entre le Juge Holden et l'univers. Tous les deux sont destinés à subjuguier et à dominer. Quand il déclare : « The freedom of birds is an insult to me. I'd have them all in zoos. »⁶⁶, le Juge se hisse au rang de la nature qui seule peut réellement réduire les hommes en esclavage. C'est seulement quand ceux-ci trouveront le courage de l'affronter qu'ils pourront se considérer comme les maîtres du monde⁶⁷.

Le thème de la dévastation est également lié au personnage du Juge Holden puisqu'il affirme que la domination ne peut se faire que dans la violence. *Blood Meridian* décrit avec détail les ravages de la campagne de conquête entreprise par l'équipe du Juge, les villages avec femmes et enfants assassinés et les déserts où s'amoncellent les cadavres. Le gang Glanton est l'avant-garde des pionniers américains qui voulaient soumettre le continent américain en détruisant l'équilibre préexistant : un vieux chasseur parle de l'extinction rapide du bison due à la prédation sans fin de l'homme : « We ransacked the country. Six weeks. Finally found a herd of eight animals

⁶⁶ *ibid.*, p. 199.

⁶⁷ *ibid.*, p. 198.

and we killed them and come in. They're gone. Ever one of them that God ever made is gone as if they'd never been at all »⁶⁸. Le critique Steven Shaviro remarque que l'*ethos* de l'homme américain est résumé dans les actes du Juge Holden et de ses compagnons : « [...] more blood is always needed to seal and renew the pact. The American dream of manifest destiny must be repeated over and over again, ravaging the indifferent landscape in the course of its lemmings' march to the sea »⁶⁹. Le caractère prédateur devient destructeur quand le Juge Holden et sa horde apparaissent⁷⁰. Cette dévastation du monde naturel entraîne celle de l'individu : le Juge Holden est un assassin. Il tue ou fait tuer pour conquérir de nouveaux territoires mais également pour se régénérer. Le narrateur précise qu'il attache beaucoup d'importance aux enfants. Quand il tue des bébés, il se transforme : il se nourrit du sang de nouveaux-nés, réactivant une autre figure mythique, celle du Titan Kronos dévorant ses enfants. L'ingestion de ce sang innocent permet au lecteur de mieux comprendre pourquoi le narrateur insiste tant sur la totale calvitie du Juge Holden et sur son corps glabre dilaté : c'est le physique d'un bébé hypertrophié et ce monstre peut ainsi créer un lien avec ses victimes selon l'immémorial principe de similitude qui enseigne rassembler ce qui se ressemble dans un même cercle constitué ici du bourreau et de ses victimes. Au bout du chemin, tourmenteur et supplicié fusionnent dans la même entité, l'Heautontimorouménos, celui qui se punit lui-même, que Térence imagina pour son drame⁷¹ créée en -162 et que Beaudelaire réinterpréta :

Je te frapperai sans colère
Et sans haine, — comme un boucher !
[...]
Ne suis-je pas un faux accord
Dans la divine symphonie,
Grâce à la vorace Ironie

68 *ibid.* , p. 317.

69 Steven Shaviro, « 'The Very Life of the Darkness': A Reading of *Blood Meridian* », Jackson, ed. Dianne C. Luce, *Perspectives on Cormac McCarthy*, University of Mississippi Press, 1999, p. 157.

70 *ibid.* , p. 152

71 Térence, Théâtre complet, *Le bourreau de soi-même*, Folio, Gallimard, 1990.

Qui me secoue et qui me mord ?

[...]

Je suis la plaie et le couteau

Je suis le soufflet et la joue

Je suis les membres et la roue

Et la victime et le bourreau !

Je suis de mon cœur le vampire,

— Un de ces grands abandonnés

Au rire éternel condamnés,

Et qui ne peuvent plus sourire !⁷²

Chacun de ces vers écrits un siècle avant l'apparition du Juge en donne une image si juste ! Pour insister sur sa solitude, celle d'un de « ces grands abandonnés », et pour mieux marquer son échec, celui d'« un faux accord dans la divine symphonie », McCarthy a souhaité que l'unique victime résistant au « vampire » n'ait pas de nom parce que seule sa condition d'enfant était pertinente. Il représentera la plus grande tentation offerte mais ne sera qu'une frustration. Un enfant capable de vaincre le Juge : quelle « ironie » ! Cette défaite sera omniprésente dans le roman, même lors de l'ultime rencontre entre les deux protagonistes quand l'enfant devenu homme refusera une dernière fois de suivre celui qui se voulut à la fois son mentor et son « bourreau ». L'emploi de l'article défini dans l'enfant, *the kid*, prend toute sa valeur significative : même anonyme, l'enfant est unique parmi les autres enfants. Il est celui qui scellera l'incapacité du Juge Holden à trouver un héritier dans la poursuite de sa régénération. Il ne lui restera plus qu'à danser en rejoignant ceux « au rire éternels condamnés ».

Dans ses relations avec autrui, les principes du Juge paraissent ambivalents. Par exemple, il donne des ordres à ses hommes tout en se moquant ouvertement de ceux qui abandonnent leur autonomie pour croire en lui⁷³. Personne ne devrait accepter de se soumettre à une autorité autre que la sienne propre. Ce comportement rappelle celui de Thoreau qui, dans son ouvrage *Walden or Life in the Woods*, suggère à ses lecteurs de ne

⁷² Charles Baudelaire, *L'héautontimorouménos, Les Fleurs du mal, Spleen et Idéal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1^{re} éd. , 1857, p. 123.

⁷³ McCarthy, *Blood Meridian, op. cit.* , p. 116.

pas suivre ses préceptes à la lettre :

I would not have anyone adopt my mode of living on any account ; for, besides that before he has fairly learned it I may have found out another myself, I desire that there may be as many different persons in the world as possible ; but I would be very careful to have each one find out and pursue his own way, and not his father's or his mother's or his neighbor's instead. The youth may build or plant or sail, only let him not be hindered from doing that which he tells me he would like to do⁷⁴.

Thoreau affirme la nécessité de la diversité du développement humain. Les hommes doivent développer leur propre personnalité et décider de leurs propres objectifs. Walt Whitman est encore plus radical dans sa manière de penser et sa devise pourrait convenir au Juge : ce serait un honneur que l'élève dépasse le maître, voire le détruise en appliquant ses préceptes⁷⁵. Chez McCarthy, l'enfant, lorsqu'il devient adulte, se confronte ouvertement à la figure paternelle du Juge. L'enfant veut se construire seul. Il veut aussi se confronter. Un point commun entre eux cependant : l'attrait pour la violence. L'enfant pense lui aussi que les actes violents sont un moyen de se distinguer et d'acquérir une réputation. Par ce biais, *Blood Meridian* se rattache également à une autre œuvre : l'enfant renvoie à Hamlet quand il exprime le désir de se construire un nouvel *Ethos* grâce à la fureur de la bataille. McCarthy a lu Shakespeare et certains passages de *Blood Meridian* lui font écho, par exemple lorsque l'enfant est témoin à distance d'une confrontation entre le Gang Glanton et les Indiens :

He moved north all day and in the long light of the evening he saw [...] the collision of armies remote and silent upon the plain below. The dark little horses circled and the landscape shifted in the paling light and the mountains beyond brooded in darkening silhouette [...] He watched all this pass before him mute and ordered and senseless until the warring horsemen were gone in the sudden rush of dark that fell over the desert »⁷⁶.

Et dans *Hamlet*, l'avancée de l'armée norvégienne vers le prince du Danemark :

The imminent death of twenty thousand men
That, for a fantasy and trick of fame
Go to their graves like beds, fight for a plot
Whereon the numbers cannot try the cause [...]
My thoughts be bloody, or be nothing worth⁷⁷.

74 Henry David Thoreau, *Walden or Life in the Woods*, N. Y. , Heritage Press, 1939, p. 77.

75 Whitman, « Song of Myself », *op. cit.*

76 McCarthy, *Blood Meridian*, *op. cit.* , p. 213.

77 William Shakespeare, *Hamlet*, N. Y. , Penguin, 1963, IV, pp. 56-66.

L'enfant reste un personnage énigmatique. Il pourrait être le successeur du Juge dans la mesure où il refuse la passivité et la soumission. Il est à l'opposé de l'opinion communément admise que tout enfant est un sous-adulte ainsi que s'en alarmait le psychologue Alfred Binet au début du XX^e siècle :

L'enfant, pour ces pédagogues peu avertis, est une quantité négligeable. On semble admettre *a priori* que l'enfant n'est pas autre chose qu'un homme en miniature, *homunculus*, avec des atténuations en degré de toutes les facultés de l'adulte ; on admet encore qu'il existe un enfant type, et auquel tous ressemblent plus ou moins ; et on méconnaît ainsi toutes les différences qui existent non seulement entre leurs caractères, leurs manières de sentir, mais aussi entre leurs manières de penser, et leurs aptitudes intellectuelles.⁷⁸

Même Burke, dans son essai *A Philosophical Enquiry* déjà cité, partageait ce jugement dépréciatif sur la jeunesse :

And it may be observed, that young persons little acquainted with the world, and who have not been used to approach men in power, are commonly struck with an awe which takes away the free use of their faculties. [...] Indeed so natural is this timidity with regard to power, and so strongly does it inhere in our constitution, that very few are able to conquer it, but by mixing much in the business of the great world, or by using no small violence to their natural dispositions⁷⁹.

Il est impossible de savoir dans le roman si l'enfant est timide. La plupart du temps, il est silencieux. Sa personnalité est encore plus difficile à cerner que celle du Juge Holden et son comportement est ambivalent. Reprenons l'exemple de la violence : l'enfant l'encourage assurément mais cette attitude va à l'encontre de ses moments de compassion. A plusieurs reprises, il dévoile sa compassion, donc sa faiblesse, quand il offre de l'aide à ses camarades⁸⁰. L'enfant est décrit comme un « *essential American* » à la mauvaise réputation. On doit cette expression à D. H. Lawrence pour décrire les pionniers américains du dix-neuvième siècle, brutaux, solitaires, à l'âme d'assassin⁸¹. L'instinct de l'enfant pour l'empathie ne trouve aucun encouragement chez les autres membres du gang Glanton et rend donc difficile sa justification parmi une bande de loups solitaires, à moins d'y voir la manifestation d'une carence affective. Grandir sans

78 Alfred Binet, *Les idées modernes sur les enfants*, Flammarion, 1909, p. 7.

79 Burke, « Reflections on the Revolution in France », *The Portable Edmund Burke*, *op. cit.*, p. 110.

80 McCarthy, *Blood Meridian*, *op. cit.*, p. 315.

81 D.H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature*, N. Y., Doubleday, 1953, p. 73.

figure paternelle est jugée négativement chez Burke pour qui le sentiment affectif est nécessaire à l'évolution d'un enfant. A l'image du père, Burke superpose celle du grand-père, figure mixte entre la puissance paternelle et la faiblesse du fils :

Agedness is now no longer an 'imperfection' that simply dilutes sublimity, a weakness the male child sees as foreign to his nature. Rather the agedness of the parent evokes humility, for it highlights our ungendered, common humanity : our mortality. The parent closer to death vivifies our own finitude⁸².

L'enfant, malgré son jeune âge, a pris conscience de sa force et il devient, malgré lui, l'adversaire, d'abord principal puis unique, du Juge. Il sera l'ultime obstacle qui empêchera le Juge d'asseoir définitivement son pouvoir.

Blood Meridian fait donc la démonstration d'une violence inouïe qui offre un pouvoir démesuré, à la limite de l'humanité. Pourtant, cette violence ne permet pas vraiment de parvenir à ses fins. Cette conclusion est certes présente chez McCarthy mais il faut la dégager strate après strate alors qu'*American Tabloid* d'Ellroy l'expose en pleine lumière.

2.2 La déviance de la violence

2.2.1 Répétition et violence gratuite

Chez Ellroy, la violence est dépouillée de toute signification. *American Tabloid* décrit d'emblée une société américaine rongée par la corruption et par une violence tout simplement omniprésente sous toutes ses formes, physique, verbale, mentale. Ces violences sont devenues un moyen de communication et d'action privilégiée, un mode de vie. Dans ce roman, la violence ne donne plus aucun pouvoir, elle n'est que l'unique outil, donc la négation d'un choix, pour les protagonistes qui doivent éliminer les obstacles dressés devant eux. Dès le prologue-préface, Ellroy présente une Amérique démythifiée :

⁸² Stephen K. White, *Edmund Burke : Modernity, Politics and Aesthetics*, Rowan & Littlefield, 2002, p. 56.

America was never innocent. [...] It's time to demythologize an era and build a new myth from the gutter to the stars. It's time to embrace bad men and the price they paid to secretly define their time.⁸³

La litote « America was never innocent » participe en fait à un effet d'exagération. Elle résume *American Tabloid*, un récit de l'outrance et de la surenchère. La fréquence des meurtres augmente de manière croissante jusqu'à l'écœurement suscité par le récit du débarquement de la baie des Cochons à Cuba. Ellroy aspire à générer ce dégoût chez le lecteur : la violence démesurée, présente dans chacun de ses romans, est devenue sa marque de fabrique. Mais pour quelle raison la violence prend-elle une place si importante dans la narration de cet auteur ? Il est intéressant de se poser la question avant même d'entrer plus en détail dans *American Tabloid*. Dans ce cas particulier, la biographie de l'auteur permet de répondre en partie. Ellroy a été traumatisé par l'assassinat de sa mère quand il était enfant et le meurtrier n'a jamais été retrouvé. Un an après la publication d'*American Tabloid*, Ellroy écrit *My Dark Places : An L.A. Crime Memoir*, un récit autobiographique qui traite de sa jeunesse et du meurtre de sa mère Jean Hiliker. A cette occasion, il déclare à Bill Stoner, l'inspecteur de police qui l'a aidé dans ses recherches : « We both worshipped testosterone overload. We both reveled in tales of male energy displaced. We both saw through it. We both knew it killed my mother. »⁸⁴. L'ambivalence de ses propos met en avant l'inversion des valeurs prônée dans *American Tabloid* : l'agressivité et la violence sont les deux caractéristiques qui définissent le mieux la société américaine contemporaine. Lors d'une interview avec Paul Duncan, Ellroy précise que tous ses protagonistes sont construits sur la répétition d'un même type : le criminel asocial. Il possède des caractéristiques propres : c'est un homme, il est blanc, raciste et homophobe :

For me, my big thematic journey is Twentieth Century American history and what I think Twentieth Century American history is. It is the story of bad white men, soldiers of fortune,

83 James Ellroy, *American Tabloid : A Novel*, N. Y. , Ivy Books, 1995, p. 2.

84 *id.* , *My Dark Places*, *op. cit.* , p. 354.

shakedown artists, extortionists, legbreakers. The lowest level implements of public policy. [...] Men who are racists. Men who are homophobes. These are my guys. These are the guys that I embrace. These are the guys that I empathise with. These are the guys that I love⁸⁵.

Il ne peut y avoir d'ambiguïté : le *I* de « These are the guys I love » est bien Ellroy lui-même, le *bad guy* de la littérature américaine, fier d'assumer ce statut de provocateur à rebours de la bien-pensance. Une déclaration identique à celle recueillie par Paul Duncan, aux mots près, introduit *American Tabloid* où Ellroy ouvre grand les bras à ces hommes mauvais et au prix qu'ils ont payé pour définir leur époque en secret, avant de leur dédier son livre. C'est aussi la confirmation qu'Ellroy se sait étranger à cette caste en laquelle il reconnaît les vrais bâtisseurs des États-Unis. A ce prix, Ellroy se focalise sur les réminiscences de valeurs mythiques. Ses personnages, débordant de testostérone, évoquent The Hipster ou le Juge Holden. Ils possèdent tous les caractéristiques propres au mythe fondateur des États-Unis : « that each of us was born to be free, to wander, to have adventure and to grow on the waves of the violent, the perfumed, and the unexpected [...] »⁸⁶. Ellroy écrit sa propre version du mythe. L'espace urbain remplace les étendues désertiques et les années 1960-1970 succèdent au dix-neuvième siècle : « I'm an urban man. I'm interested in the intrigue. It's the clash of wills. It's the pitting of one man against another and then in packs against each other, more than anything else. It's the changing cityscape. It's the force of greed and lust that shape a city »⁸⁷. Le conflit, l'unique rapport que les hommes connaissent entre eux, construit la cité. Ellroy élabore ses œuvres en se basant sur ce qu'il a vécu et sur ses croyances. Parce qu'il est obsédé par les meurtres, ses romans ne traitent que de cela. C'est une écriture émotionnelle qui prend comme point d'origine l'homme et sa virilité. Comment cet homme peut-il libérer le trop plein d'hormones qu'il sécrète ? Par le meurtre, celui d'une

85 Paul Duncan, « James Ellroy », *The Third Degree : Crime Writers in Conversation*, ed. Paul Duncan, Harpenden, No Exit Press, 1997, pp. 244-245.

86 Norman Mailer, « Superman comes to the Supermarket », *The Presidential Papers*, N. Y. , G. P. Putman's Sons, 1963, p. 39.

87 Duncan, « James Ellroy », *The Third Degree : Crime Writers in Conversation*, *op. cit.* , p. 253.

femme de préférence parce qu'il procure un plaisir sexuel :

I saw crimes as a concurrent moral plague with entirely emphatic origins. Crime was male energy displaced. Crime was a mass yearning for ecstatic surrender. Crime was romantic yearning gone bad. Crime was the sloth and disorder of individual default on an epidemic scale. Free will existed. Human beings were better than lab rats reacting to stimuli. The world was a fucked-up place. We were all accountable anyway⁸⁸.

Ainsi, pour Ellroy, les crimes sont l'envers de la morale bien pensante de la société qui anéantit les libertés individuelles. En raisonnant en dehors de tout jugement moral, les meurtres seraient donc des actes nécessaires à l'expression virile masculine bridée par des règles sociales beaucoup trop strictes. Ellroy explique plus en détail son point de vue lors d'une autre interview avec le journaliste Jonathan Walker :

It always goes my ox when reviewers, usually youngsters, see my books as being nihilistic or exercises in sordidness when they're anything but. I'm always standing outside judging these characters and, in the end, these are men who had free will. These are men who were certainly shaped by their environments and certainly shaped by the flow of history that they got caught up in but in the end, each and every one of them is responsible for their misdeeds. I don't have to tell you that in literature, morality is largely expositied through portraying the consequences of horrible acts and the karmic price that people pay for perpetrating them. In that sense, yes, I'm a Romantic⁸⁹.

De nouveau, Ellroy se livre sans concession et cultive la provocation. Il reconnaît son intérêt pour ces hommes de mauvaise volonté dont la puissance créatrice le fascine mais ne peut pas ne pas envisager l'existence d'une justice transcendante qui se doit de leur fait payer leur libre-arbitre. Toute liberté a son prix et l'asocial n'échappe pas à la règle. Ellroy ne connaît comme couleur que le noir et le romantique non-nihiliste qu'il déclare être, une remarque que lui seul peut oser faire, ne rompt pas les amarres avec la croyance en des forces supérieures, ce qui le distingue fondamentalement de ses protagonistes tous viscéralement matérialistes. Le criminel asocial violent demeure ainsi chez Ellroy un personnage au potentiel littéraire indéniable. Il est remarquable que même le personnage le plus positif de ses œuvres, le sergent Lloyd Hopkins dans la trilogie qui porte son nom, soit un asocial monomane ultra-violent. Tout se passe comme si Ellroy ne pouvait pas se détacher de ce triptyque que forment la société, la

⁸⁸ Ellroy, *My Dark Places*, *op. cit.*, p. 354.

⁸⁹ Jonathan Walker, « James Ellroy as Historical Novelist », *History Workshop Journal*, 1953, p. 193.

violence et le crime, chacun alimentant les deux autres.

American Tabloid explore les capacités des trois protagonistes à s'émanciper au sein du pays de toutes les opportunités. Boyd, Bondurant et Littell sont décrits par le critique américain Paul Gray comme trois hommes âgés de quarante ans qui ne savent pas encore qu'ils sont asociaux⁹⁰. Chacun d'entre eux a commis de nombreux meurtres. Bondurant est tueur à temps partiel mais sans scrupules, comme Boyd qui assassine plusieurs dizaines de personnes tout au long du roman. Littell est le moins sanguinaire mais se rend tout de même coupable de quelques meurtres dont celui de Boyd. Tous se retrouvent à la fin liés au projet d'assassinat de JFK. Ils se distinguent toutefois des autres sadiques du roman qui ne voient dans la violence qu'une expression de la colère et de la rancœur, une force négative et uniquement destructrice. L'ambitieux trio sait l'absurdité de l'existence et leurs meurtres refléteront cette prise de conscience. Ils seront différents des meurtres des autres assassins.

La notion d'absurdité de l'existence peut se définir comme l'impossible quête du sens de la vie dans un monde qui n'offre désespérément aucune signification⁹¹. Pour certains, dont nos trois personnages, un corollaire est alors évident : l'existence étant vaine, autant en profiter en maximisant son pouvoir et son aisance financière au détriment, voire contre les règles de la société. Sur ce chemin, c'est au moment où ils font la distinction entre leur violence et celle des autres que les trois protagonistes prennent conscience qu'ils sont devenus asociaux. Quand Bondurant se plaindra de la violence inutile des autres, Boyd et Littell lui emboîteront le pas et prendront la décision de ne pas accepter d'autres partenaires⁹². En contrepoint, l'exemple le plus édifiant de

90 Paul Gray, « The Real Pulp Fiction : James Ellroy Calls His Rude, Violent, Breakthrough Novel American Tabloid A 'Sewer Crawl' Through History. His Own Life Has Been No Walk In The Park », *Time*, 10 April 1995, p. 74.

91 Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, éditions Gallimard, collection Folio, 1942, p. 17. « L'absurde naît de cette confrontation entre l'appel humain et le silence déraisonnable du monde. »

92 Ellroy, *American Tabloid*, *op. cit.*, p. 222.

violence gratuite est celle exercée par le personnage de Sal D'Onofrio⁹³. Les détails de ses meurtres sanglants ne cessent de hanter Littell :

Airplane hum and three scotches lulled him to sleep. Mad Sal's confessions merged like a Hit Parade medley.
Sal makes the Negro boy beg. Sal feeds the bet welcher Drano.
Sal decapitates two kids who wolf- whistle at a nun.
He'd verified those deaths. All four stood « Unsolved ». All four victims were rectal- raped postmortem.
Littell woke up sweaty. The stewardess handed him a drink unsolicited⁹⁴

Boyd va pourtant finir par se comporter de la même manière. Au fur et à mesure de la narration, celui-ci symbolise le danger d'une violence incontrôlable. Ainsi quand il n'hésite pas à jeter une de ses victimes assassinée dans une piscine à requins pour faire disparaître son corps, Ellroy insiste sur le plaisir qu'il prend à contempler le spectacle : « [the squaler] bit Don Juan's head off. Nestor and Fulo turned away. He didn't. He was starting to enjoy killing more than he should »⁹⁵. Ressentir un tel plaisir a pour conséquence le désir de tuer de plus en plus souvent. Pour Boyd, le meurtre devient une addiction. Pourtant, les trois protagonistes réussissent, au moins pendant un temps pour Boyd au début du roman, à ne ressentir aucun plaisir particulier lorsqu'ils tuent. Comment cela est-il possible ? Parce qu'ils dirigent leurs actes asociaux en direction de projets communs. Pour y parvenir, Boyd et Bondurant facilitent la collaboration entre la CIA et le crime organisé⁹⁶. Boyd monte un projet qui réunit l'Agence, des trafiquants de drogue et des exilés cubains. À ses méfaits, il veut ajouter un montage financier qui lui apportera la richesse : « If Cuba is liberated, we want to split 5 percent of the profits from the Capri and Nacional Hotel casinos in perpetuity »⁹⁷. Boyd est devenu la personnification de la perversion des nombreuses qualités que Frederick Jackson Turner trouvait si louables chez le pionnier américain : « That coarseness and strength

93 *ibid.*, p. 153.

94 *ibid.*, p. 161-162.

95 *ibid.*, p. 355.

96 *ibid.*, p. 192.

97 *ibid.*, p. 215.

combined with acuteness and inquisitiveness ; that practical, inventive turn of mind quick to find expedients... »⁹⁸. Toute qualité poussée à ses limites, sans garde-fou, devient monstrueuse. L'expression de Richard Slotkin : la « vérité morale de l'expérience du pionnier » résume la citation de Turner. Quelle est cette vérité ? Celle qui enseigne que la violence est indispensable au progrès américain⁹⁹. Boyd, Bondurant et Littell sont les enfants dénaturés de cette vérité.

2.2.2 Le cas spécifique du tueur en série

Un asocial qui prend goût à tuer prend le risque de devenir un tueur en série. La violence gratuite et répétitive dérive alors vers le domaine psychiatrique. Quelles sont les caractéristiques du tueur en série ? Une définition a été donnée par Robert K. Ressler, agent du FBI, dans les années 1970. Il a popularisé le mot « serial killer » quand cette appellation est apparue en 1978 au procès de Ted Bundy, le sociopathe tueur de femmes qui avoua trente meurtres. Ressler a établi sa définition en analysant les tueurs en série qu'il a permis d'arrêter. Il qualifie de tueur en série un individu qui a commis au moins trois meurtres sans aucun lien entre lui et sa victime, espacés chacun de quelques jours à plusieurs années. Ces meurtres doivent avoir procuré à cet individu un certain niveau de satisfaction. Le tueur en série ne tue pas par idéologie ou par appât du gain et il peut parfois sélectionner ses victimes sur des critères, par exemple ethniques, religieux ou sexuels¹⁰⁰. Au regard de cette définition, les terroristes, les criminels de guerre, les tueurs de masse, les tueurs passionnels ou les tueurs à gages ne peuvent pas être considérés comme des tueurs en série. Si aucun des

98 Frederick Jackson Turner, *The Frontier in American History*, The University of Arizona Press, 2003, p. 37.

99 Richard Slotkin, *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998, p. 77.

100 Robert Ressler et Thomas Schachtman, *Whoever Fights Monsters - My twenty years tracking serial Killers for the FBI*, St. Martin's paperbacks, 1992.

criminels asociaux du corpus n'est un tueur en série, Ellroy et DeLillo y font référence.

Dans *American Tabloid*, nous avons vu que Ellroy distingue la violence perpétrée par ses trois criminels asociaux de la violence gratuite et sans finalité. En 1996, dans une entrevue avec Laura Miller, il donne sa propre définition du tueur en série :

Serial killers appeal to people because they're self-contained evil units and are easily adaptable to a mono-drama. I think people are unconsciously attracted to their sexual power. Serial killers are sexual fiends who can have anybody they want. The way they have them is to possess them for brief moments, sexually abuse them, torture them and kill them. The idea of conscienceless sexuality appeals to the nihilism in people. That's what I think serial killers are, and why they have become so popular in the culture these days¹⁰¹.

Ellroy développe dans cette citation le penchant du tueur en série pour le sexe, un classique du genre. Pour Ellroy, sexe et violence sont inextricablement liés chez les tueurs et plus précisément chez les tueurs en série pour lesquels les relations sexuelles violentes et les pratiques sadomasochistes sont courantes. Il explique que les tueurs sexuels sont les plus dangereux dans la mesure où ils ne sont pas responsables de leurs actes. Soumis à leurs pulsions perverses, ils ne peuvent que les assouvir tels des drogués qui ont besoin de prendre leurs doses. « *Avoir besoin* », cette locution verbale résume le tueur sexuel pour qui agresser, violer et tuer sont des besoins vitaux. Dans *My Dark Places*, Ellroy explique comment il a rejeté la théorie de Stoner qui affirmait qu'un tueur en série qui aurait pu tuer sa mère pouvait être responsable de ses actes :

Bill and I discussed the profile in general and the consensual sex versus rape point in specific. We agreed with Avila's take on the killer's psychology. Bill went along with his serial killer conclusion. I disputed it. I conceded on a point only. My mother might have been the first victim in a serial killer chain. Carlos Avila was an established criminological expert. I wasn't. I distrusted his conclusion because it was based on an aggregate knowledge of similar criminal cases and their common pathological underpinnings. [...] The conclusion undermined my basic law of murder : Criminal passion derived from long-suppressed fears brought to momentary consciousness by the unique alchemy of killer and victim. [...] The killer knows. The killer goes ahead - « It just felt like something I had to do. » The victim feeds the killer the knowledge. [...] He killed her that night. He could not have killed any other woman. He did not seek out a

101 Laura Miller, *Salon. Com*, 09 Dec. 1996, « James Ellroy. Oedipus Wreck : The Salon Interview, » 19 janvier 2005, <http://www.salon.com/dec96/interview961209.html>.

woman to kill that night. [...] Their alchemy was blinding and mutually exclusive¹⁰².

Pour Ellroy, le choix de la victime est primordial pour le prédateur qu'est le tueur en série. L'auteur emploie un verbe qui se rapporte au monde animalier : « to feed ». Le tueur est bien un loup et ses victimes des agneaux. Ellroy nourrit ses œuvres avec ses réflexions et le narrateur d'*American Tabloid* emploie les mêmes termes que ceux d'Ellroy dans diverses entrevues avec des journalistes. Dans ce cas, l'auteur et son œuvre ne font qu'un. Ellroy insiste sur le fait que le meurtre de sa mère représente le point focal de son existence¹⁰³. En conséquence, sa préoccupation majeure consiste à singulariser ce meurtre en un événement *distinct*, isolé du reste de la trame de l'univers, ce qui explique son attitude envers la criminalité dans *American Tabloid*. En lisant le roman, le lecteur doit garder à l'esprit ce que Seltzer a écrit : « the imperative of male self-creation or autogenesis (the imperative of giving birth to oneself) is scarcely separable from an antifemale, antimaternal violence »¹⁰⁴. Bien loin de renier cette violence, les œuvres d'Ellroy mettent en scène une violence générée non par l'instinct mais par des motivations telles que la recherche du pouvoir ou l'avidité. En 1986, entre sa trilogie centrée sur Lloyd Hopkins et la tétralogie qu'il a consacrée à Los Angeles (*L.A. Quartet*), Ellroy a écrit à la première personne *Killer on the Road*, un roman qui est la confession d'un tueur en série à l'intelligence redoutable. Ce travail restera une singularité et il est permis de penser qu'Ellroy a souhaité crever un abcès avant de revenir aux thèmes qui lui sont plus familiers.

DeLillo s'intéresse au tueur en série dans la deuxième partie d'*Underworld* : « Elegy for Left Hand Alone ». Richard Henry Gilkey y est l'objet de la fascination de Nick Shay pour qui ce type d'individus représente ce qu'il redoute de devenir. Il apparaît

102 Ellroy, *My Dark Places*, *op. cit.*, p. 350.

103 *ibid.*, p. 249.

104 Mark Seltzer, *Serial Killers : Death and Life in America's Wound Culture*, N. Y., Routledge, 1998, p. 275.

que, dès l'adolescence, Nick s'intéressait aux faits divers relatant des massacres de masse mais, après son incarcération dans un centre pour jeunes délinquants, il décide de trouver sa place dans la société. Il trouve un emploi et se contente dès lors d'imaginer les possibles transgressions qu'il pourrait commettre. Ses fantasmes prennent vie avec l'apparition du tueur en série sur les autoroutes texanes, « the Highway Killer ». Le titre du chapitre fait référence à la manière dont Gilkey tue ses victimes avec précision de la main gauche, alors même qu'il est en train de conduire. Il est le *héros* de cette élogie et DeLillo oblige le lecteur à se focaliser sur ce personnage en choisissant un titre incongru. La juxtaposition de ce terme issu du grec classique *elegeia*, chant de mort, et du Texas des années 80-90 permet également d'apporter une dimension intemporelle et universelle aux actes de Gilkey en le rattachant à cette forme de poésie antique faite d'hexamètres et de pentamètres en distiques¹⁰⁵. DeLillo choisit de situer ce personnage dans les années 80 car cette période correspond à l'intérêt grandissant de la société pour les tueurs en série. Dans son essai *Seriality as Modern Monstrousity*, Philip Jenkins écrit que : « between 1983 and 1985, serial murder became one of the most intensely debated issues in the media, both in serious news outlets and popular culture, to the extent that the nation experienced [...] a general panic »¹⁰⁶. Le tueur en série fascine parce qu'il suscite la terreur chez les autres : « augmenting the horror of the individual crimes are the attributes of delay, repeated premeditation, and compulsivity »¹⁰⁷. Jenkins démontre que l'émergence du tueur en série est liée à un contexte culturel précis :

From the late 1970s, [...] moralist campaigns emphasized threats to children and women, who were presented as the victims of lascivious hedonistic males who pursued « anything goes » hedonism to an unacceptable logical conclusion. And serial murder pushed this logic to the point of violent death. Hedonistic America had become a society of wolves and lambs.

By about 1984, American media and popular culture were more dominated by scare stories about lethal dangerous outsiders than perhaps at any time in the nation's history, and serial

105 Dictionnaire de français *Littré* en ligne adapté du dictionnaire de la langue française d'Emile Littré.

106 Philip Jenkins, « Catch me Before I Kill More : Seriality as Modern Monstrousity », *Cultural Analysis*, Volume 3, 2002, p. 2.

107 *ibid.* , p. 2.

killers joined druglords, molesters and Satanists in the popular demonology¹⁰⁸.

Ce constat du rôle de la société américaine dans la génération de ses propres peurs reprend sous une autre forme l'incipit d'*American Tabloid* : « America was never innocent. ». Pour l'essayiste, le tueur en série a perdu son humanité :

By forfeiting the ability to choose, serial killers (were thought to) have abandoned their full humanity. This dehumanization, this reversion to a subhuman or bestial state, is confirmed by the extremely bloody nature of their crimes.¹⁰⁹

Le tueur en série est évidemment un individu inadapté à la vie contemporaine mais il serait une résurgence de l'ancien temps, le temps du pionnier.¹¹⁰ Avec ce personnage, DeLillo renvoie à McCarthy et à son Juge Holden, lui aussi source de fascination et de terreur mais, paradoxalement, dans *Underworld*, le tueur en série est décrit comme un individu qui peut se montrer sociable et bien intégré dans son environnement. Le professeur d'université Mark Seltzer partage cet avis :

It is routinely argued that the criminal is the antisocial individual, unmarked by the subject's normative interpellation into the social- symbolic order: as the cliché goes, « When you look into his eyes, it seems as if 'there is nobody at home ». But at least in these cases [of pulp fiction serial killers], the criminal's interior appears not as antisocial but rather as directly socialized, such that, when you look into his eyes, it as if « there is everybody at home ». If Ted Bundy looked completely different in every photograph ; if Jeffrey Dahmer, dressed in a suit, looked like ten other men ; if Lou Ford looks « just like everyone else » : it is as if mass social forces and forms were time-sharing their faces, their eyes, their minds, their words.

Pour Seltzer, le tueur en série et la société américaine entretiennent des liens étroits. Ce type de criminel ne pourrait pas exister en dehors d'une société évoluée et celle des États-Unis est particulièrement propice à son développement. De même, DeLillo fait un parallèle entre l'uniformisation de la société américaine et celle du tueur en série. Avant que Philip Jenkins affirme que celui-ci était déshumanisé, DeLillo disait de lui qu'il était à l'image de la société, qu'il était sans personnalité : « a certain furtive sameness, a planning away of particulars »¹¹¹. DeLillo définit avec les mêmes termes la société

108 *ibid.* , pp. 5-6.

109 *ibid.* , p. 10.

110 Mailer, « The White Negro : Superficial Reflections on the Hipster », *op. cit.* , p. 319.

111 DeLillo, *Underworld*, *op. cit.* , p. 786.

capitaliste au sein de laquelle les différences sont peu à peu niées. L'homogénéisation des individus va de pair avec celle des besoins et des désirs. Seltzer livre un détail qui semble confirmer la théorie de DeLillo : alors que Ted Bundy, l'archétype des tueurs en série, attendait son exécution dans le couloir de la mort en Floride, il lisait les pages de *Psychology Today* comme s'il y trouvait ses propres mots et ses propres pensées¹¹². DeLillo emploie le discours indirect libre quand Gilkey explique sa méthode pour tuer. L'auteur mêle ainsi différentes voix narratives, celle du personnage, celle du narrateur et la sienne :

He was not left-handed but taught himself to shoot with the left hand. This was what Bud would never understand, how he had to take his feelings outside himself to escape his isolation. He taught himself based on the theory that if you are driving with your right hand and sitting snug to the door it is better practically speaking to keep the right hand on the wheel and project the left hand out the window, the gun hand, so you do not have to fire across your body. He could probably talk to Bud about this and Bud might understand. But he would never understand how Richard had to take everything outside, share it with others, become part of the history of others, because this was the only way to escape, to get out from under the pissant details of who he was¹¹³.

La pire crainte de Gilkey se résume à passer inaperçu : « When he first walked in the house and Bud barely noticed him, it was like the normalcy of dying. It was the empty hollow thing of not being here. A forty-mile drives into being transparent, awful but not unaccustomed »¹¹⁴. Cette peur d'être transparent, en tant qu'individu, relie Gilkey non seulement aux tueurs en série réels comme Ted Bundy, mais également aux nombreuses autres représentations littéraires du début et du milieu des années 90, Patrick Bateman de Bret Easton Ellis dans *American Psycho*, Vann Siegert de Lew Mc Creary dans *The Minus Man* et Quentin P. de Joyce Carol Oates dans *Zombie*.

Comme le suggère DeLillo, il existe un lien entre tueur en série et médiatisation en série :

« Taping and- playing intensifies and compresses the event. It dangles a need to do it again. You sit there thinking that the serial murder has found its medium, or vice versa -an act of shadow technology, of compressed time and repeated images, stark and glary and

112 Seltzer, *Serial Killers : Death and Life in America's Wound Culture*, op. cit. , p. 11.

113 DeLillo, *Underworld*, op. cit. , p. 266

114 *ibid.* , p. 268.

unremarkable »¹¹⁵.

Dans le roman, le narrateur explique qu'un des meurtres de Gilkey a été filmé par un amateur avant d'être diffusé en boucle à la télévision. Gilkey devient un programme à sensations parmi d'autres. Aujourd'hui, la vidéo passerait en boucle sur Internet et ses réseaux sociaux. Le critique Timothy L. Parrish explique la logique d'équivalence qui fonctionne dans cet événement :

In this context, the random shooter Gilkey is in turn « shot » by the random camera holder. The camera does not record what I did, but changes the reality in which he acted. Likewise, allowing for the differences between film and video, we can see how the « identity » of Gilkey or Oswald can be broken down, rewound, and cut up in the same way one surplines a film. Technology creates a mass death wish that advertisers and Texas Highway Killers gratify even as we consume it¹¹⁶.

Pour Parrish, les actes fondamentalement antisociaux de Gilkey perpétrés à l'encontre de la culture américaine signifieraient qu'il tente de rétablir son libre-arbitre et sa différence : « because this was the only way to escape, to get out from under the pissant details of who he was »¹¹⁷. Toutefois, *Underworld* démontre que ce désir de liberté est rapidement nié : l'acte transgressif se répète mais n'a pas de signification particulière autre. Comme le personnage de Boyd chez Ellroy, Gilkey ne peut tout simplement plus s'arrêter. Le meurtre appelle le meurtre et la liberté disparaît, d'autant plus qu'elle est prise en otage par le processus médiatique. Pour DeLillo, les médias sont responsables du passage à la tuerie en série en incitant Gilkey : « Because once the tape starts rolling it can only end one way. This is what the context requires »¹¹⁸. Le roman ne décrit qu'un seul moment où Gilkey ressent une émotion qui lui soit propre. Invité à participer par téléphone à une émission de télévision diffusée en direct et présentée par Sue Ann Corcoran dont il est amoureux, Gilkey trouve brièvement une raison d'être : « She made him feel real, talking on the phone. She gave him the feeling he was taking shape as

115 *ibid.* , p. 159.

116 Timothy L. Parrish, « From Hoover's FBI to Einstein's *Unterwelt* : DeLillo Directs the Postmodern Novel », *Modern Fiction Studies*, 45.3, 1999, p. 710.

117 DeLillo, *Underworld*, *op. cit.* , p. 266.

118 *ibid.* , pp. 159-160.

himself, coming into the shape he's always been intended to take, the thing of who he really was »¹¹⁹. Expliquant sa violence, Gilkey a ensuite bien des difficultés à prouver que ses actes possèdent une signification et qu'ils sont le résultat d'un choix personnel :

People write things and say things on air that I don't know from day one where they're coming from. I feel like my situation has been twisted in with the profiles of a hundred other individuals in the crime computer. I keep hearing about low self-esteem. They keep harping about this. Use your own judgment, Sue Ann. How does an individual with this kind of proven accuracy where he hits targets in moving vehicles where he's driving with one hand and firing a handweapon with the other and he's not supposed to be aware of his personal skills¹²⁰ ?

L'ironie et le ridicule sont décelables quand le narrateur précise que Gilkey utilise un appareil qui déguise et dépersonnalise sa voix : « The odd sound of the caller's voice, leveled-out, with faint tremors at the edges, odd little electronic storms, like someone trying to make a human utterance out of itemized data »¹²¹. Gilkey ne parvient qu'à atteindre une éphémère apothéose médiatique. Finalement, Gilkey est broyé par la société. La journaliste personnifie les médias qui profitent de Gilkey pour faire du sensationnel : « He called Sue Ann twice after that but the switchboard would not put him through because many others were trying to reach her now and the switchboard was leery and abrupt and unbelieving »¹²². Gilkey a un copieur-tueur mais il ignore son identité. Le professeur d'université Joel Black a remarqué que les copieurs ne s'intéressent qu'au style du tueur en série qu'ils admirent. Ils tuent "à la manière de" et non pour des motivations personnelles : « relative banality of [copyright crimes] stems from the fact that what is being imitated in most of these cases is not the motive of the murderer or suicide victim, which is often unknown and unreported, but merely the external manner and circumstances of the death -in short, its style »¹²³. Le style surpasse la signification et les actes du tueur originel et de son imitateur sont vides de sens en

119 *ibid.* , p. 269.

120 *ibid.* , p. 216.

121 *ibid.* , p. 217.

122 *ibid.* , p. 270.

123 Seltzer, *The Aesthetics of Murder, op. cit.* , p. 10.

dehors de leur médiatisation : « Our post-transgressive age marks the fulfillment of McLuhan's dictum about the medium becoming the message, the final phase of what Christopher Lasch calls the transformation of 'horrible events into images'. Meaning at this juncture repeatedly reveals itself to be merely a function or fictional 'special effect' of the mass media »¹²⁴. Gilkey est ensuite tout simplement oublié. Consommé par la société, il n'est à nouveau plus rien. Il n'a pas plus de valeur qu'un autre bien de consommation : « No one talks about the Texas Highway Killer anymore. You never hear the name. The name used to be in the air, always on the verge of being spoken, of reentering the broadcast band and causing a brief excitation along the lined highways, but the shootings have evidently ended and the name is gone now »¹²⁵.

Si la télévision semble solliciter les actes déviants, ce que Seltzer nomme « America's wound culture », elle fonctionne également comme un rituel. Sa finalité est de donner à voir aux téléspectateurs la menace induite par leurs actes, d'un point de vue purement imaginaire. Dans son étude, il suggère que les tueurs en série fascinent parce qu'ils osent commettre le crime le plus terrible et le réitérer à plusieurs reprises. En ce sens, ils sont semblables à Dieu qui est supposé décider de qui doit vivre ou mourir¹²⁶. Le philosophe René Girard commente le rôle du sacrifice rituel au sein d'une culture envahie par la violence :

Even the wildest aberrations of religious thought still manage to bear witness to the fact that evil and the violent measures taken to combat evil are essentially the same. At times violence appears to man in its most terrifying aspect, wantonly sowing chaos and destruction; at other times it appears in the guise of peacemaker, graciously distributing the fruits of sacrifice.

The secret of the dual nature of violence still eludes men. Beneficial violence must be carefully distinguished from harmful violence, and the former continually promoted at the expense of the latter. Ritual is nothing more than the regular exercise of « good » violence. As we have remarked, if sacrificial violence is to be effective it must resemble the non-sacrificial variety as closely as possible. That is why some rites may seem to us nothing more than senseless inversions of prohibited acts¹²⁷.

124 *ibid.* , p. 137.

125 DeLillo, *Underworld*, *op. cit.* , p. 807.

126 Seltzer, *The Aesthetics of Murder*, *op. cit.* , p.15.

127 René Girard cité par Richard Gehr, « America the Ugly, » *Newsday*, 3 December 1995, p. 38.

La médiatisation du crime perpétré par Gilkey illustre les propos du philosophe. La mise en perspective télévisée du meurtre de Gilkey en fait un sacrifice rituel. Gilkey lui-même peut être comparé à la *mauvaise* violence. Il est un virus pathogène qui menace la paix dans la société. La *bonne* violence que donne à voir la télévision rend caduque la menace que représente le tueur en série et ce même si elle sollicite plus de meurtriers et plus de victimes. Le déclin de l'individualité est enfin représenté dans *Underworld* de manière allégorique par une publicité qui ne s'embarrasse d'aucune retenue pour vanter les mérites de biens douteux liés à un terroriste reconnu :

George Metesky was the Mad Bomber of the 1940s and 1950s, famous for setting off a series of blasts at New York landmarks. They wanted to track him down at the state pen or the funny farm and built the whole campaign around his ancient and fabled deeds and his endorsement of the product¹²⁸.

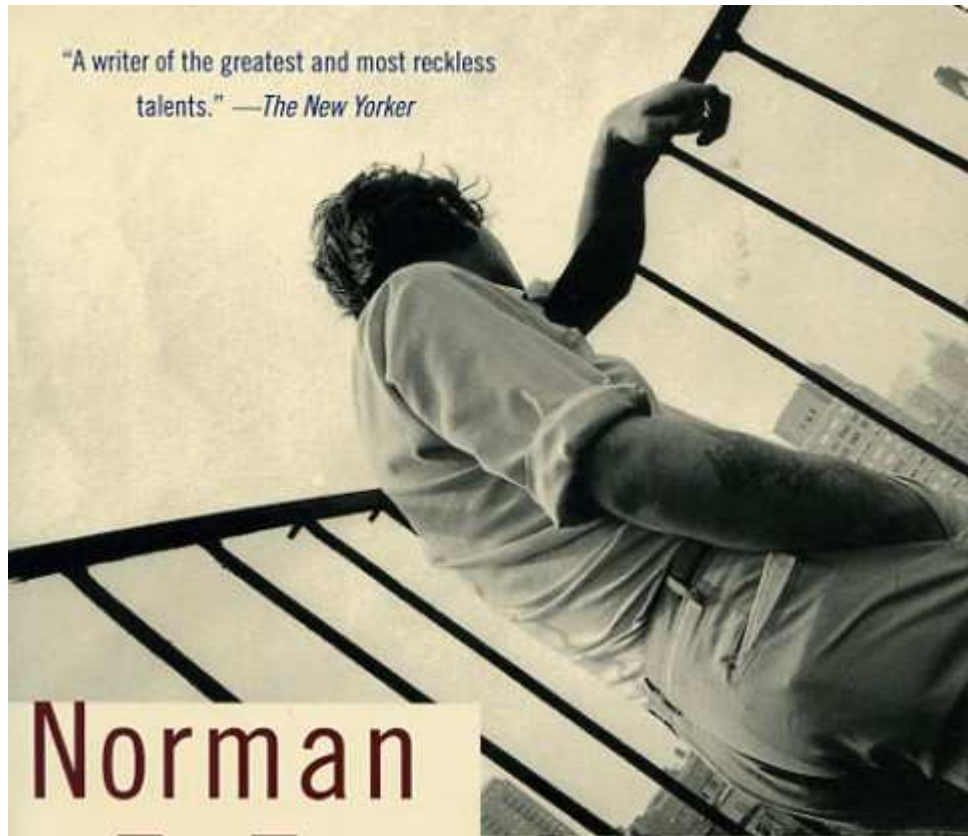
Il est évident qu'*Underworld*, dans sa deuxième partie, présente une vision particulièrement cynique de la société américaine contemporaine. Comme Ellroy dans *American Tabloid*, DeLillo insiste sur les différences de degré qu'il perçoit dans les actes violents. Quand la violence devient purement gratuite, la déviance apparaît et DeLillo s'emploie à démontrer à quel point le tueur en série est en réalité enfermé dans la représentation que la société a faite de lui. Or, l'asocial veut éviter ce piège à tout prix, c'est pourquoi il doit maîtriser ses envies de transgression.

Au-delà de la confiance en soi et de la violence que partagent tous leurs criminels asociaux, les auteurs du corpus arrivent à donner une épaisseur à leurs personnages en les plaçant dans une dynamique d'évolution vers des objectifs. Que ce soit par la méthode classique du discours direct des protagonistes ou par l'utilisation plus contemporaine des descriptions ou des situations, tous les auteurs donnent en clair

128 DeLillo, *Underworld*, *op. cit.*, p. 528.

ou en creux les indices qui permettent de mettre à jour ces buts. Ces buts peuvent parfois toucher aux idéaux chez les plus ambitieux.

"A writer of the greatest and most reckless talents." —*The New Yorker*



Norman

Mailer

AN AMERICAN DREAM

Vertige de la condition humaine (légende d'Audrey Gardès)

B- Des idéaux proposés

Les auteurs décrivent tous leurs personnages criminels asociaux comme des individus qui ont le désir d'être libres. Ce désir se transforme chez certains d'entre eux en un idéal qui guide leur existence. La liberté, selon eux, ne s'acquiert pas par la passivité : l'action est indispensable pour espérer un changement de la société. Pour que ce passage à l'acte soit significatif, les auteurs s'accordent pour affirmer que le criminel asocial doit être doué de facultés intellectuelles conscientes ou non lui permettant d'agir de manière réfléchie. Personnage en marge, remettant en cause les valeurs établies, le criminel asocial peut également faciliter une mise en abyme du travail de l'écrivain américain contemporain. La forme épousant le fond, il offre ainsi de nouvelles perspectives d'écriture et de formes littéraires aux auteurs qui veulent diffuser un discours plus libéré, voire libertaire. A la limite, il est permis avec ce personnage d'aller jusqu'à la manipulation des mots et des concepts.

1- L'exigence de liberté : un credo personnel

1.1 Le désir transformé en action

Dans toute son œuvre, Mailer est l'auteur qui a fait de la liberté un idéal. Chez Ellroy et McCarthy, seul le pouvoir est finalement recherché et leurs personnages n'ont pas vraiment d'idéaux affirmés. Ils ne se font aucune illusion sur leur condition : l'homme est fait pour dominer ou être dominé. Humbert Humbert n'est guidé que par la possession de Lolita et en conséquence le roman ne peut dépasser cet horizon. Pour

DeLillo, l'auteur le plus proche du quotidien dans le corpus, l'expression d'idéaux s'avère plus difficile à distinguer à travers son modèle narratif déstructuré et parfois complexe qui procède par touches successives.

Mailer, lui, n'hésite pas à mêler faits issus de la réalité et idéalisme. Son criminel asocial est investi d'une mission au sens religieux du terme : il veut propager son idéal de liberté. Dans *The Executioner's Song*, Gilmore exprime sa liberté en choisissant de ne pas faire appel de sa condamnation à mort. Mais ce choix s'effectue dans un contexte extraordinaire, au sens étymologique du terme. Dans les premières pages de *An American Dream*, Stephen Rojack, hors de lui, étrangle son épouse. Il faut noter que ce geste n'est motivé que par le désir de Stephen de faire cesser ce qu'il perçoit comme une nuisance et recouvrer ainsi une liberté que sa femme entrave. Pour atténuer la responsabilité de son protagoniste et ne pas laisser le lecteur s'égarer vers des motivations crapuleuses, Mailer fait de Stephen un homme influent à l'abri du besoin et de sa femme une bourgeoise haineuse qui succombe à une attaque non préméditée lors d'une scène de ménage pendant laquelle elle pousse son mari à bout. Ce n'est que dans les trente heures suivantes que Stephen prendra conscience des forces que cet acte aura libérées. La stratégie de Mailer dans *Harlot's Ghost* et dans *Oswald's Tale* consiste à légitimer Hubbard et Oswald en tant qu'individus authentiques et autonomes au sein d'une culture qui se caractérise par la conformité. Ces personnages sont décrits par Mailer comme étant intelligents et cela leur permet de devenir des critiques de la culture américaine contemporaine. Plus important encore, leur intelligence les rend capables de défier l'ordre établi. Mailer a confiance en sa vision de l'existence humaine qui l'amène à penser et à formuler avec sa provocation habituelle que les criminels asociaux sont plus proches de Dieu que les policiers¹²⁹. Il recherche cette authenticité ainsi que

129 Mailer, *Harlot's Ghost*, *op. cit.*, p. 26.

l'autonomie qui rendraient l'État superflu. En cela, il est l'auteur du corpus qui se rapproche le plus de l'idéal anarchique, sans jamais y souscrire toutefois. La pensée critique de Mailer sur « criminals are nearer to God than cops » s'exprime pleinement chez ses criminels asociaux dont nous pouvons assurer que les pensées et les motivations sont les siennes car l'auteur s'efforce toujours de nous fournir des justifications à leurs actes qui en font des combattants s'opposant à un environnement tendant à réduire leur libre-arbitre. Ce qui distingue pourtant Oswald et Hubbard des modèles précédents des œuvres de Mailer relève de leur capacité à utiliser cette intelligence afin d'agir. Cette distinction se situe cœur de la conception de l'esprit humain par Mailer. L'origine de l'authenticité relève de l'intellect de chaque individu plutôt que de simples désirs émotionnels ou inconscients. Mailer pense qu'il n'est pas nécessaire d'accorder de l'importance aux contradictions apparentes chez des hommes comme Oswald ou Hubbard et qu'il faut dépasser ces hiatus car leurs idées et leurs croyances même imparfaites sont porteuses de sens. Ce sont les marqueurs de l'autonomie dont est capable l'individu. Plutôt que d'être réduit à un objet de consommation des médias comme l'est l'Oswald de DeLillo dans *Libra*, celui de Mailer est décrit comme un *créateur de sens* ce qui rend possible les modifications dans le fonctionnement de la société américaine contemporaine. Mailer réussit ainsi à assurer la cohérence de sa notion d'autonomie de l'individu grâce à ses personnages fictionnels et à leurs productions de l'esprit.

La séparation de la pensée et de l'action est étudiée par Mailer dans *The Man Who Studied Yoga*, l'histoire d'un écrivain désenchanté, Slavoda, radical de gauche désabusé, qui tente de retrouver une sécurité dans l'embourgeoisement, symbole le plus édifiant d'une société aussi puissante qu'hypocrite¹³⁰. Slavoda « cannot find a form [to

130 Norman Mailer, « The Man Who Studied Yoga », *Advertisements for Myself*, N. Y. , Perigee Books, 1959, p. 139.

write his novel, for he explains that he] does not want to write a realistic novel, because reality is no longer realistic »¹³¹. Une fois encore, une mise en abyme est effectuée par l'auteur : Slavoda est une sorte de double fictif de l'auteur et le problème qu'il rencontre avec son roman et le même que celui de Mailer qui n'aura de cesse de vouloir trouver la forme narrative la plus adaptée pour présenter son criminel asocial. Quand Slavoda observe que les rebelles dont il se sent proche sont incapables de penser de façon originale ou d'agir¹³², l'écrivain met en lumière cette impasse pour mieux faire ressortir, par contraste, que l'autonomie mailerienne ne peut naître que de l'action.

Ce qui distingue Oswald de Hubbard ne se limite pas à leurs capacités intellectuelles, ni à l'unique lecture de la culture américaine que chacun d'entre eux offre. Oswald se différencie d'Hubbard par le fait que ses pensées deviennent réalisables, qu'elles se concrétisent. L'assassinat de Kennedy a eu un impact cataclysmique sur la société américaine alors que le projet de Hubbard de révéler au public les activités cachées de la CIA possédait un potentiel pour transformer les États-Unis mais n'a pu être mené à son terme et, le cas échéant, n'aurait jamais eu la force de frappe de l'assassinat d'un président. Le projet de Hubbard ne relevait simplement pas du même ordre de magnitude que celui d'Oswald. Rationnel, procédant par étapes, Hubbard souhaite tout d'abord faire changer le comportement de son père Cal, homme d'une grande loyauté doté d'un fort esprit d'équipe¹³³, qualité indispensable pour devenir le membre de la CIA qu'il est. Cal est comparable aux premiers hommes du programme d'exploration lunaire. Ils étaient courageux mais, selon Mailer, ne possédaient pas d'esprit d'initiative et leur travail en équipe primait sur toute autre considération. En conséquence, il leur fallait ne jamais trahir l'équipe et surtout bannir toute réflexion

131 *ibid.* , p. 154.

132 *ibid.* , p. 144.

133 Mailer, *Harlot's Ghost*, *op. cit.* , p. 127.

personnelle qui aurait pu faire gripper le système¹³⁴. Issus d'une société technologique, comme le père d'Hubbard, ces astronautes sont les produits d'une logique qui vise à rendre obsolète l'intuition et à faire d'un Neil Armstrong son modèle¹³⁵ dans un contexte où la science est consacrée¹³⁶. Ils sont l'émanation de la culture de la NASA, un lieu où les hommes sont déshumanisés. Harry emploie l'ironie dans la description qu'il en fait :

courteous, helpful, generous of information, saintly at repeating the same information a hundred times, and subtly proud of their ability to serve interchangeably for one another, as if the real secret of their discipline and their strength and their sense of morale was that they had depersonalized themselves to the point where they were true Christians, gentle, helpful, replaceable, and serving on a messianic mission. Like real Americans, they always talked in code. It happened to be technological code¹³⁷.

L'accumulation des adjectifs laudatifs marque cette ironie. De même, l'exagération sémantique de l'adverbe « saintly » associé au participe présent « repeating » et à l'expression « a hundred times » accentue la critique moqueuse d'Harry. Le champ lexical de la religion parcourt l'extrait : « saintly », « Christians » et « messianic mission » transforment les astronautes en missionnaires au service de la technologie. En amont, il était précisé que Harry pouvait être considéré comme le double fictif de l'auteur. Ainsi, la satire d'Harry est celle également de l'auteur. Les astronautes sont aussi uniques parce qu'ils sont dévoués à leur métier, ce ne sont plus des hommes, seulement des astronautes :

[They have] learned not only to live with opposites, but it was conceivable that the contradictions in their nature were so located in the very impetus of the age that their personality might begin to speak of some new psychological constitution to man. For astronauts had come to live with their time on the ground was conventional, practical, technical, hardworking, and in the center of the suburban middle class. They were patriots, but they were moonmen. They lived with absolute lack of privacy, their obvious pleasure was to be alone in the sky. They were sufficiently selfless to be prepared to die for their mission, their team, their corporate NASA, their nation; yet they were willy-nilly narcissistic as movie stars. [And though] they were virile, they were done to like no healthy man alive¹³⁸.

Cette description des astronautes les identifie à des produits de la classe moyenne

134 *id.*, « In Search of the Devil », *Advertisements for Myself*, *op. cit.*, pp. 66-67.

135 *id.*, *Harlot's Ghost*, *op. cit.*, p. 40.

136 *ibid.*, p. 40.

137 *ibid.*, p. 17.

138 *ibid.*, pp. 47-48.

émasculés et domestiqués. Ils sont issus d'un système étatique perçu par Mailer comme despotique. Bien qu'ils personnifient une réussite indiscutable, les astronautes ni ne possèdent ni ne contrôlent le vrai pouvoir.

La narration de *Harlot's Ghost* relate le besoin pressant de rendre caduc le système idéologique américain par l'exposition de l'éducation et du développement d'un jeune homme¹³⁹. *Harlot's Ghost* est un roman d'apprentissage dans lequel le lecteur suit l'éducation d'Hubbard, un jeune homme représentatif des États-Unis d'après-guerre : un être naïf qui aspire, somme toute, à dominer le monde¹⁴⁰. Hubbard, tout comme Oswald, se permet d'avoir une liberté paradoxale grâce à la force de ses idées et de ses croyances ce qui lui confère une certaine autonomie. Plus Hubbard grandit, plus il perd son admiration pour les valeurs auxquelles se rattache son père et il en vient même à croire qu'il a été l'objet d'une manipulation orchestrée par Harlot, son mentor, père spirituel et patron¹⁴¹ qui réalisera ensuite que son protégé pourrait être un agent double. Hubbard rejettera violemment ces deux images paternelles, figures tutélaires du système de domination et de contrôle. La narration dévoile également les problèmes de classes qui sont associés au personnage de Dix Butler, représentation d'un autre discours patriarcal spécifiquement associé à l'économie de marché. Ces problèmes de classe et ceux liés aux privilèges soulignés dans le roman se concentrent peu à peu sur le conflit qui oppose les riches intellectuels à Dix Butler, d'origine modeste. Son talent d'homme d'affaires ainsi que sa brutalité physique et morale montrent la direction prise par la CIA. Ce comportement est à l'opposé des nobles finalités auxquelles Hubbard croyait au début de son aventure. La CIA travaille à l'encontre de l'éthique et Butler devient le « banquier de l'Agence »¹⁴². Il est également impliqué dans les affaires secrètes de

139 *ibid.*, p. 109.

140 *ibid.*, p. 1227.

141 *ibid.*, p. 15.

142 *ibid.*, p. 85.

l'organisation. A la fois attiré et révolté par Butler, Hubbard le voit motivé par « [a] courage [which may be the] only capital that buys all the nutrients you need for your ego [,] [and] admire[s] the simplicity and strength it takes to be that free man »¹⁴³. En définitive, le roman associe la classe prolétaire à l'intérêt égoïste et au désir pour le gain et le pouvoir.

Harlot's Ghost remet également en question les vérités historiques. Dans ses manuscrits autobiographiques « Alpha » et « Omega » qui décrivent ses malversations et ses abus de pouvoir au sein de la CIA, Hubbard démontre qu'il a violé la plupart des lois censées assurer la sécurité nationale. L'acte d'écrire représente une solution à l'apparente impossibilité d'autonomie. Cet acte mêle une narration à visée émancipatrice à un sentiment de culpabilité. Par l'acte d'écrire, Hubbard trouvera une solution à ses problèmes passés, et plus important encore, un engagement dans la construction de l'histoire. Cet acte d'écriture et la création de sens qu'il permet résolvent les contradictions qui se trouvent au cœur d'*Harlot's Ghost* et d'*Oswald's Tale* : entre action et construction, entre connaissance et pouvoir. Dans *Harlot's Ghost*, ces contradictions sont dépassées par la divulgation des rouages et de la mécanique de la CIA par Hubbard. Comme il le sait, écrire son manuscrit lui permet de faire ressortir la « logique souterraine »¹⁴⁴ de la CIA qui engluie ses employés dans leurs mensonges. Son manuscrit, pense-t-il, lui permettra de mettre en avant « [the] Leviathan itself »¹⁴⁵, personification monstrueuse du Pentagone qui est comparé à « [a] set of corporate halls and offices [dominated by an] inscription from the Gospel According to John [:] you shall know the truth and the truth shall make you free »¹⁴⁶. De plus, Hubbard réalise que personne ne peut passer sa vie dans les couloirs de la CIA sans passer au moins une fois

143 *ibid.* , p. xx.

144 *ibid.* , p. 102.

145 *ibid.* , p. 990.

146 *ibid.* , p. 991.

par la case prison¹⁴⁷. La vérité qu'Hubbard découvre met en lumière que nous vivons deux existences différentes : celle dont nous avons conscience et celle qui se libère dans notre sommeil. Deux « histoires » en une¹⁴⁸. Le Pentagone, en tant que lieu du pouvoir et centre de l'autorité patriarcale, offre par ailleurs la possibilité à Mailer de décrire la totalité sociale pour révéler les forces invisibles qui déterminent l'identité américaine. Harry Hubbard y rassemble de manière symbolique les tranches éclatées de l'histoire. Conçu de manière ambiguë comme un recueil de fragments-mémoires qu'il tente de qualifier de roman¹⁴⁹, Hubbard se demande si son travail offre la vérité historique : « Moreover, he questions whether he could take such a plunge. For it I did not, I was misrepresenting myself to myself »¹⁵⁰. Ce désir de se représenter sans déguisement ni masque dans son roman, de révéler les faits historiques véridiques est sous-tendu par celui de susciter une action collective. Cette volonté constitue en elle-même la finalité utopique de l'individu asocial. En effet, les réseaux sociaux qui l'encerclent vont se désagréger et il pourra récupérer le pouvoir moral, politique et intellectuel. Les citoyens n'auront plus qu'à suivre son exemple pour se libérer à leur tour de l'emprise de la société. L'émergence du soulèvement collectif n'est envisageable qu'à la condition de dévoiler la mécanique cachée du gouvernement qui fait en sorte d'avoir en main tous les pouvoirs. Cette proposition n'est pas sans rappeler l'article « Pentagon Papers » écrit en 1971 par un ancien analyste de la RAND Corporation, Daniel Ellsberg, pour le *New York Times* dans lequel il révélait le contenu de documents confidentiels concernant l'implication des États-Unis au Vietnam. L'écrivain et éditeur Tom Engelhardt affirme dans *The End of Victory Culture* qu'Ellsberg a osé commettre cet acte de trahison pour pousser les citoyens à agir, à rompre avec la passivité :

147 *ibid.* , p. 1124.

148 *ibid.* , p. 1126.

149 *ibid.* , p. 34.

150 *ibid.* , p. 35.

to force the inner workings of the invisible government into a light not at the end of a tunnel. [...] [H]e saw himself taking responsibility for his own role in war planning. With a touching faith in the power of the revealed word to stir the soul, he hoped the publication of the secret record might encourage other officials or ex-officials to act ; that a Congress, previously rendered impotent, might be moved to end the war ; and that the public might be spurred to further acts of opposition.¹⁵¹

Cette déclaration au sujet des motivations d'Ellsberg rappelle celles d'Hubbard et d'Oswald. *Oswald's Tale* et *Harlot's Ghost* invitent leurs lecteurs à remettre en question les dires et les actes du gouvernement. Mieux encore, ces œuvres appellent à l'action pour parvenir à retrouver l'autonomie citoyenne. La finalité selon Mailer s'exprime dans « A Harlot High and Low » : « To free our minds ! We live in one existence, but have the overlay of another upon us. We strive to make our history, and sense, with the uneasiness of confrontations never faced, that we may dwell under the overall domination of an invisible second government (at odds with itself ?) whose touch is subtle, but whose scenarios sit like an incubus upon Intelligence itself »¹⁵². Afin de vivre, il est nécessaire de trouver la liberté grâce à la compréhension, historique entre autre, du monde. Tout comme Hubbard qui possède le potentiel pour faire dysfonctionner le système, Oswald a pu être à l'origine d'un changement historique considérable. Mailer croit qu'Oswald, avant de commettre l'assassinat de Kennedy, pouvait faire un choix : être l'instrument de l'histoire ou son meneur. Dans « The Leading Man: a Review of JFK. : the man and the Myth », un chapitre de *Cannibals and Christians*, Mailer s'intéresse à Kennedy :

[Kennedy's] profound insight into the real sources of political power in America, came from a conscious or unconscious cognition that the nation could no longer use a father ; it was Kennedy's genius to appreciate that we now required a leading man. The contradictions of our national character had become so acute that no symbol of authority could satisfy our national anxiety any longer. We needed to discover ourselves by an exploration through our ambiguity. And the precise ambiguity is embedded in the man we chose for our President.¹⁵³

Ainsi, en assassinant Kennedy, Oswald deviendrait un guide de la nation. La narration

151 Engelhardt, Tom, *The End of Victory Culture*

152 Mailer, *A Harlot High and Low*, *op. cit.*, p. 46.

153 Norman Mailer, « The Leading Man : A Review of *JFK : The Man and the Myth* », *Cannibals and Christians*, N. Y. , Perigee Books, 1966, p. 204.

de Mailer suggère également qu'étant donné le climat psychologique oppressant des années 50, il est possible que l'une des obsessions majeures d'Oswald ait été celle de la virilité et cette obsession se retrouve dans *Harlot's Ghost*. Hubbard doit travailler sur l'art de la bravoure lors des guerres bureaucratiques¹⁵⁴ dans lesquelles Harlot « [had] not only been [his] boss, but [his] master in the only spiritual art that American men and boys respect-machismo »¹⁵⁵.

Avec l'assassinat de Kennedy, Oswald accomplissait l'acte le plus *héroïque* de toute son existence. On se rappelle les lignes d'Emerson dans *Heroism* (1841) où étaient exposées les conditions nécessaires à l'apparition de l'individu autonome:

Heroism works in contradiction to the voice of mankind and in contradiction, for a time, to the voice of the great and good. Heroism is obedience to a secret impulse of an individual's character. Now to no other man can its wisdom appear as it does to him, for every man must be supposed to see a little farther on his own proper path than any one else [...] for every heroic act measures itself by its contempt of some external good. [...] Self-trust is the essence of heroism. It is the state of the soul at war, and its ultimate objects are the last defiance of falsehood and wrong, and the power to bear all that can be inflicted by evil agents¹⁵⁶.

C'est à travers la vision de l'individu du dix-neuvième siècle, celle d'un être déjà séparé et en conflit avec la sphère sociale, que Mailer conçoit les actions et les désirs d'Oswald dans les instants qui précèdent son intervention violente dans le cours de l'Histoire. Les textes de Mailer mettent en avant un individu qui n'aurait pas supporté d'être soumis à un environnement social et économique oppressant et se serait positionné en paria de la société. L'omniprésence de ce thème dans ses œuvres indique à quel point Mailer considère l'individu autonome comme la force primordiale générant le progrès. En ce sens, ces textes peuvent être perçus comme des réécritures de la connaissance du pouvoir et de l'action. Mailer associe souvent héroïsme et criminel asocial. Schaub décrit comment une certaine forme d'héroïsme transparait dans *Armies of the Night* :

154 *id.*, *Harlot's Ghost*, *op. cit.*, p. 8.

155 *ibid.*, p. 17.

156 Ralph Waldo Emerson, *Emerson's Essays*, Wildside Press LLC, 2010, p. 171.

[Mailer's] brief heroism on behalf of a moral principle, earns [him] a 'sense of himself' - a momentary healing of the divisions of hypocrisy and guilt within- what [Christians] must signify when they spoke of Christ within them. History, in this account, becomes a 'moral ladder' or ritual in which sin is atoned, or temporarily ameliorated by the actions of its saints¹⁵⁷.

Mailer a synthétisé les actions d'Oswald et d'Hubbard dans la révolte. La conclusion d'*Oswald's Tale* confirme cette interprétation et résout ainsi la question centrale du texte : Oswald n'est pas un objet manipulé dans le cadre d'une conspiration mais bel et bien l'acteur solitaire de sa propre conspiration qui devait conduire à la révolution. Oswald est bien plus qu'un agent secret. Mailer précise dans « A Harlot High and Low » que ce dernier est capable d'agir et de provoquer « the confusion of enigmatic projects and multiple identities in order to give the country what it really needs, that is, what he believes America secretly desires »¹⁵⁸. Oswald devient le guide secret qui accouche la nation. De semblables qualités intellectuelles sont prêtées à Hubbard ce qui lui permet de se distinguer des autres agents qui restent sous la domination de la CIA. Hubbard comprend qu'en tant qu'agent il fait partie du gouvernement et non de la nation américaine¹⁵⁹. Mais, il n'ira pas au bout de sa démarche visant à changer le fonctionnement des institutions en refusant de franchir l'étape de la criminalité. Peut-être Mailer avait-il l'idée de cet accomplissement à l'envers pour son héros puisque *Harlot's Ghost* s'achève par TO BE CONTINUED. Quoi qu'il en soit, Hubbard diffère fondamentalement d'Oswald par ce refus et l'on voit où se situe la ligne de démarcation chez Mailer. Seuls ceux qui la franchiront feront l'Histoire mais leur retour en arrière sera impossible. Car *Oswald's Tale* et *Harlot's Ghost* ont l'ambition de réécrire l'Histoire, par le biais des recherches de Mailer sur les motivations et les désirs des sujets, sur l'action et l'autonomie. Ces travaux aboutissent à une reconsidération des courants sous-jacents qui orientent l'évolution de la société américaine. Ces textes

157 Schaub, *American Fiction in the Cold War*, op. cit. , p. 153.

158 Mailer, *A Harlot High and Low*, op. cit. , p. 26.

159 Mailer, *Harlot's Ghost*, op. cit. , p. 1031.

veulent métamorphoser les événements historiques en narrations au sein desquelles un individu peut se projeter et se libérer de l'emprise des règles sociales. Pour Mailer, la réunion du capital (au sens marxiste), de l'État et de la techno-science en une entité totalitaire produit des désirs qui conduisent les citoyens à rejoindre la masse compacte des consommateurs passifs. Oswald et Hubbard sont des révoltés dans une culture du simulacre, des opposants aux idéologies véhiculées par la société. Ce sont les méfaits de la culture contemporaine qui sont rejetés et symboliquement résolus. Mailer s'oppose aux forces idéologiques de la sphère sociale qu'il pense être à l'origine de la décadence de l'homme. Pour lui, Oswald qui veut assassiner Kennedy représente un cas de rupture idéologique car il remet en question la dissolution des différences. Oswald est bien l'ultime personnification de l'individu « radical », du criminel asocial défini par Mailer : un homme qui veut transformer ses idées et ses convictions en actions.

Une question intéressante est posée tout au long d'*Oswald's Tale* : qui est Oswald ? Ou plus précisément : pourquoi Oswald ? A cette dernière question, nous pouvons placer les protagonistes de Mailer sur un plan d'égalité. Que ce soit Stephen Rojack, Gary Gilmore ou Harry Hubbard, tous ont effectué à un moment ou à un autre ce que Mailer décrit comme des actions *nobles* qui les libèrent de l'ordre social. En d'autres termes, la question qui émerge de la lecture d'*Oswald's Tale* n'est pas tant celle de savoir si la représentation d'Oswald est vraisemblable mais plutôt d'identifier la fonction qu'il occupe dans le discours sur l'action individuelle. Hayden White dans *The Content of the Form* pose différentes questions rhétoriques qui mettent en avant la primauté de la cohérence de la narration bien avant sa véracité :

what is involved, then in that, finding of the 'true story', that discovery of the 'real story' within or behind the events that come to us in the chaotic form of historical records ? What wish is enacted, what desire is gratified, by the fantasy that real events are properly represented when they can be shown to display the formal coherency of a story ?¹⁶⁰

160 Hayden White, *The Content of the Form : Narrative Discourse and Historical Representation*, University of Baltimore Press, 1987, p. 4.

Ce personnage d'Oswald, aussi imaginaire qu'il puisse être chez Mailer, personnifie l'individu qui refuse de perdre son autonomie et qui est prêt à tuer pour y parvenir. L'importance accordée à l'action est également présente chez DeLillo dont les protagonistes agissent poussés par le désir d'exister.

1.2 Le désir d'exister par soi-même

DeLillo expose toujours des dualités dans ses œuvres et *Underworld* est un roman dans lequel de fortes oppositions apparaissent. Le titre métaphorique, traduit en français par « Outremonde », fait référence à un modèle social en marge de la culture dominante : un monde souterrain et marginal qui doit rester dissimulé. Ce thème de la confrontation sociale de deux entités n'est pas nouveau : *Metropolis*, le film expressionniste muet de Friz Lang (1927) et le roman d'anticipation *Brave New World* d'Aldous Huxley (1932) décrivent tout deux une société future contre-utopique duale dans laquelle les castes supérieures d'un monde futur vivent dans le confort en exploitant les castes inférieures esclaves. Le cinéaste Emil Kusturica a donné sa propre interprétation de ce même thème dans son film *Underground* en 1995, deux ans avant la publication d'*Underworld*. *Metropolis*, *Brave New World*, *Underground*, *Underworld* : en gardant à l'esprit cette filiation, il peut être intéressant d'étudier comment DeLillo utilise cette approche de ce qui se cache sous terre pour poser les questions de l'action personnelle au sein d'un modèle social conflictuel quand des voix marginales et subversives s'opposent aux valeurs prônées par le capitalisme mercantile. Nick Shay, tout comme Jack Gladney dans *White Noise*, est le point focal d'une critique de la société de consommation mais aussi d'une résolution *imaginaire* au problème que pose la mise à l'écart du criminel asocial. L'emploi le plus explicite de la métaphore d'« underworld » s'observe à l'exact milieu du livre. DeLillo imagine une projection au

Radio City Music Hall de New York du film d'Eisenstein, *Unterwelt*, qui vient d'être exhumé des caves de l'Allemagne de l'Est avant d'être restauré. Alors que les spectateurs pouvaient attendre une œuvre ample et majestueuse du cinéaste soviétique auteur du *Cuirassé Potemkine*, ils découvrent une œuvre intimiste, muette, sans intrigue, sans continuité, faite de plans oppressants dans lesquels un savant fou utilise un pistolet à rayons sur une sous-humanité affublée d'attributs monstrueux. Il faut savoir que le *Unterwelt* d'Eisenstein est un film mythique qui aurait peut-être été tourné en même temps que *Que Viva Mexico !* dans les années 1930 mais dont personne ne connaît le thème ni n'a vu la moindre image à ce jour. Dans une digression uchronique, DeLillo imagine donc un film à partir de la seule donnée objective disponible qu'est son titre, la traduction en allemand de l'anglais underworld. Donner vie à ce mirage permet à DeLillo d'opérer une juxtaposition entre cette création *ad hoc* et les graffitis de l'artiste Ishmael, un personnage du roman. Cette juxtaposition rend plus complexe la définition précise à donner à « underworld ». En effet, cette notion est beaucoup plus élaborée que ce qu'offre le film de l'Eisenstein de DeLillo, à savoir une représentation manichéenne de la société comme Lang et Huxley l'avaient théorisée. Pour l'Eisenstein du roman, loin de tout idéal soviétique, maîtres et esclaves sont les seuls acteurs du champ social, sans autre choix offert, sans libre-arbitre. A l'opposé de cette conception, l'artiste Ishmael propose avec ses graffitis une vision plus nuancée : l'homme possède une volonté qui peut lui permettre de changer de condition. Alors que le film imaginaire d'Eisenstein traite d'une société totalitaire dans laquelle les relations d'exploitation sont universelles et immuables, le modèle social proposé par les graffitis de l'artiste évoque la possibilité d'une évolution et donc un espoir. Toujours accompagné d'enfants, Ishmael est un personnage mystérieux en marge de la société qui tague sur les murs de la ville des anges, images d'autres enfants morts. Bien qu'asocial, il a recréé autour de lui une sorte

de famille, comme Nick Shay et Jack Gladney, et ne fait que traduire son espoir dans ses graffitis. Nuancé dans ses idées, il pense que suivre les règles de la société peut permettre à l'homme de contrôler sa destinée et c'est peut-être pour cette raison qu'il décide de se familiariser avec les codes du capitalisme en vendant des voitures abandonnées. Ainsi, Ishmael, au fil du roman s'éloigne de cet « underworld » et de ses codes culturels et sociaux. Comment ne pas penser à l'Ismaël narrateur du *Moby Dick* de Melville qui est le témoin puis le seul survivant de l'Armageddon entre le capitaine Achab et la baleine blanche ? Comment ne pas voir dans l'underworld l'océan si profond ? Comment ne pas penser que DeLillo et ses lecteurs connaissent par cœur ce classique de la littérature et superposent ainsi ces deux histoires de la quête d'un sens à l'existence ? Pour atteindre ce but, *Underworld*, ouvrage monumental qui se veut somme, met en scène énormément de personnages secondaires. DeLillo peut ainsi offrir au lecteur un large éventail des choix des habitants d'un pays, tous en quête d'une identité et pensant la trouver dans diverses communautés. Toutefois, tous demeurent étouffés par un système économique qui privilégie l'homogénéité. *Underworld* établit pourtant la cartographie d'une sphère sociale et publique bien plus complexe que ne le souhaiteraient ses dirigeants : l'uniformisation n'est pas si évidente à mettre en place. DeLillo décrit donc une multitude d'« underworlds » qui sont autant de sous-cultures, en marge ou en opposition à la culture dominante. Dans une mise en abyme par le recours à l'uchronie du Radio City Music Hall, DeLillo nous dit, à nous lecteurs, que ces autres mondes peuvent même être imaginaires. Seul compte l'usage qu'en fait l'individu. DeLillo est un utilitariste pour qui la fin compte plus que les moyens. Ainsi chacun est libre de se choisir son univers pourvu que ce dernier lui permette d'y exister selon sa volonté : Matt Shay, le frère de Nick, analyste dans l'industrie nucléaire, vivra dans un de ces mondes parallèles, dans une sous-culture impliquée dans la fabrication et

l'expérimentation d'armes nucléaires ; la Mafia est un autre de ces mondes souterrains clos et centrés uniquement sur eux-mêmes ; l'univers artistique de Klara en est un autre. Dans *Underworld*, chaque être trouve son outremonde et, en conséquence, l'asocial devient la règle et non l'exception.

Dans sa conception de ses « underworlds », DeLillo va bien au-delà de la mouvance « underground » traditionnelle qui désigne un ensemble de codes culturels liés à la contre-culture. Ce système alternatif s'est fait connaître du grand public dans la seconde partie du vingtième siècle, principalement dans le monde occidental. En littérature, ses figures les plus connus appartiennent au courant de la *Beat Generation* avec Jack Kerouac (*On the Road* en 1957) , William Burroughs (*The Naked Lunch* en 1959) ou Allen Ginsberg (*Howl* en 1956). Ce n'est pas le moindre des paradoxes que, le temps passant, cette réaction à l'ordre établi soit devenu « overground » vers 1970 pour rejoindre le « mainstream » dans les années 1980. DeLillo ne se situe pas dans cette tendance même si le personnage de Klara en est proche. Au-delà de cette catégorisation culturelle et sociale globale qui s'avère somme toute artificielle, il existe d'autres mondes souterrains *individualisés* tels que l'on peut en trouver à San Francisco, dans la zone nommée « *the Float* ». Ces espaces sont le réceptacle des désirs sous-jacents qui ne peuvent s'exprimer dans aucun contexte reconnu, qu'il soit « mainstream » ou « underground ». Ces « underworlds » offrent paradoxalement une identité mais également une fragmentation de celle-ci. Soit ils créent un lien entre les individus à l'image d'un voisinage ou d'une ethnie, soit ils confirment les paumés qui ne savent plus qui ils sont dans leur désarroi. Quelles sont les raisons de cette perte d'identité ? Les différents rôles qu'ils ont dû endosser, à l'image d'Harry Hubbard et Lee Harvey Oswald chez Mailer, pour tenter de s'intégrer et de s'adapter à la culture dominante. Pourtant, chez DeLillo, les paumés ne sont pas vus négativement. L'auteur décrit une

dynamique sociale au sein de laquelle les communautés marginales tentent de résister aux assauts du système. Loin de viser à l'émergence d'un état multiculturel, le système social décrit dans *Underworld* fait son possible pour gommer des différences qui parviennent à résister et génèrent les communautés clandestines. *Underworld* n'a de cesse d'établir une tension permanente entre l'acculturation qui favorise l'assimilation des spécificités culturelles à la société et le désir d'autonomie chez l'individu, du moins chez celui qui n'a pas encore cédé aux tentations de la société. *Underworld* place ainsi sur le devant de la scène l'homme qui refuse de se soumettre aux règles sociales et de perdre son autonomie et sa liberté d'action. La bataille oppose l'État aux fractions indépendantes prêtes à se sacrifier, plus ou moins il est vrai, pour qu'un changement révolutionnaire ait lieu. Elle illustre la manière dont DeLillo présente la relation entre le collectif et les individus. S'oppose alors à la malléabilité des hommes rattachés au pouvoir de l'économie capitaliste, les « outremondes » peuplés d'individus asociaux, les derniers bastions de l'autonomie humaine. DeLillo établit une dualité également entre les deux frères asociaux, Nick et Matt. Leur comportement dans l'asociabilité diffère : Matt est un marginal qui s'est établi dans un « outremonde » qui se rapproche des Hippies. Nick, lui, est intégré à la culture dominante tout en cultivant en solitaire son esprit critique. Il a déjà été dit que Matt décidera de quitter son travail alors que Nick ne l'envisagera jamais. DeLillo, toujours rétif à la simplification caricaturale, démontre par cette distinction que les asociaux eux-mêmes ne forment pas un groupe homogène ou qu'il leur est même impossible de former un groupe de plus d'une personne, par définition de l'asociabilité.

Les romans de DeLillo ne se contentent pas de tracer la frontière entre deux mondes mais ils insistent avant tout sur ce que chaque homme possède en lui de

plus précieux : sa capacité d'imagination. Elle est l'outil qui offre la possibilité d'évoluer dans le système tout en évitant de succomber à ses tentations. Pour DeLillo, l'individu existe à la fois au sein d'un système qui le broie mais également dans un monde qui lui est propre, empli de désirs inassouvis et de douleurs. Ces deux mondes opposés en tout point sont le point de départ d'une réflexion de l'auteur sur la nécessité de l'existence de l'individu asocial, le dernier homme possédant une liberté, le seul à avoir l'audace et le courage de passer à l'action, voire à l'action ultime, aux conséquences irréversibles, au meurtre. Au début d'*Underworld*, Nick incarne cet homme, à l'inverse de Matt qui se soumet aux règles sociales. Néanmoins, quand Matt fume une substance hallucinogène dans un cadre festif, ses suspicions sur les abus de pouvoir de l'État se confirment. De son inconscient libéré émerge le désir cardinal : retrouver sa liberté. Dès lors, mettant en accord ses pensées et ses actes, il décide de quitter l'industrie nucléaire. L'expérience emmagasinée pendant ses années passées à travailler dans ce domaine lui sont utiles pour confirmer ses suspicions quant au rôle du gouvernement dans les crimes contre les citoyens. Matt se situe désormais à la périphérie de la société au moment où il décide de rentrer dans un des « outremondes ». La critique envers la société et ses règles liberticides prend corps dans *Underworld* avec les deux frères mais, par un retournement propre au roman d'apprentissage, Matt devient le plus asocial des deux. Nick ne fera qu'une partie du chemin. Parce qu'il refuse la marginalité malgré ses tendances, Nick focalise l'intérêt de DeLillo qui en fait le personnage principal du roman : il est celui par qui un questionnement sur la société de consommation de masse devient objet d'étude. Nick est particulièrement intéressant à considérer pour un écrivain dans la mesure où il adopte une position médiane entre deux tentations puisqu'il refuse de se laisser enfermer dans tout système. Toutefois une interrogation évidente apparaît : comment l'autonomie individuelle peut-elle se concilier avec les règles de

socialisation ? Le choix de Nick lui permet de trancher ce dilemme et il échappe également aux désagréments de la coercition. Par ce biais, Nick condamne la tactique somme toute triviale qui consiste pour l'asocial à n'user que de violence car celle-ci entraîne logiquement une répression de la part de la société qui ne fait que se défendre : le non-respect des lois est puni et les condamnations pour les infractions jugées les plus graves privent l'individu de liberté pendant une période plus ou moins longue. La prison est, par définition, le lieu de privation de liberté la plus extrême.

A la différence de Mailer, DeLillo tient compte des règles établies pour faire évoluer ses protagonistes asociaux. Il est l'auteur qui envisage le personnage criminel asocial de la manière la plus en adéquation avec la réalité. Cette prise en compte fait de Jack Gladney dans *White Noise* et de Nick Shay des criminels asociaux atypiques. Tous deux affirment que la violence ne résoudra pas le conflit qui les oppose au système. Nick le sait par expérience ; Jack, parce qu'il est instruit. Ainsi, il est le seul, parmi les protagonistes asociaux, à n'avoir commis qu'une tentative de meurtre. Tous deux sont également davantage tournés vers la réflexion que vers l'action. Nick et Jack pensent qu'utiliser la violence serait admettre finalement la supériorité de la société car celle-ci utilise la répression pour parvenir à ses fins. Dès lors, répondre à la violence par une autre violence revient à copier ce qui est honni et, pire, cela donne raison au système répressif lorsqu'il utilise des actes violents pour asseoir son autorité. Les deux hommes ne pensent pas non plus que la tentation du retrait du monde pour s'isoler dans sa bulle soit viable.

Il est donc intéressant d'étudier plus en détail la réflexion de DeLillo quand il recherche d'autres moyens de résistance que ceux développés par les auteurs du corpus. *Underworld* et *White Noise* sont des romans qui se concentrent chacun sur un seul personnage malgré les nombreux autres acteurs. Ces deux romans mettent en avant

l'isolement progressif d'un personnage en quête de la solution qui le fera libre. S'il devait y avoir un ordre de lecture du corpus, *Underworld* et *White Noise* devraient être placés en dernier tant leurs protagonistes agrègent en nuance les caractéristiques de tous les autres. Pour comprendre la spécificité des criminels asociaux de DeLillo, il est utile de les comparer au portrait des autres criminels asociaux, ce qui se ramène au schéma conventionnel : un individu qui n'aspire qu'à exercer son libre-arbitre et ce par tous les moyens, la violence y compris. Nick Shay et Jack Gladney sont différents. Ils n'excluent pas la violence mais, toujours, ils se montrent compréhensifs, voire tolérants, envers les autres et notamment envers leurs épouses respectives qui leur ont pourtant été infidèles. Citoyen bien intégré autant sur le plan professionnel que personnel, Jack, encore plus que Nick, symbolise l'adulte américain, mari et bon père de famille, qui a *réussi*. Quant à Nick, travailler dans un secteur professionnel acquis aux idéaux du système politique et économique américain ne le dérange pas, du moins au début. Comme Jack, Nick commence à reconsidérer sa condition grâce ou à cause d'une lutte personnelle. DeLillo décrit leur démarche lorsqu'il donne des précisions sur les deux principales croyances auxquelles ses personnages adhèrent : « freedom and possibility as being too remote from what they perceive existence to mean. They feel instinctively there's a certain struggle, a solitude they have to confront. [...] The voice you have to answer is your own voice »¹⁶¹. Ce que DeLillo offre avec ces deux personnages est un renouvellement du mythe de soi : il est possible d'être autonome si et seulement si nous acceptons d'avoir un comportement asocial et il ne faut pas craindre d'aller jusqu'au bout de ses limites. DeLillo renoue ici avec les propos du Juge Holden. Ce mythe prend tout son sens quand Nick fait l'amour à Donna. Le sexe est pour lui un secret que les gens partagent : une forme authentique de connexion en dehors des relations publiques

161 Don DeLillo, « An Interview With Don DeLillo », *Anything Can Happen : Interviews with contemporary American Novelists*, Tom LeClair, ed. Tom LeClair and Larry McCaffery, Urbana, University Of Illinois Press, 1983, p. 83.

purement conventionnelles. Cette aspiration structure une solution imaginaire au problème du citoyen asservi par la société en mettant en œuvre un mode particulier de socialisation qui va à l'encontre des relations sociales prédominantes. L'idée que se fait Nick des relations sexuelles suggère qu'elles sont étroitement liées à l'instinct, aux peurs et aux désirs primaires. Sa volonté de remettre en question les règles sociales ne peut que se renforcer avec la pratique régulière de relations sexuelles. La réflexion de Nick sur le pouvoir revigorant du sexe s'oppose à celle que Mailer développait dans son essai *The White Negro* où le sexe était une perte de temps et un gaspillage d'énergie. On a vu que le point de vue changera radicalement dans son roman *An American Dream* quand Stephen Rojack accordera au sexe une grande importance : ici aussi, il lui permettra de se sentir plus fort.

Underworld est un roman complexe également du point de vue de la forme. DeLillo voulait que celle-ci soit représentative de la complexité des thèmes abordés par lui. Si l'on excepte le prologue et l'épilogue, la narration s'inverse chronologiquement : le premier chapitre situe l'action dans les années 90 et le dernier, au début des années 50. Le temps, habituellement toile de fond d'une histoire mais extérieur à son déroulement, vole ici en éclats et les fragments rassemblés par l'auteur ne s'emboîtent plus vraiment, laissant des béances. La dilatation de certains instants et la multiplicité des points de vue nécessitant des allers et retours sur un fil narratif déjà décousu achèvent de générer un protagoniste dérangent qui participe au malaise générée par la lecture. Peut-être légèrement facétieux, peut-être profondément sérieux, DeLillo ose même l'uchronie avec l'épisode de la projection d'*Unterwelt* : il ne s'agit plus là de modifier le temps mais de l'inventer, de le créer, d'en être le démiurge. Comme si cela ne suffisait pas, plusieurs histoires se superposent et, dans le prologue, le « il » qui prend en charge l'histoire est mystérieux : est-ce un narrateur anonyme, l'auteur ou bien

Nick qui parle de lui à la troisième personne ? Cette indétermination rappelle celle concernant le personnage principal dans le prologue du premier roman de la trilogie USA de John Dos Passos, *The 42nd Parallel*. Le personnage est ainsi présenté : « [a] young man [who] walks by himself, [...] [and who] must catch the last subway, the streetcar, register at all the hotels, work in the cities [...] learn the trades, take up the jobs, live in all the boardinghouses ». Ce personnage symbolise « the speech that clung to the ears, the link that tingled in the blood : USA. »¹⁶². Ce jeune homme se prénomme Vag, un surnom pour « vagrant » (vagabond). Il possède en lui à la fois les caractéristiques d'un marginal et celle d'un dissident politique. Il est dans un entre-deux. Dos Passos a souhaité rendre « palpable » cette indétermination. Dans le prologue d'*Underworld*, DeLillo emploie un procédé similaire : il ne semble pas y avoir de lien entre l'histoire des « underworlds » et celle de Nick. DeLillo décide de détourner les règles du prologue traditionnel afin de donner *in medias res* une photographie de la société américaine.

Quelles sont les fonctions d'un prologue traditionnel ? A. Del Lungo en expose quatre : une fonction codifiante pour présenter le récit, une fonction séductive qui doit donner envie au lecteur de continuer à lire, une fonction informative en introduisant les personnages principaux et une fonction dramatique quand il fait débiter l'histoire et ses péripéties¹⁶³. Le prologue d'*Underworld* ne répond pas à ses critères mais a la faculté d'éveiller la curiosité chez le lecteur et c'est peut-être ce que voulait DeLillo en le rédigeant de la sorte. Ce prologue peut être une sorte de synecdoque du roman, une partie pour le tout. Si *Underworld* décrit les différents personnages et communautés qui refusent les règles de la culture dominante, la forme du livre refuse de se soumettre aux règles d'écriture avec un prologue atypique, une chronologie inversée et une

162 John Dos Passos, *The 42nd Parallel*, N. Y. , Signet Classic, 1979, XX.

163 Andréa Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 2003, p. 384.

indétermination sur l'identité du narrateur. Le prologue présente le personnage de Cotter Martin, un adolescent afro-américain qui abandonne ses cours pour s'adonner à son sport favori, le base-ball. Le narrateur précise que ce jeune garçon deviendra un célèbre joueur donc qu'il réalisera ainsi le rêve américain. Cotter Martin incarne la condition marginalisée des Afro-Américains aux États-Unis, mais surtout celle des classes sociales les plus pauvres de la société. Comme la boxe, le base-ball permet de mêler des gens de couleur et de classes sociales différentes. Le prologue installe un climat de violence qui sera présent tout au long du roman. Le narrateur y raconte une anecdote : Cotter est poursuivi par un fan de base-ball raciste, Bill Waterson. Il lui échappe en entrant dans Harlem, quartier à majorité noire, pauvre à l'époque, où Waterson n'ose pas le suivre. Le ton est donné : les différences raciales et les inégalités sociales seront le socle commun aux différentes narrations qui vont se superposer dans la suite du roman. *Underworld* semble finir comme il a commencé mais, cette fois, le narrateur devient la porte-parole des marginaux et son discours fait à nouveau écho aux efforts de Dos Passos pour personnifier l'identité américaine collective dans *The 42nd Parallel*. Si l'esprit collectif qui se développait autour du base-ball marquait le prologue, c'est avec les réseaux sociaux qui se créent sur internet que le roman se clôt. *Underworld* débute avec un constat pessimiste et s'achève avec une promesse d'espoir.

Le criminel asocial a, dans ce roman, une double fonction. Il propose d'abord une critique de la société américaine puis se présente comme l'unique solution pour résister aux règles sociales liberticides. Toutefois, Nick ne remplit pas tout à fait ces deux fonctions dans la mesure où il a pris la décision de quitter New York pour la banlieue. Il a fait ce choix pour avoir enfin une vie privée telle qu'il la conçoit car New York est présentée comme une ville qui ne permet pas aux sentiments de s'exprimer, si ce n'est ceux associés à la violence et à la haine de l'autre. L'éloignement géographique

permet l'éloignement psychologique.

2. Une réflexion sur l'écriture

Même si les nouvelles formes d'écriture n'ont pas besoin de thèmes, il arrive que l'introduction d'un nouvel objet littéraire aille de pair avec un nouveau langage. Sans remonter loin, un exemple est fourni par l'irruption du roman noir dans le paysage littéraire américain du début du vingtième siècle, avec Dashiell Hammett et Raymond Chandler parmi ses auteurs les plus connus. Afin de transposer à l'écrit la réalité qu'ils décrivent, ces défricheurs vont imposer un style sec, sans artifice, proche de l'épure. Noire est leur réalité, noire sera leur écriture. Le cinéma illustrera ce paradigme avec les chefs-d'œuvre que sont *The Big Sleep* de Howard Hawks en 1946 ou *Touch of Evil* d'Orson Wells en 1958. Ici aussi, pour nos écrivains, il arrive que la mise en situation du criminel asocial, plus par sa spécificité asociale que criminelle, induise une réflexion sur l'écriture. Grâce à ce nouveau personnage, pourquoi ne pas étendre par un raisonnement de similitude la remise en cause des règles sociales aux règles de l'écriture elle-même ? Que ce soit dans le cadre d'un jeu intellectuel ou dans une démarche plus ambitieuse, l'audace littéraire est ici permise. A l'extrême, pourquoi ne pas manipuler les mots pour mieux manipuler le lecteur ?

2.1 Une réflexion méta-textuelle

Les œuvres de Mailer sélectionnées dans le corpus se rattachent chacune à un genre littéraire différent. Cette richesse dans l'écriture lui est propre. Écrire pour exprimer ce qu'il souhaite communiquer représente pour lui un véritable défi. Il écrit dans son essai « A Harlot High and Low » que ce qui est le plus douloureux pour lui, au moment où il se retrouve confronté à son *monde imaginaire*, est l'instant où il se rend

compte qu'il lui faudra sans cesse trouver une nouvelle forme narrative pour traduire ses pensées :

It is painful, nonetheless, to relinquish one's hope for a narrative, to admit that study of the CIA may not lead to the exposure of facts so much as to the epistemology of facts. We will not get the goods so quickly as we will learn how to construct a model which will tell us why we cannot get the goods. Of course, that will never be enough -willy nilly, the habit will persist to look for a new narrative¹⁶⁴.

Il est difficile de ne pas considérer Harry Hubbard, le protagoniste de *Harlot's Ghost*, comme le double fictif de l'auteur puisque tous deux veulent éclairer le peuple par l'écriture mais tous deux savent que l'altération de leur discours existe, ce qui mène au malentendu ou au contresens. Tout auteur risque d'être traître à sa cause par les imperfections de son vecteur. Ailleurs, Mailer met une nouvelle fois en avant Harry pour lequel la lecture de romans d'espionnage anéantit toute crédibilité sur la véracité du travail d'écriture : « reading spy novels was satisfying in a manner that was never true of work with all its partially glimpsed projects, ops, capers, researches, stunts, and scenarios, but then, the spy novels were never true to life »¹⁶⁵. Harry ne fait que reformuler ici l'obsession mailerienne du décalage entre écrit et réalité. Cette frustration est omniprésente dans ses œuvres mais comment essaie-t-il de la surmonter ?

Ayant délimité son champ de réflexion, le travail sur sa propre écriture permet à Mailer de voir si la forme et le fond s'accordent. L'alchimie des mots est-elle en accord avec les pensées et les actions de ses protagonistes ? Il est évident que le criminel asocial est une exception dans le cadre de la société et il doit donc être évoqué avec une syntaxe et un lexique eux-aussi exceptionnels. Mailer s'est donc intéressé au langage et à sa réinvention. Dans toutes les cultures et dans toutes les relations interculturelles, le choix de la langue utilisée par la fraction dominante de la société assure sa domination sur l'individu. Mailer doit donc créer un nouveau langage qui

164 Mailer, *A Harlot High and Low*, op. cit. , p. 30.

165 Mailer, *Harlot's Ghost*, op. cit. , p. 1208.

permettra de nier l'oppression sociale selon l'axiome posant que ce qui n'est pas dit n'existe pas. L'écriture jamais ne saura parvenir à rendre compte du réel : faire de cette infirmité une vertu, telle est la démarche de tout écrivain. Mailer, comme les autres auteurs du corpus, construit dessus sa propre version du criminel asocial. Il *crée* un personnage contemporain qui pourra servir de point d'ancrage à ses lecteurs. Dès lors que tout portrait est un portrait mythique, pourquoi ne pas donner au sien une cohérence plus grande, gommant certaines défaillances, estompant des contradictions ? Pour Mailer, la distance entre vie réelle et vie rêvée s'estompe. Partant de ce postulat, nous allons voir que Mailer refuse de voter pour un parti politique ou d'adhérer à une quelconque mouvance. Pour lui qui croit de moins en moins en la solution politique au devenir de l'homme dans la société, l'écriture représente le dernier espoir pour *imaginer* une société dans laquelle les individus possèdent réellement leur libre-arbitre et envisagent de s'opposer au déterminisme social. Très tôt, le criminel asocial sera le porte-parole de ce credo humaniste. Reste la question du lecteur qui doit être à même de faire son choix. L'étymologie du terme *lecture* vient du latin *lectio* qui signifie cueillette¹⁶⁶. Il faut donc se montrer prudent quand on lit pour développer son esprit comme il faut être circonspect dans le choix des produits de la nature que l'on ingère. Il faut très tôt se doter d'un esprit critique dans tous les domaines pour survivre : ce même esprit critique qui permettait de cheminer dans le traitement des informations gouvernementales ainsi que cela a été décrit plus haut est à nouveau indispensable pour *savoir* lire. Mailer va donc utiliser le criminel asocial pour résoudre la double problématique de la qualité de la transmission de sa réflexion et de la disponibilité intellectuelle du lecteur.

166 Dictionnaire *Littre* en ligne, dictionnaire de français *Littre* adapté de l'ouvrage d'Emile Littré (1863-1877).

Why Are We in Vietnam ? est un roman de Mailer publié en 1967 qui offre lui aussi des détails pertinents sur la stratégie littéraire de Mailer qui sera développée dans ses œuvres ultérieures, notamment celles du corpus. Cette œuvre met également à l'honneur le personnage asocial. L'histoire raconte celle d'un adolescent du Texas, D. J. , décrit par le narrateur comme un petit génie faisant preuve d'une grande volonté. Il n'est pas un idéaliste mais une autre variante de The Hipster. D. J. se présente comme un artiste et son discours fait écho à celui du Juge Holden. Une confiance en soi rarement rencontrée chez un adolescent transparaît dans certains de ses propos : « The fact of the matter is that you're uptight with a mystery, me, and this mystery can't be solved because I'm the centre of it and I don't comprehend, not necessarily ; I could be traducing myself »¹⁶⁷. Mailer met dans la bouche de D. J. le schéma conventionnel classique du sujet pensant appréhendant les limites du champ de sa pensée et comprenant qu'il ne peut être son propre objet d'étude. Il s'ensuit que la conscience du penseur devient un élément à prendre en compte dans ce qui est pensé. Cette constatation radicale que l'existence du penseur rend impossible certains raisonnements amène la conclusion que les manifestations du monde extérieur à l'individu pensant sont filtrées et déformées par la conscience. Ces manifestations sont alors orientées et le lecteur les reçoit comme telles :

Indeed, again and again readers have discovered that, at its best, the modern novel often deals with the adventure of its own making and that, while celebrating itself that its real hero is its creator, whose passion and agony we, for convenience, simply call his style¹⁶⁸.

Le critique Jack Richardson considère Mailer comme le seul véritable protagoniste de ses romans. Son style narratif ne fait alors que refléter ses conceptions. Aussi, dans *Why Are We in Vietnam ?*, ce qui est primordial ne sont pas les activités d'un chasseur d'ours ni même les escapades de D. J. et de Tex dans le bush, mais bien la manière dont D. J.

167 Norman Mailer, *Why Are We in Vietnam ?*, N. Y. , Perigee Books, 1967, p. 22.

168 Jack Richardson, « The Aesthetics of Norman Mailer », *The New York Review of Books*, May 8, 1969, p. 3.

les raconte. Fidèle à sa démarche, Mailer utilise ici un mode narratif proche de celui des journaux de second ordre pour donner un angle d'écriture qui éveille l'intérêt du lecteur. Richardson écrit que Mailer qui possède la faculté de décrire en peu de phrases l'esprit américain :

Taken as a collection of social insights into corporate America *Why Are We in Vietnam ?* In an outlandish caricature ; taken as a narrative of the American spirit coming upon its pagan god at the end of a man's hunting trip, it is simple and familiar stuff ; but considered as the recreation by means of language of the notions Mailer has about America, it is brilliant¹⁶⁹.

C'est toutefois une expression atténuée des complexités qui poussent des Américains comme D. J. à aller au Vietnam. Comme dans *An American Dream*, la narration est purement subjective, elle emploie la focalisation interne : une restriction de champ s'opère et resserre la source de perception et d'information à ce que voit ou sait le personnage, ici l'auteur Norman Mailer. Un effet de proximité découle de ce choix. En ce sens, *Why Are We in Vietnam ?* est un roman typique des romans américains contemporains qui se focalisent sur un sujet , sur qui le traite et comment il est traité.

La subjectivité de l'auteur prend fin quand la signification de l'allégorie littéraire se termine et qu'apparaissent la parodie et le pastiche.

Mailer souhaite également établir un lien entre les événements et leur signification. Dans le roman non-fictionnel *The Armies of the Night*, publié en 1968, Mailer modifie la focalisation de sa narration de telle sorte que l'effet opposé se produit : une distance est introduite entre les événements et leur interprétation. Le rôle de l'auteur, selon Mailer, est d'insister sur la réalité du roman telle qu'elle est : une forme d'art qui mêle la subjectivité de l'artiste et la réalité objective. Il n'est plus question d'illusions provenant uniquement de la conscience du narrateur. Comme Mark Twain, Theodore Dreiser ou Ernest Hemingway, Mailer est romancier et journaliste. Il a souhaité couvrir la Seconde Guerre mondiale et la guerre du Vietnam. Acteur dans son

¹⁶⁹ *ibid.* , p. 3.

époque, il a participé à la marche sur le Pentagone organisée par des Hippies à Washington en octobre 1967 pour protester contre le conflit vietnamien et en a fait le point de départ de son livre. Ses deux professions reflètent la structure binaire voire chiasmique de plusieurs de ses œuvres et en particulier de *The Armies of the Night* : l'histoire devient fictionnelle et la fiction devient historique. Ce chiasme est encore une fois motivé par la question sous-jacente de la sauvegarde des œuvres de la distorsion médiatique. Mailer affiche la juxtaposition de deux perceptions différentes d'un même événement : la sienne et celle des médias. Il insiste également sur le besoin de renouveler à la fois les formes du roman et celles du documentaire :

However, the first book can be, in a formal sense, nothing but a personal history which while written as a novel was to the best of the author's memory scrupulous to facts, and therefore a document ; whereas the second, while dutiful to all newspaper accounts, eyewitness reports, and historic indications available, while even obedient to a general style of historical writing [...] is finally now to be disclosed as some sort of a collective novel¹⁷⁰.

La posture de Mailer en tant que romancier-personnage principal-participant dans la première section de *The Armies of the Night* a pour finalité de démystifier un événement. Pour ce faire, dans son souci didactique, Mailer choisit de ramener l'émergence d'un bouleversement sociétal à son impact sur la vie privée d'un individu, de préférence asocial. Ainsi, la différence de traitement entre un documentaire, connoté habituellement comme relevant de l'objectivité, et un commentaire personnel, *a priori* plus subjectif, renforce la prise de conscience du lecteur de la dichotomie entre le fait et son interprétation. Mailer avait déjà utilisé cette technique dans deux autres reportages lors des conventions démocrate et républicaine qui ont eu lieu respectivement en 1960 et 1964. Lors du premier débat entre Patterson et Liston, en 1960, intitulé par Mailer « Ten Thousand Words a Minute »¹⁷¹, l'auteur s'intéresse aux paroles et aux actes afin de révéler ce qui est le plus important pour lui : la personnalité des deux candidats. Mailer

170 Norman Mailer, *The Armies of the Night*, N. Y. , Perigee Books, p. 284.

171 Mailer, *The Presidential Papers*, *op. cit.* , pp. 213-267.

assume pleinement l'orientation subjective prise par son commentaire. Il invite ses lecteurs à utiliser leur esprit critique à chaque fois qu'ils liront ou regarderont un reportage : l'objectivité n'existe pas et cette évidence doit être répétée *ad nauseam* puisque même le lecteur doté de la meilleure culture apportera sa propre subjectivité. Mailer se met en scène dans son compte-rendu de la marche sur le Pentagone. Il exagère sa propre importance, se présente comme le protagoniste jusqu'à disparaître subitement de la narration : l'ego atteint un niveau tel qu'il se transforme en une sorte de modestie¹⁷². Mailer met tellement en avant sa vanité et son excentricité que le courage et la résistance des manifestants en deviennent valorisés ! Le choix de traiter de la sorte son documentaire-fiction « On the Steps of the Pentagon » est une conséquence de la nature du sujet lui-même : cette manifestation a été un événement dont la portée politique et symbolique reste pour beaucoup encore peu connue alors que pour Mailer cet événement représente un moment historique, fondateur, qui a regroupé des milliers de citoyens et pas seulement une « bande de Hippies » comme le clamaient les détracteurs de cette marche. Un autre aspect du rôle de Mailer apparaît dans sa technique narrative qui consiste à parler de lui à la troisième personne. Cette méthode n'est pas novatrice pour l'auteur qui l'avait déjà employée dans « Ten Thousand Words a Minute ». Écrire à la troisième personne du singulier dans « On the Steps of the Pentagon » complique la narration. Mailer, tout d'abord, dévoile une perception double de lui-même qui pourrait suggérer à juste titre une pointe de mégalomanie mais, comme cela a déjà été dit en amont, elle participe d'une autre tactique de Mailer pour ne mettre au premier plan que la Marche. Enfin, les points de vue offerts par Mailer à son lecteur soulignent la puissance du gouvernement et les limites de la manifestation hippie. L'auteur mêle ensuite l'éloge et le blâme pour définir le rôle que cette manifestation a pu

172 Conor Cruise O'Brien, « Confessions of the Last American », *The New York Review of Books*, June 20, 1968, p. 16.

jouer dans la sphère politique. Jack Richardson écrit : « Mailer has created a fresh entente between the personal mode and the public record. [...] Simply, he has enlarged the territories of language, something the very best writers have always done for us »¹⁷³. En recensant à l'usage d'un large public les débuts d'un mouvement de résistance politique par le biais de nouvelles formes esthétiques, *The Armies of the Night* lève le voile sur la radicalisation d'une jeunesse issue de sa classe moyenne et sur son émergence en tant qu'agent d'un changement social.

Mailer s'est donc intéressé ici à la collectivité plus qu'à des individualités. Son premier roman *The Naked and the Dead* est globalement constitué de la superposition de destins individuels comme *The White Negro* et *An American Dream* sont centrés sur un seul personnage mais, dès 1967, avec *Why Are We in Vietnam ?* puis avec *The Armies of the Night* un an plus tard, Mailer étend son travail à l'ensemble des citoyens. Il va alors raisonner sur des groupes. Dans sa dernière période, il reviendra plutôt à l'individu quand il s'intéressera à Gilmore dans *The Executioner's Song* en 1979 et à Oswald en 1995 avec *An American Mystery* comme s'il se sentait finalement plus à l'aise avec son personnage fétiche qu'est l'asocial et ses transgressions. Mais en 1968, Mailer veut encore dénoncer le préjugé négatif cultivé par la littérature envers le journalisme en montrant que ses documentaires journalistiques possèdent le potentiel créateur qui était considéré comme la propriété exclusive de la littérature.

The Armies of the Night est une œuvre résolument optimiste alors que le roman qui suit l'année suivante, *Miami and the Siege of Chicago*, perd cette lumière. Comment expliquer cette évolution si rapide ? Mailer reconnaît dans le premier que l'organisation du mouvement de résistance aux États-Unis est plutôt rudimentaire et que ses luttes pourraient durer plusieurs dizaines d'années. Mailer confronte des éléments

173 Richardson, « The Aesthetics of Norman Mailer », *op. cit.* , p. 4.

antithétiques : son autoportrait teinté d'ironie contraste avec l'évocation romantique d'une révolution possible. Dans *Miami and the Siege of Chicago*, il décrit les conventions démocrate et républicaine de 1968 et insiste sur le désir de Mailer d'une lutte révolutionnaire à long terme. Bien que ces deux romans emploient la technique de la narration à la troisième personne du singulier et bien que tous les deux soient des documentaires subjectifs, il y a déjà une grande différence de ton. Jack Richardson la souligne :

Whereas in *The Armies of the Night* Mailer was in every sense a participant, in its sequel he is more detached, more wary, as tentative in his verbal manner as he is in his role of Old Guard Revolutionary. Between the quiet inexorability of *Miami* and the porcine hysteria of *Chicago*, there seemed less and less room for aesthetic sportiveness, and, as the pressure of these events increased¹⁷⁴.

Mailer ne semble plus intéressé par la qualité de son écriture. Cela se perçoit dans la trivialité de ses descriptions : une longue liste des noms d'hôtels de Miami Beach et des participants de la délégation républicaine. *Miami and the Siege of Chicago* ne semble ainsi pas porteur d'une signification particulière puisque les catalogues établis par Mailer apparaissent appropriés au rituel monotone des conventions. Leur manque de sens pourrait traduire le résultat forcément décevant de ces rassemblements politiques si convenus donc inutiles. Ces séries de noms suggèrent également la passivité de l'auteur qui se satisfait d'un simple travail de compilation sans valeur ajoutée. L'utilisation de la troisième personne du singulier dans *Miami and the Siege of Chicago* ne sert plus à la réflexion qui était à l'œuvre dans *The Armies of the Night*. Mailer présente ici l'image statique d'un homme encore incertain de son rôle dans les événements dont il ne serait que le témoin, rapporteur passif. Mailer n'a que très peu de contact avec les groupes d'étudiants et de Hippies qui défilent à la convention démocrate. Il souligne qu'ils ne possèdent plus le potentiel qu'ils promettaient à Washington lors de la Marche et il fait part au lecteur de ce sentiment lorsqu'il évoque une attaque imminente des forces de

174 *ibid.* , p. 4.

police dans le parc où défilent les protestataires. Il demeure avant tout sceptique :

For what was one to do when the attack came ? Would one leave when asked -small honor there- why wait to offer that modest obedience. And to stay -to what end ?- to protesting being ejected from the park, to take tear gas in the face, have one's head cracked ? He could not make the essential connection between that and Vietnam. If the war were on already, if this piece of ground were essential to the support of other pieces of ground [...] but this ridiculous barricade, this symbolic contest with real bloody heads- he simply did not know what he thought¹⁷⁵.

Ce n'est pas tant le manque de volonté manifesté par Mailer d'être impliqué dans une situation violente qui est dérangeant ici mais plutôt son aisance à rationaliser. Mailer a affirmé que la cause première de la guerre au Vietnam était la répression américaine dans le monde au niveau social, économique et politique. Toutefois, il semble qu'il ne distingue pas le lien étroit qui existe entre la répression domestique et étrangère. Est également étrange son manque d'empathie envers le mouvement contestataire qui insiste pourtant sur le fait que l'origine de la répression au Vietnam prend ses racines au cœur du pouvoir politique à Washington. Il y a bien évidemment une raison au comportement déstabilisant de Mailer. Celui-ci ne craint pas un embrasement immédiat, même s'il est envisageable, mais il redoute de voir se propager un mouvement de contestation qui pourrait finir par envahir tous les domaines de la vie quotidienne. Mailer avoue explicitement son penchant conservateur :

He looked into his reluctance to lose even the America he had had, that insane warmongering technological land with its smog, its superhighways, its profound dishonesty [...] a profound part of him [...] detested the thought of seeing his American society -evil, absurd, touching, pathetic, sickening, comic full of novelistic marrow- disappear now in the nihilistic maw of a national disorder. The Yippies might yet disrupt the land-or worse, since they would not really have the power to do that-, might serve as a pretext to bring in totalitarian phalanxes of law and order¹⁷⁶.

Cette citation doit être considérée avec attention car elle introduit un paradoxe. L'auteur admet que militer contre l'*establishment* est la seule alternative à l'effrayant conservatisme mais il estime que les Hippies sont une menace à l'équilibre puisqu'ils risquent de faire progresser les partis extrémistes. Même si leurs rangs grossissent dans

175 Norman Mailer, *Miami and the Siege of Chicago*, N. Y. , Perigee Books, p. 148.

176 *ibid.* , pp. 186-187.

les années 60, les Hippies ne sont pas pour autant appréciés par la majorité. Ils véhiculent des valeurs qui vont à l'encontre des traditions. Avec le mot «Hippie» résonnent «drogue», «alcool», «sexe», «désordre» et «désobéissance» envers le gouvernement et son armée. Farouchement opposés à la guerre du Vietnam, les Hippies ne peuvent pas considérer les soldats comme des héros. Mailer pense que leurs détracteurs pourraient être tentés de rejoindre les partis d'extrême-droite et l'instauration d'un régime totalitaire pourrait devenir réalité. Mailer s'oppose donc au «désordre national» provoqué par ces mouvements. L'aveu de ses peurs et de son engagement plutôt fade est touchant par sa sincérité mais suscite un questionnement parce qu'aucune esquisse de solution n'est proposée. Pour la première fois, il ne semble plus à l'aise avec son sujet et la façon de le traiter. Il apparaît désemparé. Émettons l'hypothèse que ce malaise l'amènera à renouer les liens avec la forme littéraire et les personnages qui lui ont déjà réussi dont, et en première ligne, le criminel asocial si pratique pour ses démonstrations. Dix ans plus tard, après quelques œuvres mineures, *The Executioner's Song* et son Pulitzer marqueront le retour de Mailer au personnage du criminel asocial.

2.2 La manipulation par les mots

L'écriture rend également possibles toutes les audaces et Nabokov joue avec le pouvoir du verbe dans *Lolita*. Humbert Humbert s'y montre un manipulateur de mots pour convaincre et persuader le lecteur qu'il n'est pas un monstre pédophile et meurtrier. *Lolita* est un journal intime fictif dans lequel le diariste, n'aura de cesse du début jusqu'à la fin de plaider sa cause. C'est avant tout un texte argumentatif. La rhétorique judiciaire y est redoutablement mise en œuvre par la narration qui se veut interminable, à l'image du pseudonyme atypique de Humbert Humbert. Le prologue et l'épilogue s'achèvent sur le même thème : la mort de Lolita. Ainsi, la boucle est bouclée, le cercle

vicieux est tracé pour l'éternité, prêt à être parcouru sans fin. Dès les premières phrases, le texte se caractérise par une cassure, synecdoque du journal dans sa totalité. Ce témoignage intime raconte un voyage vers l'inconnu que les mots rendent palpable, lisible par ses ruptures : « LOLITA, light of my life, fire of my loins. My sin, my soul. Lo-lee-ta: the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo. Lee. Ta »¹⁷⁷. La langue, en voulant prononcer le prénom, le coupe en trois syllabes et cela annonce le jeu de massacre. C'est un prénom déjà mort, qui n'est plus rien et en effet, la jeune fille, est déjà morte elle aussi. *Lolita* est le journal d'un criminel asocial mais surtout d'un écrivain ; c'est un exemple fictionnel d'une quête perdue d'avance : « And there she is there, lost in the middle [...] my Lolita »¹⁷⁸.

Humbert Humbert se différencie des autres protagonistes criminels asociaux parce qu'il connaît les événements qui vont survenir, parce qu'il les a déjà vécus et qu'il ne fait qu'écrire le passé. Aucun suspense sur le dénouement donc. Dès le début de son journal, il annonce l'échec de son voyage entrepris pour garder Lolita, utilisant le *flash forward* popularisé par le cinéma. Il fait le récit de son échec et en cela apparaît lucide : il rédige la non-concrétisation de sa volonté. Humbert Humbert n'a jamais possédé Lolita et, pire, c'est elle qui en fait son objet. Cette vision d'un adulte mené par le bout du nez par une gamine pourrait prêter à rire si cela ne relevait des codes de la tragédie grecque. Humbert Humbert a entrepris la rédaction de son journal intime pour livrer au public son histoire et ses sentiments mais le lecteur retient avant tout le soin apporté au choix des mots et de la syntaxe qui développe un long plaidoyer *pro domo*. Une question, LA question, se pose jusqu'à la fin et reste sans réponse : Humbert Humbert croit-il vraiment à ce qu'il écrit ou est-il un remarquable et cynique manipulateur de mots ? : « You can always count on a murderer for a fancy prose style »¹⁷⁹.

177 Vladimir Nabokov, *Lolita*, N. Y. , G. P. Putman's Sons, 1955, p. 11.

178 *ibid.* , p. 55.

179 *ibid.* , p. 11.

Le prologue mêle savamment la mort de son auteur fictionnel avec celle de Lolita. Humbert Humbert préfigure-t-il Roland Barthes ? En effet, cette posture présente des similitudes avec ce que dira Barthes en 1964 sur la naissance du lecteur ne pouvant se faire qu'à la mise à mort de l'auteur¹⁸⁰. L'éditeur fictionnel responsable de la publication du journal intime se nomme John Ray, Jr. , Ph. D. , de Widworth dans le Massachusetts. Il est l'ami de l'avocat de Humbert Humbert et a été récompensé d'un prix pour son travail modeste qui a néanmoins connu une polémique à cause de son aspect subversif et pervers¹⁸¹. L'éditeur affirme que l'auteur du journal est un pervers sexuel. Il regrette que ce dernier n'ait pas été suivi plus tôt par un psychiatre compétent. Il n'y aurait alors pas eu de crimes mais il n'y aurait pas eu de livre¹⁸² et il prédit que *Lolita* deviendra sans aucun doute un classique dans les cercles psychiatriques. La prédiction amusante de l'éditeur est une parodie qui tombe à plat, qui perd justement sa dimension parodique pour devenir une réflexion sensée, comble de l'ironie.

Lolita a d'abord été publié en 1955 à Paris, en langue anglaise, puis en 1958 par Putman aux États-Unis après avoir été rejeté par nombre d'éditeurs américains. Ce roman continue d'être considéré comme le portrait fictionnel le plus célèbre de la pédophilie¹⁸³ plus de cinquante ans après sa parution. Toutefois, *Lolita* n'est ni le portrait d'un pédophile ni un roman sur une très jeune fille précoce séduite par un homme dans la force de l'âge comme le décrit l'*Oxford English Dictionary*¹⁸⁴. De même, ce n'est en aucun cas l'histoire d'un homme mûr séduit par une jeune allumeuse comme le suggère le *Webster's Dictionary*¹⁸⁵. *Lolita* ne parle pas de Lolita : elle est en fait de peu d'

180 Roland Barthes, *Essais critiques*, Seuil, Paris, 1964.

181 Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 5.

182 *ibid.*, p. 7.

183 Brandon S. Centerwall, « Vladimir Nabokov : A case Study in Pedophilia », *Psychoanalysis and Contemporary Thought*, 15. 2, 1992, p. 199.

184 *OED* en ligne (<http://oxforddictionaries.com/words/the-oxford-english-dictionary>), article « « Lolita » : a sexually precocious young girl ».

185 *Webster's Dictionary* en ligne (<http://www.merriam-webster.com/dictionary>), article « « Lolita : a precociously seductive girl ».

intérêt. *Lolita* ne parle que de Humbert Humbert : *Lolita* est l'œuvre d'un homme amoureux. Le nom Humbert Humbert a été maintes fois prononcé par des lecteurs, le sourire aux lèvres, moqueurs. Lors d'une interview avec *Playboy* en 1964, Nabokov s'attarde sur la signification à donner au prénom de son personnage-diariste :

The double rumble is, I think, very nasty, very suggestive. It is a hateful name for a hateful person. It is also a kingly name, and I did need a royal vibration for Humbert the Fierce and Humbert the Humble. [...] And the execrable diminutive « Hum » is on a par, socially and emotionally, with « Lo », as her mother calls her¹⁸⁶.

Ce nom, qu'on le déteste ou qu'il intrigue, ne laisse pas indifférent et il participe à donner au livre de Nabokov son statut de chef-d'œuvre. Humbert Humbert est impossible à prononcer, c'est le nom qui ne passe pas, qui ne peut pas être. Son prénom est également son nom de famille. Il n'y a aucune démarcation entre le début et la fin : un tel patronyme n'est sûrement pas un attribut digne d'un « *gentleman* »¹⁸⁷. Humbert est un nom détestable, une sorte de non-nom mais c'est néanmoins le pseudonyme que l'écrivain se donne : « for some reason I think my choice expresses the nastiness best »¹⁸⁸.

Humbert Humbert se qualifie avant tout par sa profession : il est écrivain. Il souhaitait obtenir une licence en psychiatrie mais a finalement décidé d'étudier la littérature anglaise pour pouvoir écrire un manuel scolaire de littérature française à l'usage des étudiants anglo-saxons. Il avait prévu de se spécialiser dans les diagnostics psychiatriques et se consacre à la lecture. Il voulait étudier la folie humaine et il écrit sa propre folie passionnelle : « Oh, my Lolita, I have only words to play with »¹⁸⁹. Il écrit d'abord quand il est interné en hôpital psychiatrique puis pendant sa période de liberté conditionnelle avant son procès. Humbert Humbert rédige, sans cesse observé,¹⁹⁰ et ne possède que les mots pour se défendre. Se défendre contre qui ? Le censeur, le juré, le

186 Vladimir Nabokov, *Strong Opinions*, N.Y. , McGraw Hill, 1973, p. 26.

187 *id.* , *Lolita*, *op. cit.* , p. 7.

188 *ibid.* , p. 310.

189 *ibid.* , p. 34.

190 *ibid.* , p. 12.

lecteur ou encore le médecin sont les personnes à qui il s'adresse. Il écrit donc aux « *gentlemen* » du jury¹⁹¹, au lecteur averti¹⁹², au psychiatre apte à étudier son cas¹⁹³. Il écrit également à Lolita, un autre lecteur figuratif. Son témoignage prend la forme d'une quête dans la justification. L'écrivain écrit et se lit immédiatement après. Le fossé entre ce qu'il écrit et la façon dont il est perçu ne doit pas exister afin qu'aucune interprétation fautive ne lui porte préjudice. Le témoignage semble d'abord présenter Humbert Humbert en tant que sujet et cause de ses torts mais ce n'est que pour le nier par la suite. Dans ses écrits, il se lit, s'analyse, se juge pour mieux se disculper. Sa confession n'est pas exempte de passages aux détails scabreux. Elle multiplie les commentaires dépréciatifs au sujet de sa première épouse : « [the] poodlehead »¹⁹⁴, « obese Valenchka »¹⁹⁵ [...] only asset was a muted nature »¹⁹⁶. Ceux-ci continuent lorsque est décrite Charlotte Haze, sa deuxième femme, la mère de Lolita : « the big cold Haze »¹⁹⁷ [...] the thick thighs »¹⁹⁸. Ailleurs, il imagine frapper à grands coups la poitrine tombante de Valeria, sa première femme¹⁹⁹, et noyer Charlotte. La nature de cette succession de références est particulièrement indécente mais peut-être encore plus parodique. Humbert Humbert est donc scandaleux, odieux, à l'opposé d'un *gentleman*. Toutefois, sa stratégie consiste à livrer certains de ses travers finalement mineurs pour mieux se valoriser. S'il expose publiquement son dégoût pour ses deux épouses, ce n'est que pour prouver à son lecteur qu'il est capable de reconnaître ses torts. S'il reconnaît sa vulgarité et sa transgression, ce n'est que pour faire la preuve de sa bonne foi quand il écrit noir sur blanc qu'il n'est ni un violeur ni un pédophile. Pris au piège de

191 *ibid.*, p. 71.

192 *ibid.*, p. 51.

193 *ibid.*, p. 168.

194 *ibid.*, p. 29.

195 *ibid.*, p. 32.

196 *ibid.*, p. 28.

197 *ibid.*, p. 59.

198 *ibid.*, p. 87.

199 *ibid.*, p. 89.

l'amalgame, le lecteur devra le croire. L'habileté de Humbert Humbert est telle qu'il est difficile de trancher sur son cas. Le « doute raisonnable » s'insinue chez le lecteur et la condamnation devient impossible. Pour étayer son argumentation, le diariste n'hésite pas à prendre le risque de se faire accuser de racisme lorsqu'il écrit à l'occasion certaines remarques visant les « nègres »²⁰⁰. Ainsi, le chauffeur noir avenant, au physique d'athlète²⁰¹, est une version de « Humbert the Hummer »²⁰², l'abominable facette de Humbert Humbert, le double qui manipule Lolita pour la faire asseoir sur ses genoux un dimanche matin : « [performing] the obscure adjustments necessary for the success of the trick [...]»²⁰³[required to crush] out against her left buttock the last throb of the longest ecstasy man or monster had ever known »²⁰⁴. Ce commentaire raciste rappelle les propos de Mailer puisque « Humbert the Hummer » est lui aussi un « white negro ». Mailer et Humbert instaurent un lien entre la couleur de la peau et le potentiel criminel. Ils reprennent l'image discutable que certains clichés des années 1950 véhiculaient pour signifier que leur homme noir symbolise la force brute, primitive, puissante, attribut indispensable au criminel asocial. Humbert Humbert se qualifie péjorativement quand il évoque « Humbert the Hummer », sa face cachée, son côté maléfique. Il veut par là faire comprendre au lecteur qu'il est humain et que, comme chez tous les hommes, ses pulsions prennent parfois le dessus. Alors, ce n'est plus Humbert Humbert mais « Humbert the Hummer » qui prend le contrôle. Il ne s'agit pourtant pas de schizophrénie et Humbert Humbert assure que cette part malfaisante dont il est conscient rassemble l'ensemble de ses mauvais instincts, de ses désirs qui doivent être refoulés parce que contraires aux lois de la société. Cependant, il ne peut éviter que ses mauvais penchants le dominent et le forcent presque à n'être qu'un

200 *ibid.* , p. 40.

201 *ibid.* , p. 75.

202 *ibid.* , p. 79.

203 *ibid.* , p. 61.

204 *ibid.* , p. 63.

spectateur passif. Tuer Quilty, l'incarnation de ce côté maléfique, revient à éliminer ce sombre double. Dans son discours, Humbert Humbert se montre ingénieux puisqu'il sait parfaitement que tout homme refoule consciemment ou non certains désirs étiquetés mauvais. N'a-t-il pas envisagé une carrière dans le domaine de la psychiatrie ? Doté d'un tropisme pour le fonctionnement de l'esprit, il apparaît comme un expert de la manipulation et, jusqu'à la fin, le lecteur ne saura comment le décrire : amoureux transi berné par sa belle ou criminel asocial pervers qui s'attaque maintenant aux lecteurs ?

Héraut de l'ambiguïté, ce personnage est horrible dans son balancement sémantique. Il devient inexcusable car, désespérément conscient qu'il n'y a aucune justification à son comportement, il s'essaie à la minoration et à l'évitement :

I felt proud of myself. I had stolen the honey of a spasm without impairing the morals of a minor. [...] Thus had I delicately constructed my ignoble, ardent, sinful dream; and still Lolita was safe -and I was safe. What I had madly possessed was not she, but my own creation, another, fanciful Lolita -perhaps, more real than Lolita ; overlapping, encasing her ; floating between me and her, and having no will, no consciousness -indeed, no life of her own²⁰⁵.

Il sait, lors de l'incident comme assis dans sa cellule, que le méfait a été perpétré et que celui-ci se répète lorsqu'il affirme qu'il n'a rien fait de mal : « [the] child knew nothing. I had done nothing to her. And nothing prevented me from repeating a performance that affected her as little as if she were a photographic image rippling upon a screen and a humble hunchback abusing myself in the dark »²⁰⁶. Ses écrits mettent en avant le mal commis ainsi que la différence entre ce qu'il transcrit et la manière dont il lit ce qu'il vient de rédiger : l'affirmation du mal est exposée ironiquement, c'est un remerciement, une répétition et un constat déplorable de la blessure infligée, et ce, par antiphrases. Lorsque Humbert Humbert déclare qu'aucun mal n'a été fait, il amplifie le gouffre qui existe entre ce que « Humbert le Hummer » dit et ce que cela signifie :

205 *ibid.* , p. 64.

206 *ibid.* , p. 64.

In whatever town we stopped I would inquire, in my polite European way, the whereabouts of natatoriums, museums, local schools, the number of children in the nearest school and so forth ; and at school bus time, smiling and twitching a little. [...] I would park at a strategic point, with my vagrant schoolgirl beside me in the car, to watch the children leave school -always a pretty sight. This sort of thing soon began to bore my so easily bored Lolita [...] she would insult me and my desire to have her caress me while blue-eyed little brunettes in blue shorts, copperheads in green boleros, and blurred boyish blondes in faded slacks passed by in the sun²⁰⁷.

« Humbert the Hummer » joue avec les limites à la transgression. Cela lui permet de déclarer, moqueur, qu'aucun mal n'a été infligé quand il partageait la vie de Lolita et le lecteur ne peut alors que se rappeler ce dimanche matin avec Lolita sur ses genoux. Par l'écriture, Nabokov fait construire à Humbert Humbert une barrière qui l'isole de la douleur de l'absence. Est-il un homme amoral ? Cette question peut tout à fait se poser même s'il semble avoir conscience de la gravité de ses actes. Il est certain que Humbert Humbert possède toutes les caractéristiques de l'asocial. Il est un autre « white negro » qui ne s'engage pas honnêtement dans une démarche d'explication de ses actes et qui veut fausser le jugement que les autres ont de lui. Son journal intime délivre un message à ceux qui sont chargés de le juger. Peut-être même veut-il encourager ceux qui pourraient le comprendre, qui seraient tout comme lui attirés par les très jeunes filles ?

C'est parce Nabokov, via son narrateur, ne portait *in fine* pas de jugement moral que son œuvre a connu la censure. Sa lecture pouvait menacer l'ordre public qui prohibe la pédophilie. Humbert Humbert profite de sa rédaction pour se laisser aller à des digressions métalinguistiques sur la connaissance, sa signification et la manière dont elle est retranscrite :

What we are dealing with is a knowledge that is, rather, indestructible ; a knowledge which does not allow for knowing that one knows a knowledge, therefore, that is not supported by meaning which, by definition, knows, itself. The subject can get a hold on this unconscious knowledge only by the intermediary of his mistakes –the effects of non-sense his speech registers: in dreams, slips of the tongue, or jokes²⁰⁸.

207 *ibid.* , p. 163.

208 Shoshanna Felman, *Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*, Trans. Martha Noel Evans and Shoshanna Felman, Ithaca, university of Cornell Press, 1985, p. 121.

Les jeux de mots et les *lapsus linguae* dont est truffée sa narration sont nécessaires dans un texte à visée argumentative puisqu'ils sont un des moyens dont pense disposer Humbert Humbert pour manipuler la strate sous-jacente de l'esprit de ses lecteurs en les amenant de façon biaisée sur des chemins qu'ils n'auraient pas suivis volontairement. D'où vient ce désir impossible à refouler d'être aux côtés de Lolita²⁰⁹ ? se demande Humbert Humbert alors qu'il a hâte de la revoir mariée et enceinte, des années plus tard. Le lecteur le découvre amoureux, souffrant. C'est le Humbert qui ne cesse de pleurer et de penser que son cœur va exploser s'il est loin de sa Lolita²¹⁰, qu'il est malade d'amour pour elle²¹¹ et qu'il n'a jamais ressenti une telle souffrance²¹². A un moment, il raconte qu'il était assis sur l'herbe, torturé par une douleur insupportable à la poitrine²¹³. C'est le Humbert qui exige de la compassion, qui apostrophe son lecteur : « Imagine me, reader, with my shyness, my distaste for any ostentation, my inherent sense of the « comme il faut », imagine me masking the frenzy of my grief with a trumbling ingratiating smile »²¹⁴. Humbert le malade d'amour conduit comme un fou sur la route, incapable de s'arrêter de pleurer²¹⁵ et il insiste sur son amour déraisonné pour Lolita. Il n'hésite pas à se traiter lui-même de « monstre » : « I loved you. I was a [...] monster, but I loved you. I was despicable and brutal [...] and everything. [...] And there were times when I knew how you felt and it was hell to know it, my little one »²¹⁶. Encore une fois, l'écriture lui permet d'avancer : c'est à Lolita qu'il s'adresse :

I had become gradually clear to my conventional Lolita during our singular and bestial cohabitation that even the most miserable of family lives was better than the parody of incest, which, in the long run, was the best I could offer the waif.²¹⁷ [...] I was unable to transcend the simple human fact that whatever spiritual solace I might find, whatever a

209 Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 27.

210 *ibid.*, p. 46.

211 *ibid.*, p. 48.

212 *ibid.*, p. 46.

213 *ibid.*, p. 240.

214 *ibid.*, p. 249.

215 *ibid.*, p. 282.

216 *ibid.*, pp. 286-287.

217 *ibid.*, p. 289.

lithophanic eternities might be provided for me, nothing could make my Lolita forget the foul lust I had inflicted upon her²¹⁸.

Les mots lui manquent pour traduire ses sentiments les plus enfouis :

I am trying to describe these things not to relive them in my present boundless misery, but to sort out the portion of hell and the portion of heaven in that strange, awful, maddening world -nymph love. The beastly and beautiful merged at one point, and it is that borderline I would like to fix, and I feel I fail to do so. Why²¹⁹ ?

Humbert Humbert se pose une question impossible. Il recherche l'ivresse du passé²²⁰.

L'amour d'une nymphette, oxymore, est impossible. Nymphette ne peut pas à proprement parler inclure « beauté » ou « amour » : « To say ' This combination of words makes non sense. ' excludes it from the sphere of language and thereby bounds the domain of language »²²¹. Cette combinaison dans une même phrase subvertit les contraintes normatives universelles imposant une démarcation entre ce qui est convenable et ce qui n'est pas convenable.

L'écriture, pour Humbert Humbert, permet le souvenir et seuls les mots permettent la résurgence de l'amour fou de l'adulte pour l'enfant. Aussi le « je » de la narration est double : il y a le « je » narré et le « je » narrant qui se permet de juger les actes antérieurs du « je » narré. Ce fonctionnement apparaît en pleine lumière lors d'un passage où le diariste se remémore une leçon de tennis qu'il a donnée à Lolita :

[The] initial tennis coaching I had inflicted on Lolita [...] remained in my mind as oppressive and distressful memories -not only because she had been so hopelessly and irritatingly irritated by every suggestion of mine- but because the precious symmetry of the court instead of reflecting the harmonies latent in her was utterly jumbled by the clumsiness and lassitude of the resentful child I mistaught. mistaught²²².

Le « je » narrant reconnaît qu'il s'est trompé et que Lolita est en réalité une petite fille gâtée mais le « je » narré ne s'en rendait alors pas compte, aveuglé par sa passion. Ce n'est que des années plus tard, en y repensant, qu'il *ouvre les yeux*. En choisissant de

218 *ibid.* , pp. 284-285.

219 *ibid.* , p. 137.

220 *ibid.* , p. 284.

221 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, Trans. G.E.M. Anscombe, 3rd ed. Englewoods Cliffs, Prentice Hall, 1958, p. 138.

222 Nabokov, *Lolita*, *op. cit.* , p. 235.

mettre ce moment par écrit, Humbert Humbert veut convaincre son lecteur que, s'il est jugé coupable, Lolita n'est pas innocente. Elle aimait *jouer* avec lui :

She said : « Look, let's cut out the kissing game and get something to eat ».
[...]
« What's the matter with misses » ? I muttered [...] into her hair.
« If you must know » she said, « you do it the wrong way ».
« Show, right way »²²³.

Habile manipulateur des mots, il amène son lecteur à penser que Lolita manipulait les êtres. Il déforme le langage de telle sorte que la limite qui sépare l'acceptable de l'inacceptable devienne floue et il retourne la faute sur une enfant précoce qui avait envie de coucher avec lui : « I am not a criminal sexual psychopath taking indecent liberties with a child, » s'exclame-t-il. Son témoignage le juge. Ainsi, il précède la censure. De même, la lecture précède le lecteur. Humbert Humbert, en s'adressant à son lecteur, à son juré, à son médecin, et même à Lolita, assume les rôles littéraires de ces personnes. Avant même le scandale, il l'anticipe et choisit ses mots avec minutie en gardant à l'esprit le fil conducteur de son récit : prouver (ou se prouver) qu'il n'est pas un pédophile. Humbert Humbert se diagnostique devant son médecin-lecteur : « After all, gentlemen, it was becoming abundantly clear that all those identical detectives in prismaticly changing wars were figments of my persecution mania, recurrent images based on coincidence and chance resemblance »²²⁴. Il avoue souffrir de paranoïa et par ce biais, son comportement trouve une certaine logique. Le lecteur comprend pourquoi Humbert Humbert pensait que l'inspecteur dans les voitures banalisées était Clare Quilty : il y a un jeu avec les homophones, CQ, See Cue, Seek you. Ce serait la preuve des divagations psychotiques de Humbert Humbert. Du moins, c'est ce qu'il veut insinuer. Est-ce là une nouvelle stratégie pour se dédouaner de son crime ? Veut-il se faire passer pour un malade qui ne pouvait donc pas être responsable de ses actes ? Ce sont des

²²³ *ibid.* , p. 122.

²²⁴ *ibid.* , p. 240.

nouvelles questions qui viennent tarauder le lecteur. Avec l'annonce par le diariste de sa prétendue psychose, la normalité est subvertie. L'écriture annonce une déformation de sa lecture et de son interprétation. En s'adressant aux sensibles « *gentlewomen* » du jury²²⁵, Humbert Humbert devance les reproches de la part des lectrices. A nouveau, il se juge lui-même, il se condamne et incite alors à la clémence.

Si Humbert Humbert n'avait fait preuve que de cynisme et de monstruosité dans son journal, le censeur n'aurait eu aucun mal à enterrer à jamais cette œuvre mais le portrait de Lolita que dessine Humbert Humbert est partagé par l'opinion publique. Pour s'en convaincre, il suffit d'effectuer une recherche sur Internet avec le mot-clé « Lolita ». Il s'affiche alors une théorie de sites pornographiques pour adultes offrant des images et des vidéos de petites filles avec les avertissement hypocrites d'usage. En ce sens, la censure originelle du livre a suscité l'habituel contre-effet, un vif intérêt, en sexualisant le texte et a inscrit le terme « Lolita » dans la culture littéraire et sociétale. Ainsi, on peut trouver dans n'importe quel dictionnaire la définition du prénom « Lolita » devenu une antonomase, un nom commun pour décrire de très jeunes filles séduisant ou séduites par des hommes d'âge mûr. Dans son contexte contemporain, la fillette peut, dès lors, ne plus apparaître comme le jouet de Humbert Humbert mais, bien au contraire, jouer le rôle de l'horrible « Humbert the Hummer ». S'essayant à un renversement de perspective, ce dernier compare Lolita à une créature démoniaque qui l'a ensorcelé :

Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic -that is, demoniac- ; and these chosen creatures I propose to designate as 'nymphets'²²⁶.

225 *ibid.* , p. 134.

226 *ibid.* , p. 18.

Il insiste, toutefois, sur le fait que toutes les jeunes filles ne sont pas des nymphettes, ou bien les hommes deviendraient fous²²⁷. L'apparence physique²²⁸ n'est pas un critère de sélection. La nymphette possède un élément de vulgarité qui suscite le désir masculin. Les nymphettes le savent et jouent de leur pouvoir de séduction²²⁹. Le portrait à charge que Humbert Humbert fait de Lolita précise qu'elle adore jouer de ses charmes²³⁰. De même, les fillettes-nymphettes sont rares :

A normal man given a group photograph of school girls or Girl Scouts and asked to point out the comeliest one will not necessarily choose the nymphet among them. You have to be an artist and a madman, a creature of infinite melancholy, with a bubble of hot poison in your loins and super- voluptuous flame permanently aglow in your subtle spine -oh, how you have to cringe and hide !-, in order to discern at once, by ineffable signs -the slightly feline outline of a cheekbone, the slenderness of a downy limb, and other indices which despair and shame and tears of tenderness forbid me to tabulate- the little deadly demon among the wholesome children ; she stands unrecognizedunrecognized by them and unconscious herself of her fantastic power.²³¹

Un homme normal ne reconnaît pas du premier coup d'œil une nymphette. Pour Humbert Humbert, seuls l'artiste et le fou la reconnaissent : « it is a question of focal adjustment and a certain distance that the inner eye thrills to surmount, and a certain contrast that the mind perceives with a gasp of perverse delight »²³². Cette définition donnée par Humbert Humbert n'est pas si éloignée des définitions données par les dictionnaires, notamment celles du *OED* et du *Webster* : « nymph- like or sexually attractive young girl » et « a sexually precocious girl barely in her teens ». Tout comme les « Lolitalands », principalement issus de la culture des mangas japonais et omniprésents sur Internet, les dictionnaires mettent l'accent sur l'importance de l'attribut sexuel des Lolitas. Toutes ces définitions règlent le compte de Lolita en l'assimilant à une jeune aguicheuse.

227 *ibid.* , p. 19.

228 *ibid.* , p. 19.

229 *ibid.* , p. 19.

230 *ibid.* , p. 19.

231 *ibid.* , p. 19.

232 *ibid.* , p. 19.

Le texte de Nabokov déforme sa lecture, subvertit la censure et rend caduque la moindre interprétation. Le critique Charles Rolo, dans son étude sur *Lolita*, décrit l'œuvre comme une sorte de tragi-comédie dont le héros est grotesque, presque ridicule :

Above all, *Lolita* seems to me an assertion of the power of the comic spirit to wrest delight and truth from the most outlandish materials. It is one of the funniest serious novels I have ever read ; and the vision of its abominable hero, who never deludes or excuses himself, brings into grotesque relief [...] the vulgarity and the hypocritical conventions that pervade the human comedy.²³³

Rolo propose une interprétation qui présente Humbert Humbert comme un personnage « abominable » qui refuse de se reconnaître coupable et qui tente de se justifier d'une manière terriblement cynique et il est vrai que ce dernier lance « Frigid gentlemen of the jury! »²³⁴ après qu'il a couché avec Lolita. Sa défense se ramène à : « I am going to tell you something very strange : it was she who seduced me »²³⁵. Mais si on ne prête à Rolo qu'un simple point de vue subjectif, on peut se demander si cette excuse en est réellement une pour Humbert Humbert. Il faut garder à l'esprit qu'il ne veut pas apparaître comme l'unique coupable. De ce point de vue, cet argument ne relève pas du vicieux mais de l'honnêteté. Le jeu de miroirs réapparaît. Ainsi, avec *Lolita* qui séduit Humbert Humbert, la pièce est jouée. Après avoir préparé le terrain en faisant de lui tour à tour un amoureux transi, un malade souffrant de psychose, le narrateur met l'accent sur le comportement déviant de Lolita. Il devient passif tandis que Lolita domine le texte comme elle a dominé Humbert Humbert. Aux hypothèses succède sa ligne de défense en tant que victime de Lolita. Le schéma chiasmique se termine. Cette déclaration dissout les différences entre « Humbert the Hummer » et le Humbert qui souffre ; le Humbert menteur et le Humbert amoureux. Elle m'a séduit, résume-t-il. Est-ce une antiphrase, preuve du cynisme extrême de son auteur ou est-ce vraiment ce qu'il

233 Charles Rolo, « *Lolita*, by Vladimir Nabokov », *The Atlantic Monthly* 3, 1958, p. 78.

234 Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 134.

235 *ibid*, p.134

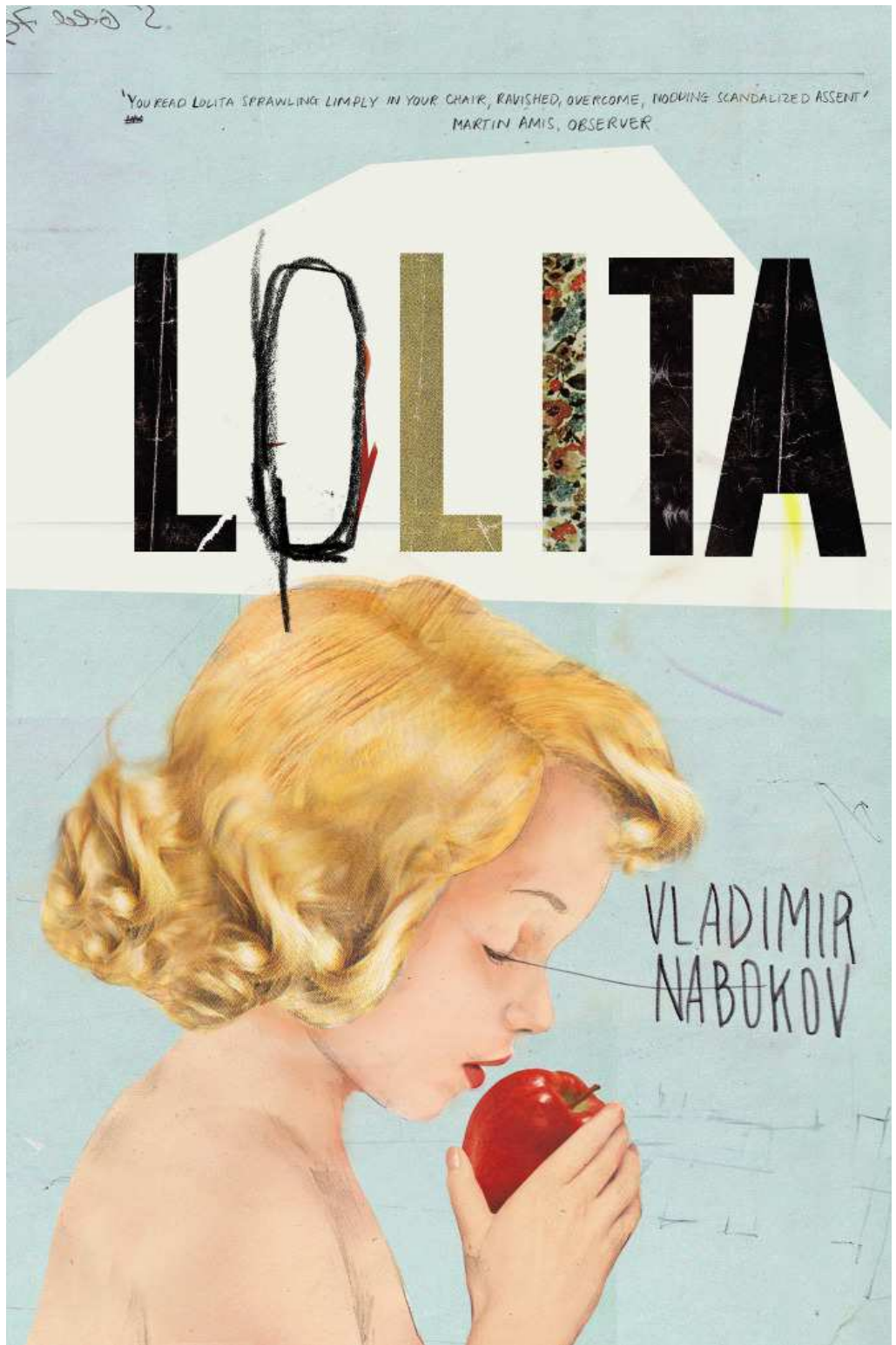
croit ? Serait-il envisageable que cette phrase soit vraie ? La déclaration lapidaire qui consiste à accuser Lolita peut sembler tout d'abord une réinterprétation révoltante, un renversement des valeurs. C'est une phrase à la fois horrible, inexcusable et singulière qui choque mais qu'il n'est pas rare de retrouver chez les criminels qui rejettent leur faute sur les victimes pour justifier leurs actes. Le lecteur est ici placé en position d'être le seul juge de la véracité de cette affirmation. Et s'il décide de rendre cette déclaration véridique, elle le deviendra. A l'inverse, si le lecteur comprend cette phrase comme une marque supplémentaire de l'esprit retors de Humbert Humbert, une tromperie de plus, alors il le condamnera. Quelle est la différence entre le mensonge et la vérité ? Est-ce que cette déclaration peut être les deux à la fois ? Ou ni l'un ni l'autre ? Y a-t-il finalement eu viol ou non ? Quelles sont les caractéristiques qui font qu'un texte est déchiffrable, qu'il a un sens ? Rolo, bien qu'il juge Humbert Humbert coupable, reconnaît que Lolita est sexuellement précoce et donc apte à être séduite. Mais le lecteur ne peut-il pas croire qu'en réalité, elle est sexuellement précoce et donc qu'elle séduit ? Le texte qui jusqu'ici ne s'intéressait qu'au diariste se focalise désormais sur elle et la complexité des liens qui l'unissaient à Humbert Humbert. Et si Lolita était le véritable monstre de l'histoire ? Même s'il est plus rassurant de penser que Humbert Humbert est un manipulateur, le lecteur, double fictif du psychiatre, pose le problème : responsable de ses actes, Humbert Humbert est un pervers sexuel, meurtrier de surcroît, dont la place est évidemment en prison. Irresponsable, c'est un malade qui doit être soigné en hôpital psychiatrique. Si Humbert Humbert est un criminel, alors il prend place parmi les plus brillants des criminels asociaux de cette étude. Mais s'il est une victime que le doute raisonnable parvient à épargner, il est le plus malheureux des hommes. Faire de Humbert Humbert un pédophile est devenu un point de vue strictement subjectif. Toute la richesse littéraire du roman de Nabokov apparaît dans cette impossibilité à décider,

dans cette indécidabilité consubstantielle au texte.

En conclusion de cette première partie, nous pouvons maintenant considérer le criminel asocial et sa démarche dans son ensemble et poser la question de l'avant et de l'après. Tout d'abord, est-il devenu criminel parce qu'il était asocial ou l'inverse ? L'interrogation a-t-elle un sens en fonction de ce que nous livrent les œuvres ? Et, s'il y a une réponse, est-elle l'expression d'une volonté des auteurs ? Une façon d'aborder cette question consiste à se demander si les auteurs ne verraient pas dans leurs criminels asociaux la concrétisation d'une démarche phénoménologique, au sens scientifique du terme, visant à théoriser les relations entre individus et société. Ces interrogations peuvent se résumer au choix à faire entre deux propositions, *a priori* antinomiques : le carcan des règles sociales génère l'asocial qui, pour exister, bascule dans la criminalité ou celui qui choisit le crime et qui n'est pas antisocial ne peut que devenir asocial pour justifier sa transgression. Pour savoir ce qu'en pensent les auteurs, considérons alors les protagonistes du corpus et répartissons-les selon l'une ou l'autre des deux propositions. D'emblée, l'exercice s'avère impossible avec le Juge Holden. McCarthy en fait soit un humain supérieurement doué dans les arts et les sciences de son époque soit une émanation surnaturelle dont les ressorts psychologiques et les antécédents nous restent inconnus dans les deux cas. Chez d'autres, la vie en marge de la société semble être une conséquence directe du comportement criminel. Dans cette classe, nous placerons Nick Shay qui laisse ses tendances à la délinquance prendre le dessus dans sa jeunesse, le général Cummings dont l'ambition justifie les exactions, Gilmore le cambrioleur-assassin, Humbert Humbert isolé par sa perversion, Pete Bondurant le multi-criminel-né et Kemper Boyd pour lequel la fin justifie n'importe quel moyen. Les derniers doivent

plutôt leur évolution vers la criminalité à leur caractère asocial : Jack Gladney obsédé par ses peurs, Oswald (chez Mailer et DeLillo) qui se cherche un but pour exister, le violent et manipulateur Stephen Rojack, le Sergent Croft, un rustre à qui l'armée donne un pouvoir sur des faibles et, à un degré moindre, Ward Littell qui va chercher à se venger des multiples rejets dont il s'estime victime. Quelle que soit la pertinence de cette classification, il faut noter l'égle répartition obtenue sur l'ensemble des protagonistes. Plus remarquable, la répartition est aussi équilibrée chez les trois auteurs, DeLillo, Ellroy et Mailer, qui présentent plusieurs criminels asociaux, ce qui indiquerait qu'aucune généralisation n'est possible : les auteurs ne dégagent pas une loi de la cause à la conséquence. Asociabilité et criminalité peuvent découler l'une de l'autre mais aucune ne prend le pas sur l'autre dans une chaîne de causalité. Concluons que, pour les auteurs, la question de l'origine ne se présente pas comme une évidence.

Reste à considérer la finalité. Le criminel asocial du corpus est un homme sûr de lui qui, pour concrétiser ses désirs, privilégie l'action et, si nécessaire, la violence envers les autres. Il remet en cause les codes établis et peut avoir recours à la manipulation vis-à-vis d'autrui. Comme il persiste dans ces comportements, il ne peut que s'éloigner de ses contemporains qui, à leur tour, vont le rejeter, ce qui va accentuer son asociabilité et sa propension à la criminalité. Coincé dans un processus auto-entretenu qu'il a choisi, le criminel asocial paye, comptant et au prix fort, sa dissidence. Mais que va-t-il recevoir en contrepartie ? Les bénéfices de sa quête seront-ils à la hauteur de ses espérances ? Ce qui a été examiné jusqu'à présent, les règles remises en cause et les idéaux proposés, ne permet pas de répondre à cette question qui sera donc au centre de la seconde partie de cette étude.



Tentation (légende d'Audrey Gardès)

DEUXIEME PARTIE : L'IMPASSE

Face à l'impossibilité de maîtriser leur destin, la tradition orale des Druzes dit que la plume est cassée, que l'encre a séché, que l'encrier s'est brisé, que le papier est devenu poussière, que la bougie est morte, que le vent a claqué la porte et que le verrou s'est refermé. Le criminel asocial prend le contre-pied de cette sentence et s'essaie à la domination de sa vie. Cette deuxième partie s'intéresse d'abord aux différents destins du criminel asocial. Ensuite seront détaillées les réalisations des auteurs eux-mêmes dans leurs ambitions de transcrire une réalité qui leur glisse entre les doigts.

A- Le destin du criminel asocial

Le criminel asocial s'efforce de se libérer des entraves de son environnement. Qu'en est-il réellement ?

1- Entre résignation et euphorie

1.1 Le repli sur soi ou la dissolution

DeLillo privilégie le sentiment de résignation comme clause de ses romans. Jack Gladney dans *White Noise* personnifie l'individu en quête d'autonomie, celui qui veut être libre de penser et d'agir comme il le souhaite tout en ne renonçant pas

à son train de vie. Comme Nick Shay, il est un asocial atypique. Il est certain que Norman Mailer mépriserait ce personnage beaucoup trop fade, manquant d'ambition comparé à son idéal du Hipster. DeLillo fait le portrait des criminels asociaux les plus proches du citoyen ordinaire en refusant de franchir les limites de ce que le lecteur considèrera comme vraisemblable. Vraisemblable s'entendant ici comme représentatif de l'expérience du quotidien. L'effet de *mimesis* est indéniable à la fois dans *White Noise* et *Underworld*. Il est possible pour n'importe quel citoyen d'adopter l'attitude et le comportement raisonnés de Jack Gladney et de Nick Shay qui ne sont pas séduits par la culture mercantile et sont prêts à agir pour conserver leur liberté. La détermination de Jack, au début du roman, se ressent notamment lors de ses discussions avec son fils Heinrich et avec son collègue Murray Jay Siskind, deux individus résignés. A ce premier point commun s'en ajoute un deuxième : ils pensent qu'il existe une limite au-delà de laquelle l'homme ne peut plus interagir avec la société. DeLillo leur fait adopter une attitude diamétralement opposée : Heinrich choisit le repli sur soi, l'isolement, pour préserver ce qu'il a défini comme son identité et Murray l'intégration pour se fondre dans la collectivité en laquelle il voit son accomplissement faute de mieux. Il faut néanmoins insister sur la passivité de ces deux réponses : ce sont des réactions mécaniques réflexes visant à rendre possible une existence réduite au minimum vital dans un monde subi et non des choix volontaires assumés pour vivre pleinement dans un monde offert. Le fils de Jack partage ce choix du repli avec Nick Shay dans *Underworld*. A l'inverse de son père qui est un asocial intégré dans la société, Heinrich développe dès son adolescence des tendances marginales. Sa fascination pour le morbide sous-tend une évolution possible : d'asocial, Heinrich pourrait devenir antisocial et effectuer ainsi le parcours inverse de celui de Nick Shay dans *Underworld*. Quand Heinrich décide de se camoufler et photographie une rivière charriant des

cadavres, il se réjouit dans sa bulle du désastre de la fuite toxique qui lui confirme la pertinence de sa prise de distance vis-à-vis de cet univers de mort. Heinrich et Nick Shay ont encore un point commun : une certaine fascination malsaine pour les tueurs. Le fils de Jack, Heinrich, joue aux échecs par correspondance avec un prisonnier incarcéré pour meurtre et il défend devant son père cette relation lors d'un échange particulièrement houleux. Quand Jack le questionne sur les motivations qui l'ont fait choisir un tel partenaire de jeu, Heinrich répond que cet homme a entendu des voix venant de la télévision qui lui ordonnaient d'entrer dans l'Histoire : à trente-sept ans, sans emploi et divorcé, il était temps qu'il fasse quelque chose de sa vie. Heinrich révèle à son père que cet homme devenu son ami, en repensant à son acte criminel, aurait souhaité assassiner une personnalité comme l'avait fait Lee Harvey Oswald parce qu'il n'est pas intéressé par le meurtre gratuit. Cette discussion entraîne inévitablement le débat sur l'action et le passage à l'acte. Lorsque Jack demande à son fils ce qu'il a l'intention de faire pendant l'été, il reçoit cette réponse :

Who knows what I want to do ? Who knows what anyone wants to do ? How can you be sure about something like that ? Isn't it all a question of brain chemistry, signals going back and forth, electrical energy in the cortex ? How do you know whether something is really what you want to do or just some kind of nerve impulse in the brain ? [...] I can't control what happens in my brain.²³⁶

Il n'existe pour lui plus d'espaces où l'on puisse exprimer librement sa volonté et ses choix. Les termes scientifiques abondent dans ses propos : « brain chemistry » fait écho à « electrical energy in the cortex » et à « nerve impulse ». Le terme « brain » est prononcé à trois reprises. La modalité épistémique parcourt la citation : tout d'abord avec l'anaphore « Who knows » au début des deux questions initiales puis avec la reformulation synonymique « How can you be sure... » et enfin avec la question rhétorique qui débute par « How do you know » qui entame la dernière question. Heinrich établit que l'homme se révèle incapable de faire des choix dans un monde où

236 Don DeLillo, *White Noise*, N. Y. , Penguin Books, 1985, p. 45-46.

esprit critique et libre-arbitre n'existent pas. Fort de ce constat niant la liberté, il décide de recevoir passivement les informations véhiculées par la télévision bien qu'il admette ne pas y croire. Selon Heinrich, l'individu n'est plus qu'une machine neuronale dont les actions sont totalement déterminées par les décharges électriques parcourant le cerveau. Stimulé par les données d'entrée fournies par l'environnement, cette machine devenue esclave voit son fonctionnement dicté par la société. Murray adopte une attitude à l'opposé de celle du fils de Jack. Cette différence peut s'expliquer par son âge et sa condition : c'est un intellectuel de New York qui enseigne la culture populaire américaine dans la même université que Jack dont il devient l'ami. Contrairement à Heinrich prompt au nihilisme de la jeunesse, Murray reste optimiste et croit que chacun peut trouver sa liberté à condition d'avoir assimilé la culture populaire américaine. Jack, intrigué par la passivité assumée de Murray décide de suivre ses cours qui vont lui ouvrir un nouveau champ de réflexion. Lors d'un exposé, Jack établit un parallèle entre le national socialisme et le phénomène Elvis Presley en remarquant que les discours nazis étaient aussi prononcés devant des foules hystériques acquises à l'idéologie véhiculée. Jack surnomme les discours d'Hitler des « Sex Murders » pour mettre en avant leur pouvoir sexuel primal sur les foules avec l'expression des pulsions de vie et de mort : « Crowds erotically charged [and by speeches called] 'Sex Murders'. [...] The nazi rallies were filled with people eager to be transported [... for to] become a crowd did to keep out death »²³⁷. Il y a un jeu de mots entre “crowds” et “crow”. Cette paronomase n'est pas anodine de la part de Jack. Hitler instrumentalisait la colère refoulée des Allemands qui ne supportaient plus les humiliations du Traité de Versailles de 1919 et cette rage prend ici la forme d'un corbeau à la valeur symbolique inversée. Dans l'imaginaire collectif des mythes et légendes, cet oiseau de mauvais augure

237 *ibid.* , p. 73.

annonce épidémies et mort. Or, chez Jack, le même corbeau éloigne la mort. Hitler et Elvis avaient, selon lui, le pouvoir de faire croire aux fanatiques qu'ils étaient protégés de la mort. Jack en déduit que la foule fanatique perd alors sa liberté : se croire protégé de la mort exige un prix, celui de son autonomie. Jack se rapproche dès lors de Murray qui a perdu sa liberté lorsqu'il a décidé consciemment de s'immerger dans la culture populaire américaine. Ses cours se concentrent sur les bénéfices de la politique économique et politique des États-Unis et il accepte de considérer l'individu comme une cible pour le marketing des produits de consommation²³⁸ ; il se pose en modèle passif qui accepte le système bienfaiteur. Il enseigne donc que la société capitaliste, parce qu'elle offre un pouvoir d'achat exceptionnel aux Américains, peut se targuer d'être la première puissance au monde alors que pour Jack, son fils et la majorité des étudiants, la consommation de masse représente davantage une conséquence néfaste de la culture populaire américaine. Sur un plan plus général, ses étudiants rejettent la vision qu'a Murray de la culture contemporaine, un espace empli de significations mystiques et spirituelles, comme ils désapprouvent son affirmation que l'intégration ramène l'individu à un état d'innocence. En effet, cette régression s'accompagne certes d'un sentiment bienfaisant d'émerveillement mais également d'une perte du sens de la réalité.

Murray et Heinrich se coulent en fait dans deux moules intellectuels américains contemporains. Murray rejoint le courant qui se satisfait d'un système économique basé sur le capitalisme potentiellement porteur d'opportunités illimitées. Murray s'y dissout pour vivre une expérience de type spirituel voire religieux. Pour lui qui tourne le dos aux Lumières et qui ne perçoit pas l'aporie, le monde qui a vu le triomphe du rationalisme fonctionne sur la foi et la croyance et non sur l'intelligence critique. Heinrich se résigne à la soumission au système marchand qui fonde la société

238 Voir Annexe 4 : *Consumerism and society*.

bien qu'il s'oppose farouchement à la croyance en un État bienveillant vis à vis de ses citoyens. Il se représente un système fermé sur lui-même qui ne laisse aucun choix personnel. Quant à Jack, sa réaction diffère de celle de son fils et de son collègue. Sa plus grande crainte, celle de la mort, se concrétise lorsqu'il est obligé de quitter la banlieue pour la ville. Comme son épouse partage cette peur, devoir habiter en ville réveille leur pire appréhension. Quels moyens trouvent-ils pour résoudre leur problème ? Jack se plonge dans son travail et Babette trouve refuge dans la drogue ce qui l'amènera à tromper son époux avec son fournisseur Willie Mink pour avoir sa dose. Informé, Jack voudra tuer Mink, lui tirera dessus mais ne parviendra qu'à le blesser. Jack, à la fin du roman, se replie sur sa famille. Sa tentative de meurtre se révèle être paradoxalement l'élément stabilisateur dans le schéma narratif. La famille redevient le socle grâce auquel la vie dans la société est supportable. *White Noise* se termine comme il a commencé. La situation initiale et finale sont identiques, le cycle est achevé. DeLillo a écrit un roman circulaire, Ouroboros littéraire.

Underworld entre en résonance avec *White Noise* : Nick Shay est lui aussi un asocial bien intégré dans la société, marié à Marian, vivant à New York. Son parcours est inverse de celui de Jack et sa famille : Nick fuit la ville pour venir s'installer en banlieue et refuse de se soumettre aux règles de la société qu'il n'approuve pas : consommation excessive et soumission au pouvoir politique. La relation avec son épouse est chaotique : tous deux commettent l'adultère. L'épilogue relate l'apaisement de leur relation de couple. Comme Jack, Nick se replie sur lui-même et sur ce qui lui semble essentiel : sa femme et sa future famille. La consolidation de son couple lui permet d'envisager la possibilité de futurs enfants. DeLillo propose ici le dénouement le moins sombre du corpus, le seul offrant une ébauche de promesse, mais nous pouvons

légitimement nous poser la question de la pérennité du comportement de Nick quant à son associabilité et ses conséquences. Les autres protagonistes vont suivre des voies différentes pour espérer concrétiser leurs désirs ou leurs idéaux.

1.2. Une attitude désinvolte voire euphorique

A la résignation, une attitude désinvolte voire euphorique sied mieux aux personnages d'Ellroy, de Mailer et de McCarthy. Dans *American Tabloid*, la fin du roman relève de l'outrance. Boyd et Bondurant prennent une part active au débarquement raté de la Baie des Cochons, massacrent près d'une vingtaine de narco-trafiquants pour s'emparer de leur chargement de drogue, trahissent leurs alliés de la Mafia et doublent la CIA tout en tuant quelques gêneurs sur leur route. Littell n'est pas en reste. Il récupère d'abord les livres de comptes du syndicat des camionneurs de Chicago qui lui révèlent que le patriarche du clan Kennedy, Joseph, est le banquier du crime organisé aux États-Unis puis se transforme en sauveur du *Capo di capi* dans une aventure picaresque en Amérique Centrale et finit par devenir l'avocat d'Howard Hugues sur la recommandation du directeur du FBI. Les trois criminels se retrouveront finalement pour essayer d'assassiner JFK à Miami. « La journée a été rude », comme dit le Créon d'Anouilh à la fin d'*Antigone*. Cet abattage apporte une couche, plus qu'une touche, d'outrance au roman d'Ellroy que ne renieraient ni le cinéma de Quentin Tarantino ni celui des frères Cohen. Le télescopage des assassinats et la multitude de morts qui s'amoncellent à un rythme effréné reflètent la vacuité des actions menées par les trois protagonistes. L'acmé de ces comportements est atteint quand Littell met à mort son ami Boyd qui est devenu un de ces assassins qui éprouvent du plaisir à tuer.

Dans *An American Dream*, Stephen Rojack semble renaître après avoir éliminé son épouse Deborah. Cette dernière représentait un obstacle à son

épanouissement personnel. Stephen ne semble alors plus connaître de limite à sa puissance. Il paraît également plongé dans un perpétuel état d'extase. L'épilogue du roman se focalise sur ce sentiment euphorique quand Stephen se confronte au père de sa défunte femme. Milliardaire, politiquement influent, peut-être chef mafieux, cet homme personnifie à lui seul l'objet de toutes les révoltes de Stephen. Dans le dernier chapitre, Stephen se rend à la convocation qui lui a été imposée, sachant que le milliardaire ne l'a fait venir que pour qu'il avoue son crime. Stephen lui accordera cette grâce mais réussira néanmoins à dominer la situation. L'entretien sera extrêmement tendu entre un Stephen sûr de lui, prêt à tout, et un père débordant de mépris pour le meurtrier de sa fille. Pourtant, le riche industriel perdra peu à peu ses moyens devant l'homme initialement à sa merci. Il est intéressant d'étudier dans cette scène les positionnements dans l'espace des deux hommes. La discussion, ou plutôt l'interrogatoire, débute dans un luxueux salon en présence d'invités mais, rapidement, le milliardaire isole Stephen sur une terrasse au dernier étage du gratte-ciel. Le père de Deborah cherche ainsi à intimider son gendre. Celui-ci est conscient du risque qu'il court : se soumettre signifierait sa perte. Bien qu'il évolue sur le terrain de son adversaire, Stephen ne se laisse pas manipuler et ne craint pas l'homme de pouvoir qui a décidé de venger sa fille. Cette confrontation devient le rite initiatique de passage vers la nouvelle personnalité de Stephen. Quand il remporte le bras de fer avec son beau-père, tuant une deuxième fois son épouse en la privant de justice, ce triomphe le plonge dans un maelström extatique : après avoir réussi l'épreuve imposée de la marche sur l'étroit parapet ceinturant la terrasse, au dessus du vide, de nuit, sous la pluie, Stephen souhaite renouveler le défi de son propre chef pour en faire une ordalie. Pourtant, Mailer n'abandonne pas son héros à cette réussite aux relents méphitiques puisqu'il ne quitte le gratte-ciel que pour aller retrouver Cherry, celle qu'il aime, et la perdre. Le bref épilogue narrera une errance vers

la folie sur les routes de l'Ouest américain.

Blood Meridian s'achève dans l'euphorie avec la danse dionysiaque du Juge Holden, nu au milieu des prostituées dans une taverne. Une désillusion se dissimule toutefois sous cette manifestation de jubilation car le lecteur sait que le Juge n'a pu asseoir son autorité sur l'adulte qu'est devenu l'enfant. Cette fin de récit marque donc à la fois le contentement du Juge qui répète qu'il ne dort jamais et qu'il est immortel, mais aussi son incapacité à se régénérer par l'intermédiaire d'un héritier. Jusqu'à la fin, le Juge Holden tiendra à l'enfant un discours sur la manière dont un homme doit s'y prendre pour acquérir le pouvoir. Sous forme allégorique, le Juge Holden explique que seul l'homme qui sait danser possède le pouvoir. Il y oppose les vrais et faux danseurs, métaphores du vrai et faux pouvoirs. Le Juge Holden est-il un vrai ou un faux danseur ?

Le narrateur ne le dit pas :

I tell you this. As war becomes dishonored and its nobility called into question those honorable men who recognize the sanctity of blood will become excluded from the dance, which is the warrior's right, and thereby will the dance become a false dance and the dance's false dancers. And yet there will be one there always who is a true dancer and can you guess who that might be ? [...] Only that man who has offered up himself entire to the blood of war, who has been to the floor of the pit and seen horror in the round and learned at last that it speaks to his inmost heart, only that man can dance²³⁹.

Le champ lexical de la danse est mêlé à celui du combat et de la religion : « the sanctity of blood » résonne avec « the dance » puis avec « the warrior's right », « false dance » renvoie à « the dance's false dancers ». La piste de danse est assimilée au champ de bataille : « the floor of the pit ». L'homme et le combat doivent ne faire qu'un : « the blood of war ». Le Juge Holden accorde une grande importance à l'honneur : les hommes valeureux sont caractérisés par l'adjectif qualificatif « honorable ». Ils sont ensuite désignés par le substantif métonymique « blood » qui sonne comme « floor » et « horror ». *Blood Meridian*, à l'image du Juge Holden et de l'enfant, reste énigmatique.

Le narrateur ne précise pas ce que vont devenir les deux protagonistes qui vont

239 McCarthy, *Blood Meridian*, *op. cit.*, p. 331.

disparaître subitement. Le lecteur ne pourra qu'émettre des hypothèses de lecture mais le constat d'échec de la démarche du Juge Holden est indéniable.

Si désinvolture peut parfois être synonyme de légèreté et si euphorie peut signifier allégresse, rien de cela ne s'applique ici. Il faut plutôt parler de désespoir et d'hystérie. Le trio infernal d'Ellroy tout à son délire de pouvoir et d'avidité relève plus d'*Ubu Roi* que d'une réussite dans une démarche existentielle vis-à-vis de la société. L'infamie des victoires de Stephen rend le lecteur nauséux et personne ne pourra y voir un succès tant Mailer insiste sur le caractère pervers et déviant de son protagoniste qui ne fait plus vraiment partie de l'humanité. Bien que plus nuancé, ce que pense le Juge Holden de son action ne saurait le satisfaire.

2- La folie et la mort comme seules perspectives

2.1 Un voyage dans la folie

Dans *Lolita*, la folie se rédige en racontant la passion amoureuse d'un homme mûr pour une pré-adolescente. La mort de Clare Quilty assassiné par Humbert Humbert est également celle de son double maléfique et celle de la Lolita jeune : lorsqu'elle quitte Humbert Humbert, il la considère comme disparue, morte symboliquement avant qu'elle ne décède peu après le diariste. Bien que Humbert Humbert soit emprisonné pour le meurtre de Clare Quilty, il n'en parle qu'une fois dans son journal. Ce meurtre n'a en fait qu'une importance très mineure à ses yeux. Son unique obsession reste Lolita, ou plus précisément l'amour déraisonné qu'il lui porte. Il est obsédé par l'image évidemment erronée qu'il en a. Son esprit crée une distorsion mélangeant souhaits et réalité, enjolivant leur aventure. Son style et sa prouesse dans l'agencement des mots, dans leur manipulation, ont déjà été étudiés mais ce qui fait la

spécificité de Humbert Humbert prend sa source dans cette obsession pour Lolita. En réalité, son journal ne repose sur rien dans la mesure où la narration est biaisée. Le rentier qui croyait ne pas devoir rendre de compte à la société, qui pensait contrôler les événements, s'est finalement retrouvé enfermé d'abord dans un hôpital psychiatrique puis en prison mais surtout dans son esprit pervers Humbert Humbert est un exemple d'individu qui a cru jusqu'au bout qu'il jouissait d'un libre-arbitre mais qui a fini broyé par ses désirs de liberté. Pire encore, par un retournement classique, Humbert Humbert est devenu esclave de son journal. Perpétuel insatisfait, il se soumettait à lui et n'avait de cesse de gommer et de réécrire. Tout comme Mailer, Humbert Humbert, l'écrivain, a cherché à trouver la forme parfaite pour décrire ses sentiments, ses jugements, ses sensations, sa plaidoirie. Et si son cœur n'avait pas lâché, il aurait certainement continué à écrire, corriger et réécrire son palimpseste ; un cercle vicieux dans lequel il s'était déjà perdu : « I speak of this neat product of the Blank Blank Co., Blankton, Mass., as if it were really before me. Actually, it was destroyed five years ago and what we examine now -by courtesy of a photographic memory- is but its brief materialization, a puny unfledged phoenix »²⁴⁰. Le journal intime d'Humbert Humbert, le *Lolita* présumé original, a été déclaré *mort* cinq années avant sa (ré)écriture, et tout comme le Phoenix ressuscitant par le feu uniquement pour répéter le cycle de la vie qui s'achève, ce journal intime mort, produit d'une double négation, d'un rien, revit à nouveau pour rien.

Humbert Humbert écrit :

I remember the thing so exactly because I wrote it really twice. First I jotted down each entry in pencil -with many many erasures and corrections- on the leaves of what is commercially known as a 'typewriter tablet' ; then, I copied it out with obvious abbreviations in my smallest, most satanic, hand in the little black book just mentioned²⁴¹.

Humbert Humbert avait réécrit son journal à maintes reprises, écrivant et effaçant les mots : « I speak of this neat product of the Blank Blank Co ». Maintenant, dans ses

240 Nabokov, *Lolita*, *op. cit.* , p. 42.

241 *ibid.* , p. 42.

écrits, il appareille vers nulle part :

« Have written more than a hundred pages and not got anywhere yet. My calendar is getting confused. That must have been around August 15, 1947. Don' t think I can go on. Heart, head-everything. Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita, Lolita. Repeat till the page is full, printer. »²⁴².

Répéter jusqu' à ce que la page soit blanche : « Saturday. -Beginning perhaps amended-

I know it is madness to keep this journal but it gives me a strange thrill to do so »²⁴³.

Lors de son voyage dans son journal, Humbert Humbert est incapable de se souvenir du commencement et il se produit alors une mise en abyme de son propre voyage terrestre, cette fois dans la résurgence de ses souvenirs : à chaque fois qu'il commence, il s'arrête et efface pour recommencer à nouveau, ainsi et ainsi de suite jusqu'à ce que son cœur lâche enfin. Humbert Humbert sait que ce n'est que pure folie que se confier à ce journal. Il sait également qu'il doit le garder pour conserver cette folie, la dernière trace de son amour perdu. Forant un peu plus dans le vertige, le journal met en exergue la crise entre lui-même et sa lecture. Dès lors, une question se pose : « peux-tu continuer à me lire mon lecteur » ? L'écriture se métamorphose à l'image de la passion d'Humbert Humbert : elle devient incompréhensible, déraisonnable. Le diariste emploie le substantif « fou » pour se décrire. Le pense-t-il vraiment ou n'est-ce qu'un subterfuge de plus pour se dédouaner face à ses accusateurs ? Humbert engage un dialogue avec ses lecteurs :

«If and when you wish to sizzle me to death, remember that only a spell of insanity could ever give me the simple energy to be a brute. »²⁴⁴.

Dès lors, Humbert subvertit la démarcation entre la folie et le diagnostic de la folie. L'écrivain rappelle au lecteur qu'il est fou et, tout de suite après, il déforme ses allégations, il rejette ce qu'il présentait comme des certitudes. Il ne cesse de remettre en question la condition de sa légitimité et laisse cette déformation entre les mains du

242 *ibid.* , p. 111.

243 *ibid.* , p. 44.

244 *ibid.* , p. 49.

lecteur. L'écriture insiste bien sur le fait que n'importe quelle déclaration, entre les mains du lecteur, est une déformation. *Lolita* est une recherche engagée par Humbert Humbert pour trouver la destination de son écriture. Elle semble se diriger vers nulle part. Humbert ne cesse de retourner un stylo entre ses doigts. Lolita, à l'intérieur du journal intime, est un spectre, celui de quelqu'un qu'il vient à peine de décrire et qui n'existe déjà plus. Humbert veut encore et encore faire revivre son illusion. Écrire et encore écrire jusqu'à la mort, jusqu'à son néant.

Lolita est le témoignage d'un voyageur dans sa quête ; un « road trip » au dénouement malheureux. Pendant les années 1947 et 1948 qui ont suivi la mort « bienheureuse » de Charlotte Haze, Humbert Humbert débute son voyage à un rythme intensif avec Lolita. Le premier arrêt, à l'hôtel *Enchanted Hunters*, marque la consommation de leur relation : « Lo. Li. Ta. « It was then that began our extensive travels all over the States »²⁴⁵, écrit Humbert qui insiste notamment sur « cette année de folie »²⁴⁶ en gardant bien en tête le conseil de Clarence, son avocat :

Our route began with a series of wiggles and whorls in New England, then meandered south, up and down, east and west, dipped deep into 'ce qu'on appelle' Dixieland, avoided Florida because the Farlows were there, veered west, zigzagged through corn belts and cotton belts -this is not too clear I am afraid, Clarence, but I did not keep any notes, and have at my disposal only an atrociously crippled tour book in three volumes, almost a symbol of my torn and tattered past, in which to check these recollections- ; crossed and recrossed the Rockies, straggled through southern deserts where we wintered ; reached the pacific, turned north through the pale lilac fluff of lowering shrubs along forest roads ; almost reached the Canadian border ; and proceeded east, across good lands and bad lands, back to agriculture on a grand scale, avoiding, despite little Lo's strident remonstrations, little Lo's birthplace, in a corn, coal and hog producing area ; and finally returned to the fold of the east, petering out in the college town of Beardsley.

Humbert Humbert décrit avec précision son trajet avec Lolita quand il roule dans un sens puis dans l'autre, en avant et en arrière, traverse encore et encore les frontières, retournant dans la ville natale de Lolita. Il ne cherche rien d'autre que la route elle-même, il recherche un *quelque chose* dont il ignore lui-même la nature mais cela ne

245 *ibid.* , p. 147.

246 *ibid.* , p. 155.

l'empêche pas de rouler sans s'arrêter ou presque. Humbert Humbert, dans sa quête, doit à la fois se cacher et cacher sa destination : « I have to tread carefully. I have to speak in a whisper »²⁴⁷. Il justifie son voyage à Lolita sous le prétexte de rendre visite à sa mère qui serait malade et hospitalisée. C'est seulement plus tard qu'il lui révèle son décès scellant ainsi la mort du voyage ; il lui avoue que leur voyage à pour seule destination nulle part : « And so we rolled East. [...] We had been everywhere. We had really seen nothing »²⁴⁸. Dans sa recherche, la voix de Humbert Humbert converge vers elle-même et recherche la voix entendue, celle du lecteur : « Oh, do not scowl at me, reader, I do not intend to convey the impression that I did not manage to be happy. Reader must understand that in the possession and thralldom of a nymphet, the enchanted traveler stands, as it were, beyond happiness »²⁴⁹. De plus, le lecteur, d'après Humbert Humbert, doit garder à l'esprit que lui et Lolita effectuent un voyage initiatique. Ce n'est en aucun cas une "partie de plaisir" de cent cinquante jours²⁵⁰. Humbert Humbert écrit :

We had been everywhere. We had really seen nothing. And I catch myself thinking today that our long journey had only defiled with a sinuous trail of slime the lovely, trustful, dreamy, enormous country that by then, in retrospect, was no more to us than a collection of dog-eared maps, ruined tour books, old tires, and her sobs in the night -every night, every night- the moment I feigned sleep.²⁵¹

Humbert Humbert se surprend à penser. Qui peut entendre les sanglots de Lolita dans la nuit ? Humbert Humbert cherche le lecteur, il cherche celui qui entend et s'emprisonne en même temps dans son écriture, il pense jusqu'à la mort : « You know, what's so dreadful about dying is that you are completely on your own »²⁵². Humbert Humbert imagine que Lolita parle à quelqu'un d'autre et il écrit alors : « it struck me, as my automaton knees went up and down, that I simply did not know a thing about my

247 *ibid.* , p. 136.

248 *ibid.* , p. 177.

249 *ibid.* , p. 168.

250 *ibid.* , p. 156.

251 *ibid.* , pp. 177-178.

252 *ibid.* , p. 286.

darling's mind »²⁵³. Il se surprend à savoir qu'il ignore une chose ; il sait qu'il ne sait rien, et écrit sur ce rien : « Parody of a hotel corridor. Parody of silence and death »²⁵⁴. Humbert Humbert cherche son chemin en le demandant à des inconnus. Il craint de perdre le contrôle²⁵⁵ lorsqu'il est en dehors de la voiture et risquer ainsi de perdre Lolita encore et encore. Ou bien serait-ce lui-même ? Au moment où il craint avoir perdu la nymphette dans l'adolescence et avoir perdu sa désillusion de la réalité d'une « lycéenne allumeuse »²⁵⁶, Humbert Humbert pense à nouveau :

How wrong I was. How mad I was ! Everything about her was of the same exasperating impenetrable order – the strength of her shapely legs, the dirty sole of her white sock, the thick sweater she wore despite the closeness of the room and especially the dead end of her face with its strange flush and freshly made-up lips²⁵⁷.

Il voit, dans sa folie, le visage de Lolita morte. Après quelques mois passés à l'établissement scolaire privé de Beardsley, sous la garde de son tuteur qui, elle en est sûre, a assassiné sa mère²⁵⁸, Lolita parle de « unprintable things »²⁵⁹ : « [she keeps] turning and twisting [...] this way and that, surreptitiously trying to find a weak point so as to wrench herself free at a favorable moment »²⁶⁰. Elle refuse d'écouter Humbert Humbert qui lui ordonne de monter à l'étage pour lui révéler les caches de sa mère²⁶¹. Lolita finit par le désorienter, faisant de la folie du voyage entrepris un voyage de la folie. Elle propose même de refaire un autre long voyage en voiture : « Go for a long trip again. But this time we'll go wherever I want, won't we ? »²⁶². Cette fois, c'est elle qui décidera de l'itinéraire, de la destination impossible, elle obligera Humbert Humbert à la conduire vers sa liberté retrouvée et pourra échapper à son ravisseur.

253 *ibid.* , p. 286.

254 *ibid.* , p. 121.

255 *ibid.* , p. 118.

256 *ibid.* , p. 206.

257 *ibid.* , p. 206.

258 *ibid.* , p. 207.

259 *ibid.* , p. 207.

260 *ibid.* , p. 207.

261 *ibid.* , p. 207.

262 *ibid.* , p. 209.

Le déroulement de ce deuxième « road trip » ne fera en fait que suivre les instructions secrètes de Clare Quilty, ce dramaturge qui a connu Lolita à l'école où la jeune fille a été élève quand Humbert Humbert et elle se sont installés provisoirement dans une petite ville. Quilty est une sorte de double de Humbert Humbert : tous deux sont âgés d'une quarantaine d'années et trouvent à leur goût les très jeunes filles. Humbert Humbert le considère rapidement comme un rival potentiel et cette idée l'obsède tellement qu'il a l'impression que Quilty suit le couple pendant ce second voyage, ce qui s'avère exact. Lolita finira pas s'enfuir avec son nouvel amant. Des années plus tard, elle reprendra contact avec Humbert Humbert pour lui demander de l'argent. Il la suppliera de lui dévoiler le nom de son amant et ce qu'il craignait se révélera être la vérité. Pour Humbert Humbert, le dramaturge ne peut être alors que *le* coupable. Il faut remarquer l'effet de paronomase qu'il existe entre Quilty et le mot anglais « guilty » : une seule lettre est différente et le [g] et le [q] sont deux occlusives, en quelque sorte de la même famille. Le voyage s'achève dans l'absurde puisque le meurtre de Quilty donne à voir une parodie de scène de western. En décidant de tuer son autre lui-même, Humbert Humbert se tue également, ce qui rend compréhensible qu'il ne ressente aucune culpabilité. Mieux encore, la légitime défense est évoquée dans la mesure où Quilty l'a suivi tout au long de son voyage :

Being a murderer with a sensational but incomplete and unorthodox memory, I cannot tell you, ladies and gentlemen, the exact day when I first knew with utter certainty that the red convertible was following us. I do remember, however the first time I saw its driver quite clearly. I was proceeding slowly one afternoon through torrents of rain and kept seeing that red ghost swimming and shivering with lust in my mirror [...] What was happening was a sickness, a cancer, that could not be helped, so I simply ignored the fact that our quiet pursuer, in his converted state, stopped a little behind us at a café or bag bearing the idiotic sign : The Bustle A deceitful Seatful²⁶³.

Quilty, identifié par l'écrivain comme un détective qu'il baptise Trapp, faute de mieux, est le reflet du diariste, le fantôme de son texte, de son journal intime, brouillant la distinction entre illusion et réalité et séparant Humbert Humbert en deux :

²⁶³ *ibid.* , pp. 219-220.

It occurred to me that if I were really losing my mind, I might end by murdering somebody. In fact – said high-and-dry Humbert to floundering Humbert-it might be quite clever to prepare things – to transfer the weapon from box to pocket-so as to be ready to take advantage of the spell of insanity when it does come²⁶⁴.

Lolita perdue, Humbert Humbert part converser avec lui-même, poursuivant Quilty/Humbert, un fantôme de lui-même. Humbert Humbert a perdu son ombre, il a perdu l'écho de sa propre voix se cherchant et s'est perdu lui-même :

At the time I felt I was merely losing contact with reality and after spending the rest of the winter and most of the following spring in a Quebec sanatorium where I had stayed before, I resolved first to settle some affairs of mine in New York and then to proceed to California for a thorough search there ²⁶⁵.

Cependant, Humbert Humbert ne produit aucun résultat : « Lolita. Lolita. Lolita. Lolita : « Oh, my Lolita, I have only words to play with » ²⁶⁶. Comptant sur le pouvoir magique des mots, il tente de faire surgir sa Lolita du néant. Des poèmes disent son désespoir :

Where are you hiding, Dolores Haze ?
Why are you hiding, darling ?
[...]
I cannot get out, said the starling²⁶⁷.

Sitôt composé, ce poème est honni :

By psychoanalyzing this poem, I notice it is really a maniac's masterpiece. The stark, stiff, lurid rhymes correspond very exactly to certain perspectiveless and terrible landscapes and figures, and magnified parts of landscapes and figures, as drawn by psychopaths in tests devised by their astute trainers²⁶⁸.

En analysant son discours, Humbert Humbert rature et réécrit, peut-être la tentative ultime de la raison de faire entendre sa voix. Mais, le résultat est inverse. A force de raturer, d'effacer et d'écrire dans une insatisfaction permanente, le diariste raisonne jusqu'à devenir fou.

Le personnage de Humbert Humbert pose le problème de savoir dans quelle

264 *ibid.* , p. 231.

265 *ibid.* , p. 257.

266 *ibid.* , p. 34.

267 *ibid.* , p. 257.

268 *ibid.* , p. 259.

mesure il est un double fictif de l'auteur. En effet, Nabokov est un virtuose de l'écriture et de la langue, de plusieurs langues. Sous les dehors les plus littéraires, il est de loin le plus transgressif des auteurs du corpus par le choix de son personnage : il a écrit une œuvre fictionnelle qui livre le témoignage à la première personne du singulier d'un pédophile meurtrier mais aussi professeur de littérature, d'origine européenne, francophone, émigré aux États-Unis. Ne manque au portrait que la passion qu'avait Nabokov des lépidoptères²⁶⁹. *Lolita* représente un mystère quant à la personnalité de son auteur. Au delà de la classique mise en avant des fantasmes d'un écrivain, la question de savoir si Nabokov et Humbert Humbert n'étaient en réalité qu'une seule et même personne, s'est posée. La lecture d'*Ada ou l'ardeur* (1969), la flamboyante histoire d'un frère et de sa demi-sœur ayant une relation amoureuse dès l'enfance, renforce le questionnement concernant le goût de l'auteur pour les transgressions sexuelles, surtout que ce roman-là fait la part belle aux papillons. Et l'on pourra enfin remarquer que Nabokov avait rédigé en 1939 une première version, russe, du thème de la nymphette séduite par un adulte avec *Volshebnik (L'enchanteur)*, non publiée à l'époque. Le sujet lui tenait donc particulièrement à cœur²⁷⁰.

La fiction pouvant déborder sur le réel, il s'est trouvé un médecin, fort logiquement, le docteur Brandon S. Centerwall pour s'ériger en procureur et publier un article dans lequel il pose un diagnostic de pédophilie. Centerwall, qui a lu *Lolita*, résume son article, « Vladimir Nabokov » : A Case Study in Pedophilia », de la sorte :

269 Lorsque l'on cherche le terme « nymphette » sur le site <http://www.cnrtl.fr> (le centre national de ressources textuelles et lexicales), on le trouve mentionné dans l'article « Nymphé, subst. fém. ». En entomologie, une « nymphé » désigne un « insecte arrivé au deuxième stade de son évolution au cours duquel il passe de l'état de larve à celui d'insecte parfait. Synon. *pupe*. Son âge premier [de l'insecte] (celui de larve) dure longtemps, et celui de nymphé, enfin son troisième âge, durent généralement très-peu (Michelet, *Insecte*, 1857, p.56). Dans les métamorphoses de la larve en nymphé et en insecte parfait (...) il n'y a pas de ligne de démarcation tranchée entre l'instinct de l'animal et le travail organisateur de la matière vivante (Bergson, *Évol. créatr.*, 1907, p.140).

♦ *Nymphé (des lépidoptères)*. Synon. *chrysalide*. V. *anatomie ex. 2.* ». La passion de Nabokov pour les lépidoptères est donc inscrite dans le personnage de Lolita.

270 Voir Annexe 3 : *Literature and life*.

Humbert Humbert, the protagonist in the novel *Lolita*, is the classic literary portrayal of a pedophile. Evidence is presented that the author of *Lolita*, Vladimir Nabokov, was himself consciously a pedophile who acted out his desires vicariously through his writing. Drawing upon his literary works and biography, the manifest and genetic origins of Nabokov's pedophilia are traced back to an unresolved oedipal conflict complicated by childhood sexual abuse. The raw power of *Lolita* derives from the abreactive discharge of a libidinal cathexis denied any other mode of expression²⁷¹.

Dans cet article de *Psychoanalysis and Contemporary Thought* (1992) sont développés les arguments qui prouveraient que Nabokov était un pédophile comme son personnage : « conflicts are an unintended reflection of his creator's own unconscious torments [... to] confirm Nabokov's conscious pedophilia »²⁷². L'introduction comprend « A final prefatory note » qui est supposée démontrer au lecteur le sérieux de la méthode mise en oeuvre : « I take it as self-evident that Nabokov could easily create a convincing portrait of a pedophile even if he were not one himself. Therefore, I make no attempt to infer his pedophilia in so banal a manner. The real evidence lies elsewhere »²⁷³, dans le conflit œdipien donc. Plus loin dans l'article, cette hypothèse est confortée par Centerwall qui use d'un argument d'autorité :

Nabokov writes that « my creature Humbert is a foreigner and an anarchist, and there are many things, besides nymphets, in which I disagree with him ». The statement is nonsense unless Nabokov perceives and experiences nymphets independently of any vicarious experience through his creature Humbert ; that is, the statement can only be made sense of provided Nabokov is himself a pedophile²⁷⁴.

Et Centerwall d'argumenter davantage à propos de sa déclaration :

It should be noted that a diagnosis of pedophilia can be made even if the person has never acted upon his urges. According to the American Psychiatric Association's diagnostic criteria for pedophilia, 'The person has acted on those urges, or is markedly distressed by them'. [...] Nabokov's repetition compulsion, already described, is the manifestation of his distress²⁷⁵. [...] Humbert Humbert's name is Vladimir Vladimirovich's most direct admission to pedophilia²⁷⁶.

L'édifiante lecture de Centerwall est toutefois fascinante dans la mesure où elle est révélatrice de la facilité avec laquelle le raisonnement d'un individu éduqué bascule

271 Centerwall, « Vladimir Nabokov : A Case Study in Pedophilia », *Psychoanalysis and Contemporary Thought*, 1992, p. 199.

272 *ibid.*, p. 201.

273 *ibid.*, p. 201.

274 *ibid.*, pp. 202-203.

275 *ibid.*, p. 203.

276 *ibid.*, p. 206.

dans la déviance. Il va sans dire que Centerwall, malgré ce qu'il dit, ne prend pas en compte le décalage sémantique potentiel entre les écrits d'un auteur et leur interprétation par le lecteur qu'il est. En exerçant son droit à l'expertise clinique, Centerwall devient lui-même objet d'expérience et fait la démonstration par l'absurde qu'il est impossible de prédire la signification que quelqu'un assignera à ce qu'a écrit quelqu'un d'autre. Humbert Humbert écrit, n'oubliant jamais le « psychiatrist who studies my case -and whom by now Dr. Humbert has plunged, I trust, into a state of leporine fascination »²⁷⁷. Il précise, dans un traité, les conditions de son traitement et de sa *guérison* dans un hôpital psychiatrique :

I owe my complete restoration to a discovery I made while being treated at that particular very expensive sanatorium. I discovered there was an endless source of robust enjoyment in trifling with psychiatrists : cunningly leading them on ; never letting them see that you know all the tricks of the trade ; inventing for them elaborate dreams, pure classics in style (which make them, the dream- extortionists, dream and wake up shrieking) ; teasing them with fake 'primal scenes'; and never allowing them the slightest glimpse of one's real sexual predicament. By bribing a nurse I won access to some files and discovered, with glee, cards calling me 'potentially homosexual' and 'totally impotent'²⁷⁸.

A partir de cette parodie élaborée de l'étude de Freud sur la psychanalyse, Humbert ajoute que « The sport was so excellent, its results -in my case- so ruddy that I stayed on for a whole month after I was quite well-sleeping admirably and eating like a schoolgirl »²⁷⁹. Puisque Humbert Humbert attribue sa guérison à la joie de se jouer des autorités et non à un traitement médical, Centerwall devient la preuve vivante que l'inversion des rôles décrite par Humbert atteint le réel. Ainsi, l'analyse rédigée par Centerwall devient l'analyse de Centerwall lui-même. Il est vrai que Nabokov ne semblait pas avoir une grande considération pour la psychanalyse. Lors d'une interview pour *Playboy* en 1964, il déclare :

The ordeal itself is much too silly and disgusting to be contemplated even as a joke. Freudism and all it has tainted with its grotesque implications and methods appears to me to be one of the vilest deceits practiced by people on themselves and on others. I reject it utterly, along with a few other medieval items still adored by the ignorant, the

277 Nabokov, *Lolita*, *op. cit.* , p. 168.

278 *ibid.* , p. 36.

279 *ibid.* , p. 36.

conventional, or the very sick²⁸⁰.

Dans une autre interview la même année pour le magazine *Life*, il affirme que : « I cannot conceive how anybody in his right mind should go to a psychoanalyst, but of course if one's mind is deranged one might try anything »²⁸¹ et que « One of the greatest pieces of charlatanic, and satanic, nonsense imposed on a [...]public is the Freudian interpretation of dreams »²⁸² ; cela est suivi par plusieurs autres expressions erronées de Freud telles que « Viennese quack »²⁸³. Ces remarques, sur un ton humoristique, qui s'opposent à la pensée freudienne, ont permis à certains critiques, comme Harold Bloom, d'inclure Nabokov parmi « the modern writers who most consistently and ignorantly abuse Freud »²⁸⁴.

A défaut de donner une clé de lecture de *Lolita*, ce duel à trente ans de distance démontre que le thème du criminel asocial pédophile dépasse les frontières de la seule littérature, ce que Nabokov recherchait par ses choix subversifs. Il a bousculé les habitudes et les attentes des lecteurs en choisissant un monstre comme personnage principal, un narrateur qui raconte son désir pour une enfant et qu'importe si cette volonté mène au meurtre ! Le thème sulfureux a nourri le scandale et les interrogations concernant son auteur, parachevant ainsi la construction d'une mécanique à mouvement perpétuel où créateur et création se renvoient indéfiniment l'un à l'autre.

280 Nabokov, *Strong Opinions*, *op. cit.* , pp. 23-24.

281 *ibid.* , p. 47.

282 *ibid.* , p. 47.

283 *ibid.* , p. 47.

284 Harold Bloom, *Vladimir Nabokov's Lolita*, N. Y. , Chelsea House 1987, p. 1.

2.2 Une résolution radicale

A la fin de son journal, Humbert Humbert écrit que Lolita lui révèle le nom de son amant. Fou de rage, il sait désormais de qui il va enfin pouvoir se venger :

The road now stretched across open country, and it occurred to me [...] that since I had disregarded all laws of humanity, I might as well disregard the rules of traffic. So I crossed to the left side of the highway and checked the feeling, and the feeling was good [...] all this enhanced by the thought that nothing could be nearer to the elimination of basic physical laws than deliberately driving on the wrong side of the road [...] Gently, dreamly, not exceeding twenty miles an hour, I drove on that queer mirror side. Traffic was light. Cars that now and then passed me on the side I had abandoned to them, honked at me brutally. Cars coming towards me wobbled, swerved, and cried out in fear. Presently I found myself approaching populated places. Passing through a red light was like a sip of forbidden Burgundy when I was a child²⁸⁵.

Par la résurgence du thème de la route, Quilty est lié au voyage entamé par Humbert Humbert et Lolita. Pour le diariste, ce nouveau voyage sera le dernier : un aller-simple conduisant à la mort, la sienne ou celle d'autres et Humbert Humbert écrit son journal en cinquante-six jours. Bien qu'il soit jugé pour le meurtre de Quilty, il se rend coupable de la mort future de Lolita : « This then is my story [...] I have reread it »²⁸⁶. Humbert écrit qu'il n'a de cesse de tuer sa narration comme il aura tué Lolita : « publication is to be deferred »²⁸⁷ jusqu'à « Lolita is no longer alive. Thus, neither of us is alive when the reader opens this book »²⁸⁸ et effectivement tous les protagonistes du journal étant morts au moment où le lecteur ouvre le journal, Humbert Humbert est au moins arrivé à maîtriser la divulgation de sa confession. Si sa narration est avant tout la personnification de Lolita, le journal fait de la relation entre son auteur et Lolita un instant d'éternité à jamais figé par les mots mais elle donne également le portrait d'un pédophile qui s'est fait manipuler par sa proie. Pensant tout contrôler, le pseudo-démiurge se révèle au mieux un dupe, au pire un détraqué sexuel aux tendances paranoïaques. Quelle que soit la façon dont la trame des événements est approchée,

285 Nabokov, *Lolita*, *op. cit.*, p. 308.

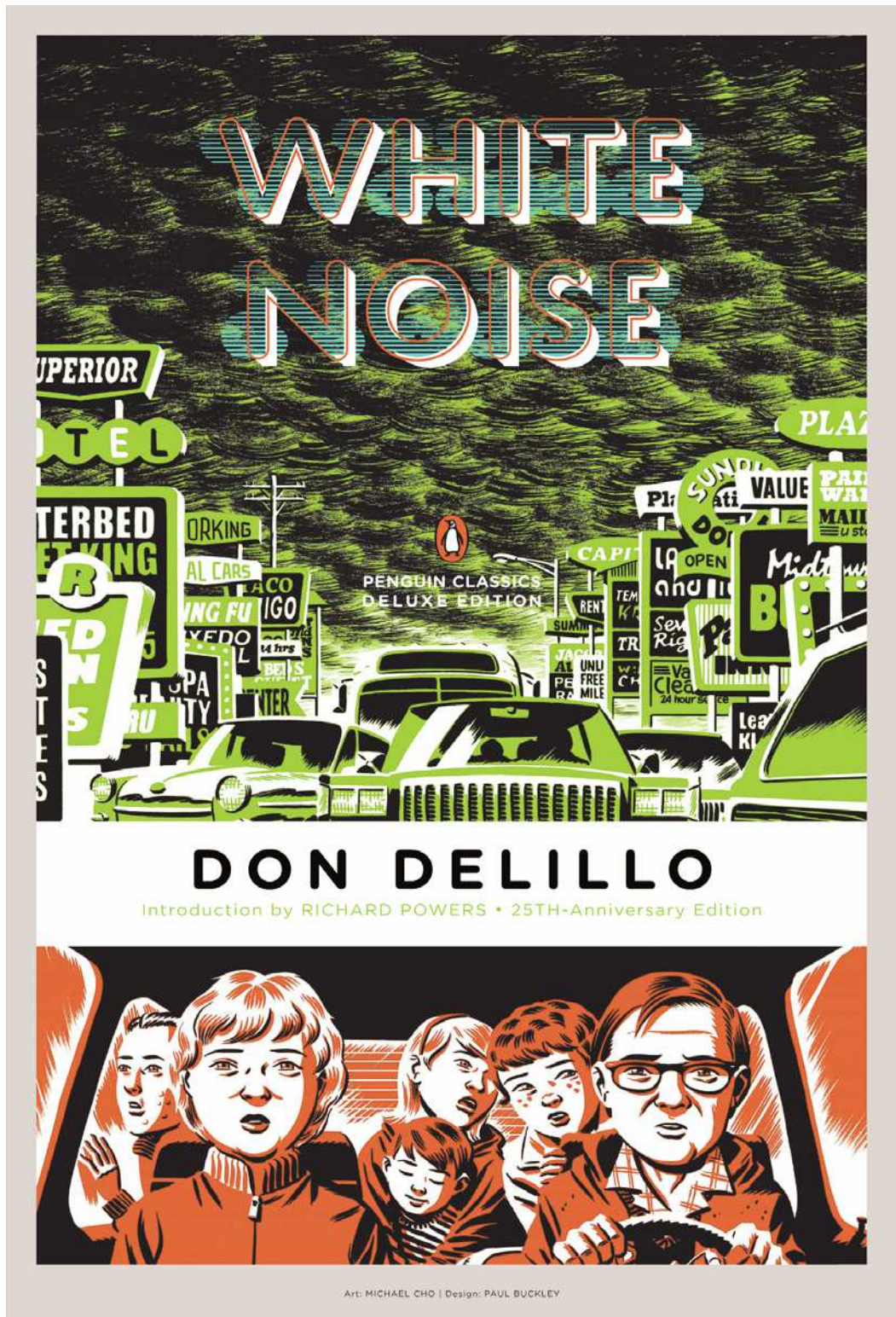
286 *ibid.*, p. 310.

287 *ibid.*, p. 310.

288 *ibid.*, p. 311.

l'échec transpire du début à la fin de l'œuvre.

Ainsi, que ce soit par le biais d'une vision plutôt dépressive conforme à la *doxa* contemporaine dans *White Noise* et *Underworld*, en ayant recours au baroque dans *American Tabloid*, *An American Dream* et *Blood Meridian*, ou en convoquant l'anéantissement dans *Lolita*, les criminels asociaux du corpus démontrent l'impossibilité de succès. S'ils ne sont pas convaincus de la réussite de leurs protagonistes dans le monde, certains auteurs du corpus ne voient-ils pas un espoir dans la représentation qui est faite de ce monde ?



Toi qui entres ici, abandonne toute espérance (Dante, *Commedia*, III 9)

B- L'arme du langage

Comme Nabokov, DeLillo propose dans ses œuvres une réflexion sur le langage par son choix d'écriture ou en faisant de la communication elle-même un thème de ses romans. Pour son criminel asocial, le langage peut se révéler un moyen efficace parmi d'autres pour remettre en question les insupportables dysfonctionnements qu'il voit dans la société. Aussi est-il utile d'étudier ses œuvres sous cet angle-là.

1- Des mots sur du réel

La plupart des romans de DeLillo présentent une vie privée et publique conditionnée par les médias de masse qui diffusent en boucle les bases idéologiques de l'économie capitaliste et de la politique américaine. Si ses romans décrivent les forces générées par l'époque contemporaine qui a fait disparaître la frontière entre sphère privée et sphère publique, les conséquences néfastes du capitalisme sont bien un autre thème dominant dans l'œuvre, à l'exemple de *Players*, *The Names*, *White Noise* et *Libra*. La peur du nucléaire est également un sujet majeur dans *End Zone*, *Underworld* et *Libra*. Le désastre écologique généré par le nuage toxique domine la moitié de *White Noise* et cette préoccupation environnementale se retrouve dans l'évocation des paysages urbains industriels de *Great Jones Street* et de *Running Dog*. DeLillo montre ainsi que l'homme est avant tout déterminé par des forces extérieures qu'il a engendrées et qui l'oppriment et, en cela unique parmi les écrivains du corpus, il est l'auteur qui confronte ses personnages à la réalité en postulant que l'homme ne possède pas de libre-arbitre. Comme précisé auparavant, DeLillo attache une grande importance à l'effet de *mimesis*. Il souhaite donc que son lecteur s'identifie à ses protagonistes pour se poser la

question de l'attitude à adopter face au système social.

1.1 Représentation et interprétation

DeLillo refuse d'imaginer un espace dans lequel ses personnages se contenteraient de n'être que des témoins passifs soumis aux contraintes de leur environnement. Il considère que les citoyens de l'espace contemporain urbanisé ne sont entourés que d'objets matériels et immatériels qui ont perdu leur statut *naturel* pour n'être plus que de simples biens de consommation. Il en déduit que cette transformation affecte également les individus. Ainsi, à l'intérieur d'un tel espace, l'individu perd ses repères puis, peu à peu, son humanité. Considérons le chapitre 3 de *White Noise* : « The Most Photographed Barn in America ». DeLillo s'attarde sur cette attraction touristique dans un but bien précis puisque cette grange se dresse devant le lecteur en métaphore de la réalité, cette réalité à laquelle font face Jack et Murray. C'est d'ailleurs grâce à ce dernier que Jack découvre cet endroit ; c'est donc grâce à son ami qui accepte de s'intégrer à la société que Jack sera renforcé dans son choix de ne pas s'intégrer à la société. Dans ce passage, Murray conduit Jack à quelques kilomètres de la ville à la rencontre de la grange : « White fences trailed through the rolling fields. Soon the signs started appearing. THE MOST PHOTOGRAPHED BARN IN AMERICA. We counted five signs before we reached the site »²⁸⁹. Si le site naturel est magnifique, Jack comprend rapidement que les touristes ne s'intéressent ni au paysage ni à la grange elle-même mais sont attirés par la boutique de souvenirs. La beauté naturelle est oblitérée par la carte postale :

There were forty cars and a tour bus in the makeshift lot. [...] All the people had cameras ; some had tripods [...] filter kits. A man in a booth sold postcards and slides-pictures of the barn taken from the elevated spot. We stood near a grove of trees and watched the photographers. Murray maintained a prolonged silence. [...] « No one sees the barn », he said finally

289 DeLillo, *White Noise*, *op. cit.*, p. 80.

A long silence followed.

« Once you've seen the signs about the barn, it becomes impossible to see the barn »²⁹⁰.

Murray explique à Jack pourquoi les visiteurs ne « voient » pas la grange : ils sont munis d'appareils de dernière génération et, une fois qu'ils l'ont prise en photo et filmée, emprisonnée dans une boîte, ils s'empressent d'aller acheter des cartes postales de la même grange oubliant le sens derrière l'image. Murray et Jack sont venus, eux, avec leurs seuls yeux. Dans cette mise en abyme, les visiteurs prennent en photo la grange et sont eux-mêmes observés par Jack et Murray. Ce dernier parle de « signs » pour désigner les procédés qui permettent de regarder la grange sans la voir : les appareils photos, les caméras et les cartes postales. Selon Murray, le recours à ces truchements empêche les visiteurs de voir la grange et Jack fait le même constat. Soucieux de posséder plus que de ressentir, les touristes choisissent photos et souvenirs, la représentation, plutôt que de regarder par eux-mêmes la structure physique, la réalité. Murray a recours à l'adjectif « impossible » afin de montrer à Jack le caractère définitif de cette situation. Cette expérience, le commencement du roman, lance le parcours de Jack dans son refus de soumission. Il faut insister sur le fait que cette attraction touristique n'est pas une création de l'auteur. Cette grange, *Moulton Barn*, est située dans le parc national californien Grand Teton, ce qui indique la volonté qu'a DeLillo de prendre pour point de départ de sa démarche artistique le réel le plus banal. Il utilisera le même procédé en intitulant la cinquième partie d'*Underworld* « Better Things for Better Living Through Chemistry », un slogan publicitaire de la société DuPont, une multinationale de la chimie.

Les propos tenus par Murray font écho à ceux de Frank Volterra, un personnage du roman de DeLillo *The Names* publié un an avant *White Noise*. Frank y déclarait que la société américaine du vingtième siècle ne semblait pas réelle mais sortie

²⁹⁰ *ibid.*, p. 81.

tout droit d'une super-production hollywoodienne. D'après lui, les gens devaient se poser la question de savoir quel sens donner à leur vie dans la mesure où ils étaient constamment des acteurs qui se regardaient et s'observaient les uns les autres²⁹¹. Lorsque la réalité ne devient rien d'autre qu'un simulacre, que devient l'individu ? Quelles stratégies d'échappement s'offrent à lui s'il en prend conscience et souhaite réagir ? Murray et Jack incarnent deux réponses possibles. Murray perçoit la société comme un espace mystique dans lequel les règles sociales deviennent les préceptes que le fidèle doit suivre :

We see only what the others see. The thousand who were here in the past, those who will come in the future. We've agreed to be part of this collective perception. This literally colors our vision. A religious experience, like all tourism. [...] We can't get outside the aura. We're part of the aura. We're here, we're now²⁹².

Le champ lexical de la religion nourrit cette citation : « A religious experience », « the aura ». Le sacré et le prosaïque se mêlent : « A religious experience, like all tourism. ». Le champ lexical de la vision parcourt également les propos tenus par Murray : les synonymes « perception » et « vision », la répétition du verbe « to see ». Murray n'envisage pas l'individu en tant que tel mais comme faisant partie d'un tout, de la collectivité : il emploie le pronom personnel de la première personne du pluriel « we » et le déterminant possessif « our » ; il choisit le numéral cardinal quantifiant de la multitude « the thousand ». Cette collectivité a une dimension panchronique selon lui : elle se développe dans toutes les époques, « in the past » jusqu'à « in the future ». La scène de la grange permet également à DeLillo de développer une réflexion originale sur le tourisme. La visite de l'attraction touristique amène à s'intéresser à la perception collective que peut avoir un groupe de personnes. L'homme, même asocial, ne peut que partager la vision des autres de la réalité. La perception d'un objet ne peut pas se faire individuellement. Lorsque nous regardons quelque chose ou quelqu'un, nous prenons

291 Don DeLillo, *The Names*, N. Y. , Vintage, 1984, p. 140.

292 *id.* , *White Noise*, *op. cit.* , p. 86.

alors conscience que nous faisons partie d'un groupe. DeLillo compare l'activité touristique à une expérience « religieuse ». De même, il métaphorise la collectivité en une sphère mystique (l'« aura » dont parle Murray) dont il semble plus que jamais impossible de s'échapper. Murray pense que l'un des moyens de survie pour l'individu plongé dans le monde contemporain consiste à dépasser les limites conventionnelles de l'égoïsme et de se laisser emporter dans le *tourbillon* de la collectivité²⁹³. DeLillo suggère que cette propension à dépasser son propre égoïsme se retrouve chez tous les individus, dès lors qu'elle est mue par la volonté de surmonter la solitude et la peur de la mort, les deux plus grandes craintes de l'homme. L'auteur nuance en précisant, par l'intermédiaire de ses personnages, qu'il existe un lien entre cette volonté et les idéaux prônés par les régimes fasciste et nazi. Il est dès lors impossible d'affirmer si DeLillo partage l'opinion de Murray²⁹⁴ et de Jack. Un certain nombre de critiques dont Eugène Goodheart ont été troublés par le fait que DeLillo n'avait pas suffisamment placé d'adversaires face aux deux personnages. Ces critiques craignent que les analyses incisives de DeLillo sur les conditions déshumanisantes de la société contemporaine ne puissent s'articuler en un discours politiquement cohérent. Il faut garder à l'esprit que

293 *ibid.*, p. 12. Bucky Wunderlick, le héros du roman de Don DeLillo *Great Jones Street* tenté également par une telle volonté de surpasser les limites conventionnelles le fait de telle sorte manière qu'il lui est impossible de suivre son propre conseil : « maybe that was the answer I needed, the one route back. To decide to love the age. To stencil myself in its meager design. [...] I might yield to the seductions of void ». (*Great Jones Street*, N. Y., Vintage, 1989, p. 67). Lee Harvey Oswald fait écho à Bucky et à Murray : dans une lettre envoyée à son frère, il écrit : « Happiness is not based on yourself, it does not consist of a small home, of taking and getting. Happiness is taking part in the struggle, where there is no borderline between one's own personal world, and the world in general ». Cette phrase est l'épigraphe de *Libra*. Le point commun de toutes ces stratégies individuelles est celui d'une absorption volontaire au sein de la société de consommation de masse, de l'histoire, du fanatisme religieux, ou encore de la « mère », surnom donné par de nombreux agents pour désigner la CIA.

294 Certaines personnes ont essayé néanmoins. Ainsi, Eugène Goodheart (« Don DeLillo and the Cinematic Real », *South Atlantic Quarterly*, Spring, 1990, pp. 359-360) explique que Murray a compris assez rapidement le fonctionnement de la société contemporaine et cette compréhension signifierait que DeLillo se positionne en tant que narrateur. Cette position est contestable dans la mesure où Murray ne possède aucune émotion particulière lorsqu'il évoque sa mort ou celle des autres, il ne possède pas non plus de valeur morale. Il est antipathique et il faut garder à l'esprit que DeLillo s'est toujours tenu à distance de ses personnages comme en atteste son entretien avec Thomas LeClair : « My attitudes aren't directed toward characters at all. [...] I don't feel sympathetic toward some characters unsympathetic toward others. They have attitudes, I don't ». (« An Interview With Don DeLillo », *Contemporary literature*, 1982, p. 22).

l'auteur propose une œuvre littéraire et non un manifeste politique. Lors de l'épisode de la grange, par exemple, Jack, qui n'est plus le narrateur-personnage dans ce chapitre, demeure silencieux tout au long de la scène. Qui est alors le narrateur ? Nous l'ignorons. L'impossibilité d'identifier l'instance narrative à cette phase du roman est peut-être un stratagème littéraire de DeLillo pour amener le lecteur à s'interroger sur la signification de cet épisode. Alors que l'incipit traditionnel expose les protagonistes et les événements à venir, comme celui d'*Underworld*, le prologue de *White Noise* est difficile à interpréter pour le lecteur. Jack, double fictif du lecteur, reste silencieux, presque en état de catatonie, sa conscience tiraillée par tant d'idées contradictoires qu'il ne parvient qu'à écouter et à observer sans bouger. Malgré sa passivité, il parvient néanmoins à ressentir l'extraordinaire de la scène qui se déroule sous ses yeux²⁹⁵.

Le comportement de Jack se modifie au cours du roman : à cette passivité succédera l'action en réaction. Murray, bien que conscient des dysfonctionnements de la société, préférera s'adapter à eux plutôt que de les remettre en cause. DeLillo dévoile ainsi ses deux stratégies à mettre en œuvre face au monde contemporain. Le critique Eugene Goodheart s'avoue déçu par ce que préconise l'auteur. Selon lui, DeLillo pense en fait que l'individu est incapable de la moindre action : « DeLillo would endorse the view of the self as a nullity »²⁹⁶. Les épilogues de *White Noise* et d'*Underworld* confirmeraient plutôt ces propos. De même, continue Goodheart, les personnages de DeLillo apparaissent vides mentalement, comme des acteurs manipulés par le scénariste et le metteur en scène²⁹⁷. Cette comparaison peu flatteuse n'est pas si fausse que cela

295 Des écrivains, ou essayistes, ou critiques plus radicaux, tels que Deleuze, Guattari ou encore Foucault vont si loin qu'ils ont l'espoir de créer un individu déviant de la société contemporaine et qui serait enfin libéré de « the terror of fixed and unified identities, and free to become dispersed and multiple ». (William V. Dunning, *The Roots of Postmodernism* (Englewood Cliffs, N. J. , Prentice Hall, 1995, p. 228).

296 Eugene Goodheart, « Some Speculations on Don DeLillo and the Cinematic Real », *South Atlantic Quarterly*, Spring 1990, Vol. 89, No. 2, pp. 355-368, p. 356.

297 *ibid.* , p. 356.

dans la mesure où beaucoup des personnages de DeLillo se caractérisent par leur passivité, pour ne pas dire leur abandon : Bobby Brand dans *Americana*, Emmett Creed dans *End Zone*, les hommes de l'industrie du rock dans *Great Jones Street*, Henrik Endor dans *Ratner's Star*, Lyle Kinnear dans *Players*, les associés de James dans *The Names*, Murray dans *White Noise*, Glen Selvy dans *Running Dog* et quasiment tous les personnages de *Libra*. Tous sont finalement des enveloppes charnelles vides de conscience personnelle, des robots contrôlés par le système idéologique et économique.

1.2 Pouvoir des mots, pouvoir du bruit

Indéniablement, les thèmes et les personnages de DeLillo sont subtils et complexes²⁹⁸. Des personnages comme Jack et Babette Gladney dans *White Noise* ou Nick Shay dans *Underworld* sont forcés de vivre et d'évoluer selon les codes de la société contemporaine bien qu'ils possèdent en eux force et volonté. Certains d'entre eux tentent de s'extraire de l'influence du monde en devenant des « men in small rooms »²⁹⁹, en se retranchant dans un espace qu'ils pensent maîtriser, dans ce que nous appellerons leur exil. Ces exilés échouent pourtant tous d'une manière significative puisque, même dans leur retraite, ils demeurent seuls face à leur propre mort et DeLillo ne leur accorde même pas l'usage salvateur d'un langage commun qui pourrait faire taire leur peur. Pourtant, le langage et son opposé, le bruit (d'où le « white noise » chez DeLillo) et non le silence, sont des thèmes récurrents et *End Zone*, *The Names* et *White*

298 Charles Caramello dans son ouvrage *Silverless Mirror : Book Self, and Postmodern American Fiction* (Tallahassee, University Press of Florida, 1983) écrit que la fiction américaine contemporaine a été influencée par trois sources principales : la théorie critique des poststructuralistes, le modernisme européen et enfin les auteurs classiques de la littérature américaine -Melville, Whitman et Henry James. Carmello insiste sur un point : la littérature américaine contemporaine représente le champ de bataille sur lequel les écrivains développent leurs luttes pour tenter de réconcilier le désir individualiste américain avec la mise en perspective des menaces sociales qui tendent à détruire ce désir. La fiction de DeLillo serait une sorte de « mi-fiction » pour Alan Wilde (*Middle Grounds*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987) dans laquelle le scepticisme sur les qualités représentatives du langage deviennent le sujet primordial pour la fiction qui demeure, elle, représentative.

299 Anthony DeCurtis, « The Product: Bucky Wunderlick, Rock'n Roll, and Don DeLillo's », *Great Jones Street*, N. C. , Duke University Press, 1991, pp. 117-130.

Noise mettent en exergue leur importance. Le langage y est l'objet de contemplations inattendues et ses effets provoquent une prise de conscience capitale : les problèmes des hommes proviennent de leur impossibilité à exprimer par le verbe leur crainte de la mort. « Something beyond [speech] », déclare Owen Brademas, un personnage central dans *The Names* « is familiar as well, some mystery. Often I feel I'm on the edge of knowing what it is. It's just beyond reach, something that touches me deeply. I can't quite get it and hold it. Does anyone know what I mean »³⁰⁰ ? La littérature de DeLillo s'attache également à décrire avec minutie les détails du quotidien, démontrant ainsi à son lecteur que les objets qui l'entourent sont devenus si familiers que leur signification a disparu. Cette perception du monde rapproche DeLillo du mouvement surréaliste français de la première moitié du vingtième siècle. Écrivains, dramaturges, poètes et peintres affirmaient alors que l'espace n'était pas vide de sens, qu'il avait sa propre signification et son propre langage.³⁰¹ Pour DeLillo, l'espace tout entier est *significatif* : « And over it all, or under it all, a dull and unlocatable roar, as of some form of swarming life just outside the range of human apprehension »³⁰². Il n'est jamais facile de réaliser que ce « rugissement » renvoie au bruit assourdissant de la culture électronique. Ce « rugissement » nous fait entendre une forme de vie parallèle à la nôtre mais impossible à appréhender. Cette « vie grouillante » attise la curiosité de DeLillo. Il ne la nomme pas ainsi, il préfère « as of some swarming life », parce que la langue fait évidemment partie de cette vie. Ce mystère autour du langage et de sa signification est notamment présent dès le premier paragraphe d'un autre de ses romans, *Ratner's Star* :

Little Billy Twillig stepped aboard a Sony 747 bound for a distant land. This much is known for certain. He boarded the plane. The plane was a Sony 747, labeled as such, and it was scheduled to arrive at a designated point exactly so many hours after takeoff. This much is subject to verification, pebble-rubbed-khalix calculus-, real as the number one. But ahead was the somnolent horizon, pulsing in the dust and fumes, a fiction whose limits were determinate by one's perspective, not unlike those imaginary quantities -the square

300 DeLillo, *The Names*, *op. cit.*, p. 26.

301 André Breton et Paul Eluard, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), Paris, José Corti, 1991.

302 DeLillo, *White Noise*, *op. cit.*, p. 36.

root of minus-one, for instance- that lead to fresh dimensions³⁰³.

Cet extrait présente deux niveaux de réalité. Tout d'abord, celui trivial et familier du monde que nous pouvons vérifier, prédire et surtout contrôler ; l'autre : « [a mysterious] substratum », le titre du premier chapitre, « pulsing in the dust and fumes, », « a fiction [...] whose imaginary qualities [...] lead to fresh dimensions ». La prose est représentative de ce mystère : les phrases sont complexes et la dernière multiplie les enchâssements : juxtaposition et subordination. Le mot construit par composition « pebble-rubbed-khalix calculus » renforce cette impression de mystère. L'horizon étrange qui annonce le « substratum » n'est pas en dehors de la réalité, il se situe dans le monde, dans notre quotidien : « [t]here is a life inside this life ». Un personnage de *Ratner's Star*, Little Billy Twillig le réalisera plus tard³⁰⁴, comme Lee Harvey Oswald dans *Libra* qui pensait que la réalité n'était pas celle que l'on croyait : « [there] is a world inside the world »³⁰⁵.

White Noise suggère également le pouvoir accordé aux mots en prenant pour protagoniste un professeur d'université, Jack, qui personnifie à lui seul le problème du langage puisque, rappelons-le, Jack ne parle pas un seul mot d'allemand alors qu'il est un spécialiste d'Hitler. Pour DeLillo, la relation entre les choses et les mots ou entre les faits et leur représentation ne découle pas de l'évidence. C'est dans cet univers à la sémiologie incertaine que ses protagonistes vont se débattre.

303 Don DeLillo, *Ratner's Star*, N. Y. , Vintage, 1989, p. 3.

304 *ibid.* , p. 370.

305 Don DeLillo, *Libra*, N. Y. , Penguin Books, 1989, pp. 13, 153, 277.

2- Une communication impossible

Dans *Underworld*, Nick Shay parvient à se réconcilier avec son épouse au moment où il décide de lui parler de son passé. C'est lorsqu'il trouve la force de raconter à sa femme le meurtre qu'il a commis dans son adolescence, son incarcération et surtout son obsession pour son père disparu que sa situation maritale compliquée commence à s'améliorer. Cette démarche de communication à l'issue positive reste toutefois une exception chez DeLillo dont les œuvres sont traversées par la mélancolie.

2.1 Genèse d'une œuvre

Il existe des personnages suffisamment sensibles pour accéder à ce qu'il faut bien appeler une perception différente du monde. Leur immobilité réceptive, qui n'est pas de la passivité, est issue de leur conviction de découvrir *quelque chose* de significatif, sans qu'il soit possible d'apporter plus de précision. Murray est l'un d'eux. Ce *quelque chose* se trouverait à l'intérieur du discours dans lequel ils sont tenus prisonniers : « A presence » pour reprendre le terme de *White Noise* ou « [something] untellable » pour citer *End Zone*. DeLillo est le seul auteur étudié ici à explorer cette dimension originale. Considérer deux romans antérieurs à ceux du corpus va nous permettre de mieux saisir ce qui fera la spécificité de ses criminels asociaux et donc de mieux comprendre leur fonctionnement.

2.1.1 *End Zone* : la matrice de la réponse sociale

White Noise, *Underworld* et *Libra* peuvent être considérés comme un perfectionnement de ces premiers romans que sont *End Zone* et *The Names*. DeLillo articule *End Zone* autour du langage en étendant sa réflexion à la syntaxe du football américain. Cet intérêt conduit à un questionnement sur soi et sur la société. Il permet

également de comprendre que l'homme est soumis au déterminisme social. Pour exposer ses théories, DeLillo a commencé par mettre en scène des asociaux avant de les faire dériver vers les terres plus radicales de la criminalité.

Gary Harkness, le protagoniste d'*End Zone* (1972), est un jeune étudiant et un joueur de football américain prometteur. Il est le narrateur du roman écrit à la première personne du singulier, comme *White Noise*. Gary explique que l'« intonation » primaire de sa narration est celle d'un phénomène qui transforme les mots en un son brut. Dans son roman, DeLillo s'attarde longuement sur le football américain, métaphore filée de la société américaine avec ses règles strictes semblables à celles qui régissent le système, ses valeurs similaires exigées des joueurs comme des citoyens, un espace où il faut sans cesse combattre et s'imposer, avec la succès ou la défaite comme résultat et la gloire ou la déchéance comme postérité. Dès le début du roman, Gary s'exerce à la résistance passive en envisageant de minutieusement saboter chaque match de son équipe. Préfiguration du criminel asocial des œuvres à venir, il ne franchit jamais la limite de la légalité car il renonce toujours à mener ses projets à leur terme et préfère se réfugier dans sa chambre. Il contemple alors la vacuité de sa stratégie de l'exil volontaire : « for five months I did nothing and then repeated it »³⁰⁶. Il finit par réaliser à quel point il ne peut pas vivre sans jouer et c'est ainsi qu'il répond à l'appel d'Emmett Creed, l'entraîneur de l'équipe universitaire de Logos. Là, Gary se rend compte qu'il court après une existence qui se révèle vide de sens. Encore une fois, DeLillo joue avec les mots et l'étymologie puisque « Logos » peut se traduire par la « logique », la « connaissance » ou le « raisonnement ». Ainsi, c'est à l'université de Logos, la bien-nommée, que Gary se rend compte de la nature de son existence et de son absurdité : le monde ne lui offre aucune signification et il est vain d'en chercher une. Dès lors,

306 Don DeLillo, *End Zone*, N. Y. , Penguin Books, 1986, p. 20.

pourquoi ne pas se comporter comme un joueur et profiter des compensations induites ? A côté des satisfactions associés à l'ordre et à la discipline, le football offre à Gary une : « Existence without anxiety. Happiness. Knowing your body. Understanding the real need of man. The real need »³⁰⁷. Ces besoins vitaux incluent « the sense of living an inner life right up against the external or tangible life. Of living close to your own skin. [...] Everything. The pattern. The morality »³⁰⁸. Cette déclamation semble relever de l'hyperbole mais se comprend mieux si l'on considère ce que Gary a expérimenté sur le terrain de jeu :

I went through the motions : the motions seemed to reciprocate. I blocked. I carried the ball, I ran pass patterns. Out on a deep pattern I watched the ball spiral toward me, nose dropping now, laces spinning, my hands up and fingers spread, eyes following the ball right into my hands, here, now, and then lengthening my stride, breaking toward the middle, seeing myself on large-screen color TV as I veered into the end zone³⁰⁹.

Il ne s'agit pas uniquement d'une fusion entre le corps et l'esprit mais plutôt d'une union entre soi et les autres, entre soi et la nature. Gary a connu un de ces moments où un humain a la sensation de faire partie du monde, d'être un composant du monde, d'être la totalité du monde. Cet état de béatitude est ici renforcé par un sentiment de puissance puisque l'instant sublime est communiqué à l'ensemble des spectateurs et des téléspectateurs. L'univers du sport et celui des médias s'unissent pour permettre à Gary de se sentir exister pleinement. Pourtant, un tel sentiment ne peut perdurer chez des hommes tels que Gary qui ressentira à nouveau le besoin de s'exiler.

Un milieu clos tel qu'une équipe de football peut s'avérer dangereux en permettant de glisser sans trop de difficulté vers ce qu'André Gregory a nommé une « SS totalitarian sentimentality [...] that masculine love of a certain kind of oily muscle »³¹⁰. Un des joueurs exprime que « When men vomit together, they feel joined

307 *ibid.* , p. 121.

308 *ibid.* , p. 233.

309 *ibid.* , p. 62.

310 Wallas Shawn and André Gregory, *My Dinner with André*, N. Y. , Groce Press, 1981, p. 40.

in body and spirit »³¹¹. Derrière l'attrait du partage d'une même idéologie par une communauté se tapit toujours la dérive possible vers un totalitarisme consacrant le groupe et rejetant l'extérieur. Conscient de ce danger, Gary garde ses distances et refuse de participer aux rituels de son équipe et ce même quand il est sous l'influence de la marijuana qu'il fume avant de disputer un match :

I continued across the grass, uncranking my arms, watching the long white taces whisk lightly over my black shoes. I reached the huddle. I realized I didn't want to be with all these people. They were all staring at me through their cages³¹².

Le fait que Gary assimile l'univers « footballistique » à une cage aide à comprendre pourquoi il bascule dans la dépression quand il devient capitaine de l'équipe :

I felt responsible for a vague betrayal of some local code or love. I was now part of the apparatus. No longer did I circle and watch, content enough to be outside the center and even sufficiently cunning to plan a minor raid or two. Now I was the law's small tin glitter. Suck in that guy, I thought³¹³.

Ce désir profond de demeurer à l'extérieur des territoires délimités par les diktats et sa suspicion envers les lois ou envers le credo de l'université de Logos transparait notamment lorsque Gary s'entretient avec le Major Stanley après que celui-ci a remarqué son talent pour la stratégie militaire. Le Major lui demande alors s'il veut intégrer son programme d'entraînement à la stratégie de la guerre nucléaire, ce que Gary refuse d'abord, conscient d'être déjà trop obsédé par l'arme atomique, avant de changer d'avis et de participer sans se sentir vraiment impliqué. Gary sait cependant qu'il ne peut pas rester en exil, loin du système et de son ordre, car le chaos extérieur l'effraie.

Gary met en place des rituels afin d'ordonner son existence, comme marcher en cercle ou apprendre chaque jour les noms et les dates de naissance et de disparition d'un président américain. Malgré ces palliatifs, il ne peut supporter la solitude du désert sans fin qu'est son retrait volontaire. Pour combattre son obsession du conflit nucléaire

311 DeLillo, *End Zone*, *op. cit.*, p. 173.

312 *ibid.*, p. 174.

313 *ibid.*, p. 202.

qu'il sait se rapprocher, il imagine des scènes d'horreur, se répétant un mantra : « Phoenix is burning ». Mais aucune de ces mesures de protection ne fonctionne et, bouclant la boucle chère à DeLillo, il prend à nouveau conscience qu'il n'y a plus rien, vraiment plus rien à vivre sans le football³¹⁴. Cette relation entre football et ordre est mise en lumière au moment où Gary apprend que Taft Robinson, un autre exilé qu'il admire, a décidé d'abandonner le sport pour des études mystiques. Taft est le seul joueur noir de l'équipe, un solitaire qui mange seul, possède sa propre chambre à coucher alors que les autres dorment dans un dortoir. Quand le roman s'achève avec la saison de football, Emmett Creed tombe malade, le Major Stanley s'enferme définitivement dans ses scénarios de guerre et la relation amoureuse entre Gary et son amie Myna se désintègre. Seul reste à Gary l'espoir de partager une amitié avec Taft qui préfère se concentrer sur ses études³¹⁵. L'exil de Taft s'avère plus élaboré que celui de Gary : « I'm after small things. Tiny little things. Less of white fathers watching me run. Prefer to sit still »³¹⁶. Taft s'oppose à Gary qui affirme que le football apporte la moralité et la sensation de vivre une vie intérieure. Pour Taft : « Maybe I crave the languid smoky dream. [...] That's living close to yourself too. You talk about bringing the inside close to the outside. I'm talking about taking the whole big outside and dragging it in behind me »³¹⁷. A nouveau, nous voyons en action les deux stratégies proposées par DeLillo : Gary veut composer avec les règles pour aller vers le monde alors que Taft, proche des sagesse antiques, préfère la tentation du retrait pour amener le monde à lui. Gary est fasciné par ce modèle d'équilibre mental ayant choisi la voie d'un ascétisme qu'il ne concevait pas et il le questionne sans cesse sur son cheminement intérieur³¹⁸. Taft

314 *ibid.* , p. 156.

315 *ibid.* , p. 232.

316 *ibid.* , p. 233.

317 *ibid.* , pp. 233-234.

318 Se reporter à l'article de J.K. Higginbotham « The Queer' in Don DeLillo's *End Zone* », dans *Notes on Contemporary Literature* (January 1989, No. 19, pp. 5-7).

semble même pouvoir faire changer la vision de Gary sur le football mais DeLillo va condamner cette voie quand Gary apprendra de Taft que ses lectures ne traitent que d'actes atroces et de massacres³¹⁹. Gary reconnaît en Taft un double du Major Stanley et perd alors espoir que Taft puisse jamais l'aider à le protéger de la violence et de la folie. Tétanisé et incapable de se nourrir, il s'isole du monde.

Anatole Bloomberg est un autre exemple d'être en recherche d'un sens à sa vie, lui qui travaille à ne pas se comporter comme un juif et a décidé de s'éloigner de la tradition de ses ancêtres beaucoup trop répressive à son goût : « I thought I had to become Anatole Bloomberg, an importer-exporter from Rotterdam with a hook nose and flat feet »³²⁰. Il reste enfermé dans sa chambre, s'affame et invente lui aussi des rituels afin de combler l'absence de la tradition : quand sa mère décède, il peint une pierre bizarre qu'il abandonne dans le désert ; la nuit, il tapote les murs avec ses doigts en espérant recevoir une réponse, puis il commence à parler de manière incohérente. A la fin du roman, il est devenu un de ces personnages pris de délire mystique qui s'adonnent à de nombreux monologues. Anatole Bloomberg a décidé de s'isoler de la société pour s'enfermer dans son propre mode de vie qui ne fait que le paralyser et le séparer pour toujours de ses congénères. En cela, il rejoint Nick Shay et Jack Gladney.

Le personnage de Myna Corbett est plus complexe, mais elle termine aussi exilée qu'Anatole Bloomberg. Quand le lecteur fait sa connaissance, c'est une jeune femme pleine de vie, pourvue d'une garde-robe excentrique, ignorant les critères de beauté imposés par la culture américaine, heureuse de sa peau grasse et de ses rondeurs. Elle aussi a évidemment développé ses spécificités : elle s'alimente avec des légumes crus, pique-nique après ses cours, adore lire des romans de science-fiction, rêve de partir en voyage à Mexico en compagnie de Gary et de ses amis. Elle s'oppose à toute

319 DeLillo, *End Zone*, *op. cit.*, p. 240.

320 *ibid.*, p. 187.

forme d'ordre social et suggère donc à Gary de fumer de la marijuana. Bien qu'elle ait en sa possession 500.000 dollars, elle n'a aucune idée de la valeur de l'argent. Alors que d'autres personnes tentent de dissimuler leur côté sombre, Myna répond que « inside me there's a sloppy emotional overweight girl. I'm the same, Gary, inside and out. It's hard to be beautiful. You have an obligation to people. You almost become public property »³²¹. Tout d'abord, ces excentricités vis à vis de la culture dominante semblent constituer une stratégie d'exil réussie mais, en fréquentant Gary, un sentiment d'insécurité lié à cette relation la pousse finalement à accepter les critères de beauté du commun. Vers la fin du roman, elle décide de faire l'amour avec Gary contre les rangées de la bibliothèque, rejoignant ainsi les cohortes d'étudiants qui jouent aux rebelles avec des postures exhibitionnistes depuis longtemps devenues conformistes. Gary a la sensation, que dans sa nudité, Myna « post[ed] herself as the knowable word, the fleshmade sign and syllable [for him to know and own] »³²². Après les vacances de Noël, elle retourne à l'université amincie pour plaire à Gary mais ce dernier décide de rompre. Myna clame alors que son ancienne vie était « a whole big thing of consumption [where she] bur[ied] [her] own reality and independentness » :

Gary, I know you liked me fat but at least with the responsibilities of beauty I'll have a chance to learn exactly or pretty exactly what I can be, with no built-in excuses or copouts or anything. I'm not just here to comfort you. You can't expect to just come searching for me for comfort. I want other things now. I'm ready to find out whether I really exist or whether I'm something that's just been put together as a market for junk mail³²³.

Myna refuse de reconnaître qu'elle ne pensait pas ainsi avant de perdre du poids. Elle semble exister plus que jamais maintenant qu'elle s'est pliée au diktat de la minceur exigé par la société. Elle s'est dissoute dans l'homogénéisation culturelle.

Deux personnages souhaitent pourtant dépasser les barrières de ces systèmes et y résister. Emmett Creed, l'entraîneur de football de l'université de Logos,

321 *ibid.* , p. 67.

322 *ibid.* , p. 218.

323 *ibid.* , pp. 228-229.

personnifie l'idéologie de la réussite américaine archaïque. Connu pour engendrer de l'ordre même dans le chaos, pour faire valoir par-dessus tout l'esprit d'équipe, Creed prononce des discours pour galvaniser ses joueurs³²⁴ :

Write home on a regular basis. Dress neatly. Be courteous. Articulate your problems. Do not drag-ass. Anything I have no use for, it's a football player who consistently drag-asses. Move swiftly from place to place, both on the field and in the corridors of buildings. Don't ever get too proud to pray³²⁵.

Cette rhétorique redondante de *boy scout* représente une tranche de l'Amérique, celle qui conditionne et est conditionnée par la culture de masse. Creed³²⁶, sûr d'avoir raison, a Dieu de son côté. Aussi c'est un choc terrible pour lui quand, à la fin de la saison, son équipe connaît une défaite cuisante qui l'empêche définitivement d'espérer une carrière au niveau national³²⁷. Dans l'incapacité de quitter le système qui l'a trahi, Creed devient fou et disparaît soudainement du roman. Le deuxième personnage atypique est le Major Stanley, sosie du général Cummings de Norman Mailer. Ce militaire obsédé par la stratégie nucléaire est lui aussi le produit d'un système linguistique propre à la guerre. Il est un asocial non intégré à la société. Le Major, quand il n'enseigne pas ses « Aspects of Modern war class », invente et joue à des scénarios de guerre dans une chambre de motel miteuse dans laquelle il clame vouloir rester tant que sa famille ne sera pas installée dans leur nouvelle maison. Gary lui rend visite à plusieurs reprises et l'écoute à chaque fois quand il prêche sur la puissance du nucléaire :

324 *ibid.* , p. 10.

325 *ibid.* , p. 11.

326 Le dictionnaire anglais en ligne *the Webster* donne du substantif « creed » la définition qui suit : « **1** : a brief authoritative formula of religious belief. **2** : a set of fundamental beliefs ; *also* : a guiding principle ». (<http://www.merriam-webster.com/dictionary>).

327 Deux critiques ont suggéré que la description pointilleuse du jeu est incohérente et impossible à suivre. LeClair, dans *in the Loop*, affirme que le jeu « [is] described in fragments, fractured point of view, and 'elegant gibberish' » (p. 63). Norman Bryson insiste lui sur le fait que le narrateur « when he steps forward to tell us about the big game provides us with a recital from which it is impossible to reconstruct what he sees ». (p. 19). En réalité, la description du narrateur est plutôt bonne à suivre, si, bien sûr, on apprécie le football américain et cette description est utile en tant que « form of sustenance, a game on paper when there are stale days between events ». (p. 112). Le jeu ne serait donc pas seulement un modèle d'ordre mais de civilisation qui se caractérise par un ensemble de règles à suivre strictes et avec également un langage impossible d'être absorbé par ces règles.

There's a kind of theology at work here. The bombs are a kind of god. As his power grows, our fear naturally increases. I get as apprehensive as anyone else, maybe more so. We have too many bombs. They have too many bombs. There's a kind of fear that comes out of this. We begin to capitulate to the overwhelming presence. It's so powerful. It dwarfs us so much. He's so much more powerful than we are. Let it happen, whatever he ordains [...] So maybe we went too far in creating a being of omnipotent power. All this hardware. Fantastic stockpiles of hardware³²⁸.

Le Major Stanley, en bon théologien, considère le feu nucléaire comme son dieu dont il faut craindre le courroux à l'image de Yahvé dans l'Ancien Testament, mais ses propos soulignent la domination des armes sur l'homme et son discours n'est pas si dénué de sens. Pourtant, le Major adoptera un comportement de plus en plus déviant au fil du roman : le langage qu'il emploie lui donne un sentiment de puissance suffisant pour contrôler ses peurs : « You'd probably need in excess of a two-meg warhead to get the kind of x-ray pulse-intensity you're talking about »³²⁹. Il pense participer au nouvel ordre mondial que le nucléaire promet ; il a complètement succombé à la logique de la guerre nucléaire. Entouré et protégé par le cocon de ce langage, il finit par mettre en place un scénario de guerre extrêmement complexe et demande à Gary de jouer avec lui. L'étudiant a alors le sentiment que la famille du Major et sa future maison ne sont que des chimères, que le Major est complètement enkysté dans ses jeux de rôle et que son existence entière se consume dans une misérable chambre de motel. Creed et le Major Stanley sont tous les deux devenus des esclaves, l'un de la pensée du football, l'autre de celle du nucléaire. Ce sont tous deux des produits de l'idéologie dominante et ils ont perdu leur capacité à se révolter contre un système qui les enchaîne.

End Zone est un roman qui aime jouer avec le langage et faire partager une émotion avec autrui est un attribut du langage. De ce point de vue, *End Zone* n'est pas sans rappeler *Underworld* qui célèbre la capacité du langage à mettre en avant une « âme » avec son sens moral, celui prononcé par ceux qui luttent pour parler de ce qui

328 DeLillo, *End Zone*, *op. cit.*, p. 80.

329 *ibid.*, p. 72.

ne peut être dit. Il y a un réel effet ici, de « unbox the lexicon »³³⁰. Le rêve que fait Gary le montre clairement :

In some form of void, free form consciousness, the mind remakes itself. What we must know must be learned from blanked-out pages. To begin to reword the overflowing world. To subtract and disjoin. To re-recite the alphabet. To make elemental lists. To call something by its name and need no other sound³³¹.

Quand le langage commence à lui échapper, Gary souhaite se retirer pour réfléchir à ses propres appréhensions mystiques : « Lord, I think I'm beginning to babble, »³³². *End Zone* est également un jeu macabre, piégeant les personnages qui acceptent de vivre à l'intérieur d'un système qu'ils perçoivent comme aliénant. Le sort de ceux qui tentent d'échapper à son emprise n'est pas plus enviable puisqu'ils finissent paralysés.

2.1.2 *The Names* : la transcendance par les mots

L'importance donnée au langage, à ses manifestations et ses significations était déjà le thème principal dans les romans antérieurs de DeLillo. Le titre *The Names* est un métaterme et le roman évoque deux mondes. Le premier, réel, et le deuxième, imaginaire, s'entremêlent, à l'image des deux adjectifs qualificatifs antonymiques qui parcourent l'ensemble du roman : « *familiar* » et « *mysterious* ». *The Names* est intéressant à étudier ici dans la mesure où il annonce clairement *White Noise* et *Underworld*. Un parallèle peut être établi entre Jack, Nick et Owen Brademas, un archéologue fasciné par le langage et ses codes parti en Grèce pour ses fouilles.

Ce roman publié en 1982 débute avec le récit une nouvelle fois à la première personne du long séjour en Grèce d'un analyste de risques, James Axton, et plus précisément avec sa visite du Parthénon, scène capitale. Le monument antique fascine James à un point tel qu'il se sent incapable de lui faire face. Il n'a pas le courage

330 *ibid.* , p. 113.

331 *ibid.* , p. 89.

332 *ibid.* , p. 241.

de se confronter à la beauté, à la dignité, à l'ordre et à la proportion³³³. Pourtant, il ne s'avoue pas vaincu et décide de surmonter son appréhension :

It wasn't a relic species of dead Greece, but part of the living city below it. This was a surprise. I'd thought it was a separate thing, the sacred height, intact in its Doric order. I hadn't expected a human feeling to emerge from the stones but this is what I found [...] I found a cry for pity. This is what remains of the mauled stones in their blue surround, this open cry, this voice we know as our own³³⁴.

Les pierres sont indissociables de la civilisation grecque antique et contemporaine. Le Parthénon permet de jeter un pont entre ces deux périodes historiques. James connaît la portée symbolique du monument, ce qui le paralyse. Alors qu'il regarde les visiteurs venus en masse visiter le site antique autour de l'Acropole, il remarque que tout le monde parle à voix haute, ce qui représente un bruit de fond, une autre sorte de « white noise ». Ainsi, le langage serait ce qui nous permettrait d'être unis dans un destin semblable :

I move past the scaffolding and walk down the steps, hearing one language after another, rich, harsh, mysterious, strong. This is what we bring to the temple, not prayer or chant, or slaughter ram. Our offering is language³³⁵.

Comme dans *End Zone*, certains personnages ont créé leur monde et leur système en formant une secte qui tue sans rationalité. Selon eux, le langage a cessé de signifier et ils utilisent les mots au hasard. Dans un schéma au croisement de *La Bibliothèque de Babel* et de *La Loterie à Babylone* de Borges, ils établissent un lien entre les initiales des villes et celles des gens qu'ils vont éliminer pour se rapprocher de leur dieu. Pour Emmerich, un membre actif de cette secte, ce choix arbitraire a sa propre logique :

[T]here is still the program... Singh has found a man. We are waiting for him to approach Hawa Mandir. Let's face it, the most interesting thing we do is kill. Only a death can complete the program. You know this. It goes deep, this recognition. Beyond words³³⁶.

La secte a ainsi établi un « programme » qui se doit d'être accompli. Le lecteur découvre qu'Owen Brademas, un archéologue-philologue fasciné par la secte, parvient à

333 DeLillo, *The Names*, *op. cit.*, p. 3.

334 *ibid.*, p. 330.

335 *ibid.*, p. 331.

336 *ibid.*, p. 293.

contrecarrer sa propre peur de la mort quand il décide de se détacher des fanatiques. Le goût du meurtre et la tentative malsaine de combattre la mort par la mort amplifient finalement la peur de mourir. Le meurtre ne permet pas de se familiariser avec sa propre mort, bien au contraire : cette dernière devient l'unique obsession.

The Names possède lui aussi son lot d'exilés incapables d'action : il s'agit plus précisément d'un cercle d'amis et d'associés en affaires qui se rencontrent régulièrement à Athènes. Mais DeLillo complique sa définition de l'« exilé ». Dans *End Zone*, un exilé était quelqu'un qui essayait de vivre en dehors du système, au sein d'un espace mental chaotique qui devenait rapidement invivable. Dans *The Names*, la totalité de l'espace a été absorbé par le capitalisme libéral, de telle sorte que la différence qui existe entre quelqu'un qui cède aux tentations de ce système et un exilé est infime : l'exilé cultive une ironie amère envers le système dont il fait néanmoins partie. Alors que les membres de la secte se raccrochent à leur programme de tuerie au hasard, les exilés sont les maîtres de l'ironie tragique. Ils travaillent pour des sociétés capitalistes américaines qui exploitent plusieurs pays et ils deviennent en conséquence les complices de la violence que subissent ces nations. *The Names* n'offre aucun autre espace. Personne ne peut s'échapper. Certains exilés, à l'image d'Owen et de James, ne se satisfont pas du cynisme de leur congénères et décident alors de se rabattre sur le langage, seule échappatoire à leurs yeux, « the fallen wonder of the world »³³⁷. Les quêtes spirituelles des deux hommes et de Kathryn, l'épouse de James, font écho à celles des protagonistes de *White Noise* et d'*Underworld*. Cette analogie est instructive de l'approche de DeLillo.

Kathryn Axton, l'épouse dont James est séparée, se révèle être un personnage exceptionnel. Elle ne ressemble ni aux membres du culte ni aux autres

337 *ibid.* , p. 339.

acteurs du livre. Elle est une exception : sa confiance en elle la rapproche des protagonistes du corpus mais le crime lui est étranger. Sa recherche est certes semblable à celles d'Owen et de son époux mais elle présente de nombreuses différences qui expliquent en creux les raisons de l'échec des deux hommes. Kathryn a fait des études d'archéologie qui lui ont permis d'ordonner sa vie et de s'interroger sur ce que l'histoire a à nous dire. Son unique souhait consiste à travailler pour se sentir utile. A aucun moment, elle ne recherche le danger et elle ne croit pas aux révélations spirituelles d'arrière-mondes. Après avoir quitté son mari pour rejoindre une équipe d'archéologues dirigée par Owen, elle habite sur l'île grecque de Kouras avec son fils Tap :

She looked tired from her work at the excavation, physically beat, her hands full of marks and cuts, but she was also charged by it, bright with it, giving off static. There must be a type of weariness that seems a blessing of the earth. In Kathryn's case it was literally the earth she was combing so scrupulously for fire marks and artifacts. I saw nothing in it myself³³⁸.

Kathryn est une femme de mesure, qui a dû apprendre à contrôler son enthousiasme après avoir vécu une existence émaillée de traumatismes : une mère décédée quand elle n'était qu'une enfant, un père alcoolique, un mariage qui a sombré dans la violence. Elle aimerait simplement creuser la terre, prendre soin de son fils et éviter les relations exténuantes. Elle s'est entraînée à ne plus vouloir. Cependant, Kathryn, comme les autres personnages du roman, en particulier ceux qui n'ont aucune croyance religieuse, finit par craindre la mort. Elle en devient si effrayée qu'elle annonce à James sa décision de retourner aux États-Unis :

We were discussing matters close to the center of what it meant to be a couple, to share that risk and distance. The pain of separation, the forememory of death. Moments of remembering her. Kathryn dead, odd meditations, pity the sad survivor. Everything we said denied this. [...] But it was there, a desperate love, the conscious hovering of things. It was part of the argument. It was the argument³³⁹.

Plus tard, en l'observant dans les tranchées, le lecteur s'aperçoit que sa fouille est devenue son projet de vie :

338 *ibid.* , p. 12.

339 *ibid.* , p. 123.

The trench was enough. A five-foot black of time abstracted from the system. Sequence, order, information [...] The trench is her medium now. It is more than the island as the island is more than the world[...] I was compelled in the end to take her literally. She was digging to find things, to learn. Objects themselves. Tools, weapons, coins. Maybe objects are consoling[...] Objects are the limits we desperately need. They show us where we end³⁴⁰.

La stratégie adoptée par Kathryn consiste donc à travailler avec ses mains, dans les tranchées, avec les objets qui lui font comprendre l'histoire. Ce désir de comprendre lui permet de ne pas sombrer dans le désespoir, du moins pour un temps. La possibilité d'espérer est un privilège que ni Owen ni James n'obtiendront.

Owen a grandi dans un bourg du Kansas imprégnée de foi chrétienne et sa vie est à la fois solitaire et tourmentée : « His pain was radiant, almost otherworldly. » dit James quand Owen apparaît pour la première fois au deuxième chapitre. Il y a bien de la force, de la passion et de l'intelligence en l'homme déjà âgé. Il entreprend des voyages dangereux qui lui permettent d'assouvir sa fièvre spirituelle, un moyen de faire face à la solitude qui le hante. Owen a toujours la sensation que les vieilles pierres pourraient lui révéler l'élément mystique qui l'aiderait à combler le vide de son existence. Son intérêt pour les fouilles n'est d'abord que prosaïque et académique : « At first, years ago, I think it was mainly a question of history and philology. The stones spoke. It was a form of conversation with an ancient people. »³⁴¹. Son attitude se modifie avec le temps en même temps qu'il se sent attiré par le pouvoir des mots. Il développe une relation charnelle avec eux, ressentant le besoin de les toucher, de les sentir s'étirer sous ses doigts. Voulant épuisier sa fascination, il étudie les caractères et leurs supports. Il décortique l'écrit au-delà du sens :

I've begun to see a mysterious importance in the letters as such, the blocks of characters [...] The shapes of their letters and the material they used. Fire-hardened clay, dense black basalt, marble with a ferrous content. These things I lay my hands against, feel where the words have been cut. And the eye takes in those beautiful shapes. So strange and reawakening. It goes deeper than conversations, riddles³⁴².

340 *ibid.* , p. 133.

341 *ibid.* , p. 35.

342 *ibid.* , pp. 35-36.

Son obsession le mène vers des territoires dangereux, par exemple quand il voue un véritable culte à certains noms en lesquels il voit le degré zéro du langage et quand il se passionne pour l'alphabet et ses lettres, symboles écrits, fixes en séquence³⁴³ encore vides de sens. Ses visites régulières au terrain de fouille intensifient son désir de trouver une quelconque certitude spirituelle ; il est prêt à tout pour recevoir l'illumination d'une croyance, quelle qu'elle soit. Owen devient ainsi peu à peu dépendant de la secte, affirme James après qu'il l'a traqué jusqu'en Inde³⁴⁴. Comme un drogué, sa dose de ferveur religieuse est devenu indispensable :

To be carried along, no gaps in the ranks, to move at a pace determined by the crowd itself, breathless, in and of them. This is what draws me to such things. Surrender. To burn away one's self in the sandstone hills. To become part of the chanting wave of men, the white cities, the tents that cover the plain, the vortex in the courtyard of the Grand Mosque³⁴⁵.

Owen termine son voyage initiatique dans le désespoir quand il découvre que son désir de mysticisme le rapproche finalement du culte pour le meurtre gratuit. Pendant qu'il « bénit » les fidèles de l'église à laquelle il est resté fidèle, il condamne les faibles qui pourraient être tentés par un autre rituel et notamment celui de la secte. « These killings mock us, » il insiste, « they mock our need to structure and classify, to build a system against the terror in our souls. They make the system equal to the terror. The means to contend with death has become death »³⁴⁶. Le roman s'achève avec la condamnation de l'usage arbitraire du langage par la secte. Owen tient un dernier discours dans lequel il affirme que le langage est l'unique moyen que l'homme possède pour supporter la mort. La stratégie de vie adoptée par Owen implique de céder à un pouvoir mais lorsqu'il en est brutalement séparé, il est épuisé et expérimente un sentiment d'humanité qui donne à James la force nécessaire pour faire le choix crucial d'arrêter de le combattre : « I'd been engaged in a contest of some singular and gratifying kind. Whatever [Owen had]

343 *ibid.* , p. 30.

344 *ibid.* , p. 286.

345 *ibid.* , p. 296.

346 *ibid.* , p. 308.

lost in life-strength, this is what I'd won »³⁴⁷.

Le voyage qu'entreprend James pour se forger une stratégie individuelle est certes moins intense que celui d'Owen mais il est tout aussi édifiant. James ressemble tout d'abord à n'importe quel autre exilé : il refuse de se soumettre aux préceptes de la société, se soûle régulièrement et cultive une ironie mordante. Il justifie son mode de vie à Kathryn par son goût pour les risques. Il se sent concerné par les événements dans le monde³⁴⁸. Par provocation, il a listé ses actes de dépravation, sa liturgie, dans l'attente d'entendre Kathryn se plaindre de lui. Il refuse tout changement de comportement. Bien qu'il soit doté d'une intelligence analytique, il reste ce que sa liste dit de lui : « Uncommitted, willing to settle, willing to sit and stare, conserving yourself for some end-of-life event, like God's face or the squaring of the circle »³⁴⁹. En voyant Kathryn et son fils dans l'île de Kouras, James conçoit sa propre solitude et son manque de racines. Tout comme Owen, James commence à ressentir « the mystery » : ses discussions avec Kathryn prennent un chemin inconnu. Ailleurs, il ressent ce même mystère dans une foule un soir d'été :

This is a way of speaking that takes such pure joy in its own openness and candor that we begin to feel these people are discussing language itself. What pleasure in the simplest greeting. It's as though one friend says to another. "How good it is to say, 'how are you?'" The other replying, "When I answer 'I am well and how are you' what I really mean is that I'm delighted to have a chance to say these familiar things- they bridge the lonely distances"³⁵⁰.

Une fois encore, s'exprime le souhait de « réduire les distances » afin de nous connecter au monde physique pour nous sentir présent avec l'autre. Quand les horreurs de la secte font la une des journaux, James est beaucoup trop absorbé par sa famille et par son travail pour traquer les faits et gestes des membres de la secte comme le fait Owen. Cependant, après que Kathryn et son fils l'abandonnent, son intérêt pour la secte grandit.

347 *ibid.* , p. 309.

348 *ibid.* , p. 12.

349 *ibid.* , p. 16.

350 *ibid.* , pp. 52-53.

Il rencontre Andahl, un sectaire, qui tente de le convertir dans un langage qui ressemble à celui employé autrefois par Owen. Andahl veut persuader James que :

Something in our program finds a home in your unconscious mind. A recognition. This curious recognition is not subject to conscious scrutiny. Our program evokes something that you seem to understand and find familiar, something that you cannot analyse. We are working at a preverbal level here, although we use words, of course, we use them all the time. This is a mystery³⁵¹.

James s'avoue troublé par les similitudes entre le discours de la secte et celui d'Owen dans sa quête spirituelle. Quel est le lien qui les unit ? C'est le « quelque chose » dont Andahl parle, c'est ce désir d'éradiquer la mort de sa conscience grâce à une volonté absolue d'avoir le pouvoir, le pouvoir de vie et de mort sur autrui. Et ce désir d'oublier sa propre mort semble être également la fonction du langage. Toutefois, après avoir écouté le long monologue d'Owen en Inde, James prend conscience que la secte nie le besoin humain de « réduire les distances » en supprimant l'ensemble des moyens de communication. Par une utilisation arbitraire des unités basiques du langage, les lettres de l'alphabet, qui contrôlent ses meurtres, la secte assassine également le langage, le palliatif inventé par les hommes terrifiés par leur mort prochaine. Tout au long du roman, James a eu peur d'approcher le Parthénon mais ce qu'il a appris d'Owen a levé son appréhension. Comme toute œuvre d'art, comme tout langage, le Parthénon est une matérialisation symbolique jetée dans le cours du temps par la volonté humaine pour survivre à l'anéantissement promis. Ainsi, le monument n'est plus une relique de l'Antiquité mais se rattache à la société contemporaine. Pour James, il devient soudainement audible, d'une voix qui parle un langage universel :

I hadn't expected a humane motion to emerge from the stones but this is what I found, deeper than the art and mathematics embodied in the structure, the optical exactitudes. I found a cry for pity. This is what remains of the mauled stones in their blue surround, this open cry, this voice we know as our own³⁵².

Portant, rien d'extraordinaire n'a déclenché de miracle, seulement le murmure de la

351 *ibid.* , p. 208.

352 *ibid.* , p. 330.

foule des visiteurs mais James voit s'ouvrir par ce biais une perception extra-ordinaire qui l'entraîne dans une expérience mystique :

People come through the doorway, people in streams and clusters, in mass assemblies. No one seems to be alone. This is a place to enter in crowds, seek company and talk. Everyone is talking. I move past the scaffolding and walk down the steps, hearing one language after another, rich, harsh, mysterious, strong. This is what we bring to the temple, not prayer or chant or slaughtered rams. Our offering is language³⁵³.

La sophistication de l'écriture de DeLillo atteint son acmé dans *The Names*.

L'historien Michael Wood, dans un article rédigé peu de temps après la parution du roman, se plaint d'ailleurs de son illisibilité. D'après lui, il est impossible d'avancer une interprétation de *The Names* tant il est incompréhensible : « [it] feels like a major novel but it also feels a little blurred, its insights scattered rather than collected [...] [it] is a hard book to hold in the mind »³⁵⁴. DeLillo entre dans la liste des écrivains postmodernes. Le mouvement littéraire américain du Postmodernisme est particulièrement difficile à définir dans la mesure où l'une des caractéristiques fondamentales de ce mouvement semble être de donner au lecteur la liberté de décider du sens de la narration³⁵⁵. L'évanescence du roman semble être inévitable dans la mesure où DeLillo utilise un langage qui lui est propre pour explorer ce que la langue ordinaire ne peut exprimer. *The Names* parvient à faire surgir la sensation qui nous pousse à aller au-delà du discours et montre à quel point le langage est essentiel pour éviter la paralysie. Il révèle la véritable nature des choses. Ce roman expose le courage qui saisit l'homme lorsque qu'il a pris conscience de sa finitude et qu'il nomme l'univers

353 *ibid.*, p. 331.

354 Michael Wood, « Americans on the prowl » *New York Times Book Review*, 10 October 1982, p. 27. Paul A. Harriq a également écrit un essai critique "Epistemocritique: A Synthetic matrix," in *Substance : A Review of Theory and literary Criticism* (1993, Vol. 22, No 2-3 (71/72), pp. 185-203) au sujet de *The Names* de DeLillo.

355 Il est difficile de définir la littérature postmoderne. L'universitaire américain Ihab Hassan a cherché en quoi elle se démarque de la littérature moderne. Dans son ouvrage *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature* (1971, 1982) puis dans son essai *Toward a Concept of Postmodernism* (1987) Hassan introduit une table d'une trentaine de différences entre moderne et postmoderne. Le recours à cette table paraît être la grille de lecture la plus exhaustive pour définir si une œuvre se rattache au courant postmoderne (voir Annexe 1 : *Postmodernism* avec le tableau d'Ihab Hassan).

pour espérer y trouver sa place, voire entrevoir ce qui se trouve derrière le rideau. Il est vrai que le Juge Holden de McCarthy était déjà arrivé à cette conclusion dans son inventaire systématique de la nature. Comme la secte qui cherche le salut à travers une démarche dénaturée, Owen et James se posent les mêmes questions immémoriales mais sans jamais transgresser les lois humaines. Non seulement DeLillo en fait des déracinés plus que des asociaux, mais il ne les envoie jamais sur les chemins de la criminalité, prouvant ainsi que leur questionnement direct des choses est une alternative à la voie que prendront les héros des œuvres postérieures.

2.2 L'invisible barrière innommable.

Dans *White Noise*, après l'apparition du nuage toxique, Jack Gladney s'approche de sa fille Steffie pour écouter ce qu'elle chuchote dans son sommeil au centre d'évacuation : « *Toyota Celica* »³⁵⁶. Ce discours de Steffie endormie va provoquer un délire chez son père. Est-ce seulement la manifestation d'un état de choc ou la réaction hystérique d'un homme prêt à chercher du sens n'importe où ? Entendre la fillette de neuf ans citer dans son sommeil le nom d'une automobile peut être déstabilisant si l'on considère que son cerveau en sommeil a fait le choix étrange de s'arrêter sur un produit de la société de consommation qui ne la concerne pas *a priori*. Son père peut raisonnablement sentir qu'il ne maîtrise plus son environnement quand le signe échappé d'un rêve ne correspond pas à ce que l'on est en droit d'attendre d'une enfant. DeLillo introduit ici une monstruosité *ordinaire* dans le décor : *White Noise* parle de l'angoisse de ne pas être à la bonne place, de ne pas savoir si cette place existe. Avec l'émanation de la nuée de gaz empoisonné, entité aux contours indéfinis par excellence, adversaire omniprésent qu'il est impossible de combattre et dont on ne sait pas se protéger efficacement, le

356 DeLillo, *White Noise*, *op. cit.*, pp. 154-155.

malaise s'est installé, comme dans un cauchemar où l'on est impuissant devant une éruption volcanique. Avec le dérèglement du sommeil de Steffie, le malaise s'étend à l'innocence. Rien n'est à l'abri des ténèbres qui s'insinuent dans les corps et les esprits avec le néant comme perspective finale.

En s'appropriant le langage, les œuvres de DeLillo souhaitent remplir une fonction thérapeutique pour les lecteurs. Tout langage, en un certain sens, est une espèce de « white noise », le bouclier que nous pouvons utiliser afin de contrer la peur de la mort. Tom LeClair s'est intéressé à Ernest Becker, une des sources qui a influencé le travail de DeLillo. Dans *The Denial of Death*, Becker pose la thèse que « death is the mainspring of human activity -activity designed largely to avoid the fatality of death, to overcome it by denying in some way that it is the final destiny of man »³⁵⁷. Si DeLillo soutient cette analyse, alors *The Names* dévoile toute sa signification et *White Noise* peut être considéré comme une suite de *The Names*. La réflexion engagée sur la mort, ses signes et son langage dans celui-ci revient hanter celui-là. Pour tous, sociaux comme asociaux, innocents comme criminels, le langage représente dès lors le meilleur remède à la peur ancestrale des hommes. Par le langage, nous pouvons nous familiariser avec notre mort et finir par ne plus la craindre, faisant reculer la paralysie. Ceux qui ne craindront plus leur mort connaîtront enfin une existence paisible. Telle est la leçon de *The Names*. Reste à la mettre en pratique et, là, les protagonistes choisissent leur camp.

2.2.1 Les stratégies pour survivre

DeLillo présente au sein de ses romans deux grandes stratégies pour faire face à ses interrogations sur sa place dans la société ou sa peur face à la mort, deux thèmes s'auto-alimentant dans son œuvre. La première stratégie consiste à utiliser sans

³⁵⁷ Ernest Becker, *The Denial of Death*, N. Y. , Basic Books, 1970, p. ix. Le Clair mentionne les remerciements de DeLillo pour Becker qui l'a beaucoup influencé dans *In the Loop*, p. 213.

restriction le langage approprié pour affronter ces questions de front. La seconde consiste à les éviter.

Dans *End Zone*, DeLillo fait le lien entre le football, la stratégie de la guerre nucléaire et les systèmes de langage en tant que systèmes de protection qui assurent la conservation de l'ordre des choses. Cette structure hiérarchique détruit l'individu et nie la moindre contestation qui pourrait la remettre en cause³⁵⁸. Le roman présente une panoplie de personnages bien distincts, les uns rendant grâce au système de les avoir délivrés de leur solitude et de la responsabilité d'être des individus autonomes, les autres, les exilés, ayant le souhait de vivre autrement, sans être soumis aux pressions de la société. Mais cette rébellion est perdue d'avance dès que ces exilés veulent prouver et se prouver qu'ils peuvent agir librement. *End Zone* n'est que le deuxième roman de l'auteur mais son pessimisme s'est déjà installé et ne fera que prospérer dans ses écrits postérieurs. Gary Harkness, Myna Corbett, Anatole Bloomberg et Taft Robinson luttent et échouent à construire des stratégies afin de s'extirper des systèmes qui menacent leur autonomie. Ils préfigurent Nick Shay, son frère Matt, la famille Gladney et même les autres protagonistes criminels asociaux du corpus : Humbert Humbert, Stephen Rojack et Lee Harvey Oswald. Seul l'affrontement permettrait éventuellement une issue victorieuse alors que l'évitement fait prendre conscience immédiatement de sa finitude et n'aboutit qu'à la paralysie du renfermement sur soi. Dans la confrontation, souvent violente avec la crainte de la mort, l'individu ressent le besoin de ne pas être l'objet passif de son existence. Affronter la société contemporaine peut donner un sens à sa vie mais *End Zone* achève de nous plonger dans la maladie mentale, comme le journal intime fictionnel de Humbert Humbert.

³⁵⁸ Se reporter à LeClair, *In The Loop*, Chapter 3, pp. 56-86 ; également à Gary Storoff : « the Failure of Games in DeLillo's *End Zone* » dans *American Sport Culture : The Humanistic Dimensions*, ed. Wiley Lee Umphlett (Lewisburg, Bucknell University Press, 1985), pp. 235-245.

Tenter de s'opposer au système ou s'exiler loin de lui sont donc deux stratégies aussi dangereuses et inopérantes l'une que l'autre. Rester dans le système signifie s'exposer à une vague de violence, être en dehors se traduit par laisser la place au chaos qui mènera finalement à la même violence. Alors, entre deux options aussi désespérantes, que choisir ? DeLillo ne donne pas de réponse tranchée mais une tendance se dégage dans la succession de ses œuvres. *End Zone* et *The Names* traitent d'individualités qui s'essaient à des démarches actives d'épanouissement dans un cadre social familial bien que contesté. Plus tard, *White Noise*, *Libra* et *Underworld* nous parlent de mondes insaisissables, changeants, décalés où les êtres ont vaguement compris qu'ils n'étaient plus à leur place. Ils vont alors s'éloigner d'une société qui ne leur paraît plus porteuse de l'espoir en une vie meilleure. Ils vont établir leurs propres règles, quitte à devenir des criminels dans la mesure où ils refusent de se soumettre aux règles et aux lois de la société. Il ne faut jamais oublier que ce qui différencie l'asocial de l'antisocial est la norme par rapport à laquelle chacun se place. L'antisocial fait de la société son ennemie mais également sa raison d'exister. En effet, si la société disparaît, l'antisocial également. L'asocial, lui, ne s'intéresse qu'à l'individu, qu'à lui-même. La société, en aucun cas, ne le définit. Mieux encore, l'asocial peut vouloir accepter la société et vivre en son sein. Mais, cette dernière ne peut tolérer de tels éléments perturbateurs. Ainsi, les tentatives des premiers protagonistes pour apprivoiser l'univers ont fait place à la simple survie. Le temps passant, DeLillo a rejoint Nabokov qui avait conduit Humbert Humbert au néant. Les autres auteurs n'ont pas suivi une voie aussi radicale : le Juge Holden veut rire, danser et régner pour l'éternité, les héros de Mailer se battent toujours au corps-à-corps avec leurs questions existentielles et les trois criminels d'Ellroy ne déposeront les armes qu'à leur mort, nécessairement violente.

2.2.2 Un antidote à toutes les peurs ?

La crainte de la mort est explicite dans *The Names* comme dans *White Noise* et *Underworld*. Alors que ce sujet est devenu tabou de nos jours, DeLillo souhaite que ses personnages se familiarisent avec cette peur³⁵⁹. Cette prise de conscience émerge souvent du langage écrit ou oral, quand nous parlons dans notre sommeil ou quand nous commettons des lapsus. DeLillo privilégie dans ses fictions la lecture comme moyen de faire comprendre à ses personnages l'importance de se confronter à leur plus grande crainte³⁶⁰. L'auteur pratique à nouveau une mise en abyme : les personnages, grâce à la lecture, prennent conscience qu'il faut s'y confronter ; les lecteurs, grâce aux personnages, en prennent conscience de même. Mais comment les protagonistes affrontent-ils cette peur et toutes leurs autres craintes ? Premier maillon de la chaîne forgée par DeLillo, Gary Harkness se demande comment exister en dehors de la société et de ses règles strictes. Il incarne une contradiction irréductible. D'un côté, il s'exile en n'adhérant pas au credo footballistique dans lequel il ne voit qu'un jeu dont les règles lui paraissent trop semblables à celles qui régissent la guerre nucléaire. D'un autre côté, il reconnaît que sa vie ne peut se concevoir sans le football³⁶¹. Gary fait ce constat angoissant très tôt dans le roman, aussi le lecteur peut penser qu'il va évoluer au cours de la narration mais il n'en sera rien. Gary est d'abord une victime de son père qui est resté fidèle aux idéaux fondateurs de son pays :

[His father] believed in the idea that a simple but lasting reward, something just short of a

359 DeLillo n'a pas hésité à employer les mots « soul, self, I » tout en restant mystérieux sur leur définition stricte. Il est aussi intéressant de se reporter à la fin du roman *Players* : « [...] and always this brassy demanding, a soul that imposes and burdens and defrauds, hair mad, but free with its tribal bounty, sized to immense design ». (p. 207) ; la section « I Am Not Just This » de *Ratner's Star* (p. 370), ainsi que les nombreuses références dans *The Names* (p. 82, 308), *White Noise* (p. 5, 228-229, 325) et *Libra* (pp. 13, 101, 339).

360 Byron déclare que « The world of DeLillo's fiction is essentially acoustic. » (p. 146). De même, plusieurs critiques ont mis en relief le rôle essentiel de l'interprétation dans les œuvres de DeLillo : cf. Dennis A. Foster avec « Alphabetic Pleasures : *The Names* » extrait de *South Atlantic Quarterly*, Vol. 89, No. 2, Spring 1990, pp. 395-411. Il y a également Matthew J. Morris avec « Murdering Words : Language in Action in Don DeLillo's *The Names* » extrait de *Contemporary Literature*, 1989, pp. 112-127.

361 DeLillo, *End Zone*, *op. cit.*, p. 22.

presidential handshake, awaited the extra effort, the persevering act of a tired man. Backbone, will, mental toughness, desire- these were his themes, the qualities that insured success [...] My father was by far the most tireless of those who tried to give me direction, to sharpen my initiative, to piece together some collective memory of hard-won land or dusty struggles in the sun³⁶².

End Zone met à l'honneur cette idéologie toute américaine du « stuck in that guy and go harder », sur sa composante d'attaque et également sur son attrayante illusion d'ordre, mais l'élégance du geste d'un quarterback évoque le mieux l'importance et la signification du jeu :

Monsoon sweep, string-in left, ready right
Cradle-out, drill-9 shiver, ends chuff
Broadside option, flow-and-go³⁶³.

C'est une langue de gestes multiples, rapides et violents qui ne vise qu'un but : faire la démonstration du pouvoir. Ce n'est pas un langage explicatif : les critiques le décrivent « préverbal » ou encore « prélinguistique ». Nous pouvons trouver ce genre de langage dans toute la narration de DeLillo : dans les expressions et la gestuelle mystérieuse de l'art aborigène de *Ratner's Star*, dans le bruit de la foule du Parthenon de *The Names*, avec le « Toyota Celica » de Steffie dans *White Noise*. DeLillo, en employant ce genre de support verbal, tente de découvrir la signification du langage. Il se demande ce qui pousse au désir de s'exprimer, quels sont les étranges sons que l'homme exprime et dans quel but il le fait. Dans *End Zone*, il ne fait pas encore de Gary un personnage intéressé par le langage mais les mots ont déjà une place prépondérante dans ce roman précurseur et ils se combinent au prémices d'un comportement asocial qu'il est encore possible de considérer comme une crise de passage à la maturité qui perdure. Dix ans plus tard, quand Owen demande à James et Kathryn dans *The Names* s'ils comprennent la signification de « *familiar* » et de « *mysterious* », aucun des deux ne peut répondre dans un premier temps mais l'horizon du « *substratum* » commence à germer dans l'esprit de James. Il remarque peu à peu que quelque chose d'invisible et de silencieux

362 *ibid.* , p. 16-17.

363 *ibid.* , p. 116.

est en train d'émerger au sein de sa relation avec son épouse : « this talk we were having about familiar things, the nameless way in which we sometimes feel our connections to the physical world. Being here »³⁶⁴. Le mystère permettrait un lien avec les autres entités du monde. Quelques nuits plus tard, se souvenant des détails intimes et familiers de son mariage avec Kathryn, James a une autre révélation :

Standing by the bed in my pajamas, Kathryn reading. How many nights, in our languid skin, disinclined toward talk or love, the dense hours behind us, we shared this moment, not knowing it was a matter to share. It appeared to be nothing, bedtime once more, her pillowed head in fifty watts, except that these particulars, man standing, pages turning, the details repeated almost nightly, began to take on a mysterious force. Here am I again, standing by the bed in my pajamas, acting out a memory, I recalled the moment only when I was repeating it. The mystery built around this fact, I think, that act and recollection were one. [...] The moment referred back to itself at the same time as it pointed forward. Here I am. A curious reminder that I was going to die³⁶⁵.

James se remémore un souvenir ; la syntaxe mime ses efforts pour décrire en détail la scène : des phrases longues entrecoupées de nombreuses virgules. Les adjectifs qualificatifs abondent dans cette pause descriptive. Le substantif « mystery » est prononcé par James qui fait dès lors le lien entre la prise de conscience de ce qu'il est, de ce dont il est capable (« a moment of autobiography » : « Here I am ») et le passage du temps capturé par la mémoire qui lui rappelle son état de mortel. Le passage qui suit est édifiant :

It was the only time in my marriage that I felt old, a specimen of oldness, a landmark, standing in those slightly oversize pajamas, a little ridiculous. [...] Who knows what this mean ? The force odd the moment was in what I didn't know about it, standing there, the night tides returning, the mortal gleanings that filled the space between us, untellably-, our bodies arranged for dreaming in loose-fitting clothes³⁶⁶.

La référence au « *pyjama* » est réitérée. Ce vêtement est peut-être l'allégorie du rêve puisque les mots semblent paradoxalement se charger de plus de sens quand les personnages parlent dans leur sommeil, en rêvant. Ainsi, certains ouvrent des portes et peuvent donner un sens même à ce qui en semble dépourvu. Pour James, l'expérience de tout individu se réfère à l'idée qu'il a de la mort. Le sentiment omniprésent d'une

364 DeLillo, *The Names*, *op. cit.* , p. 32.

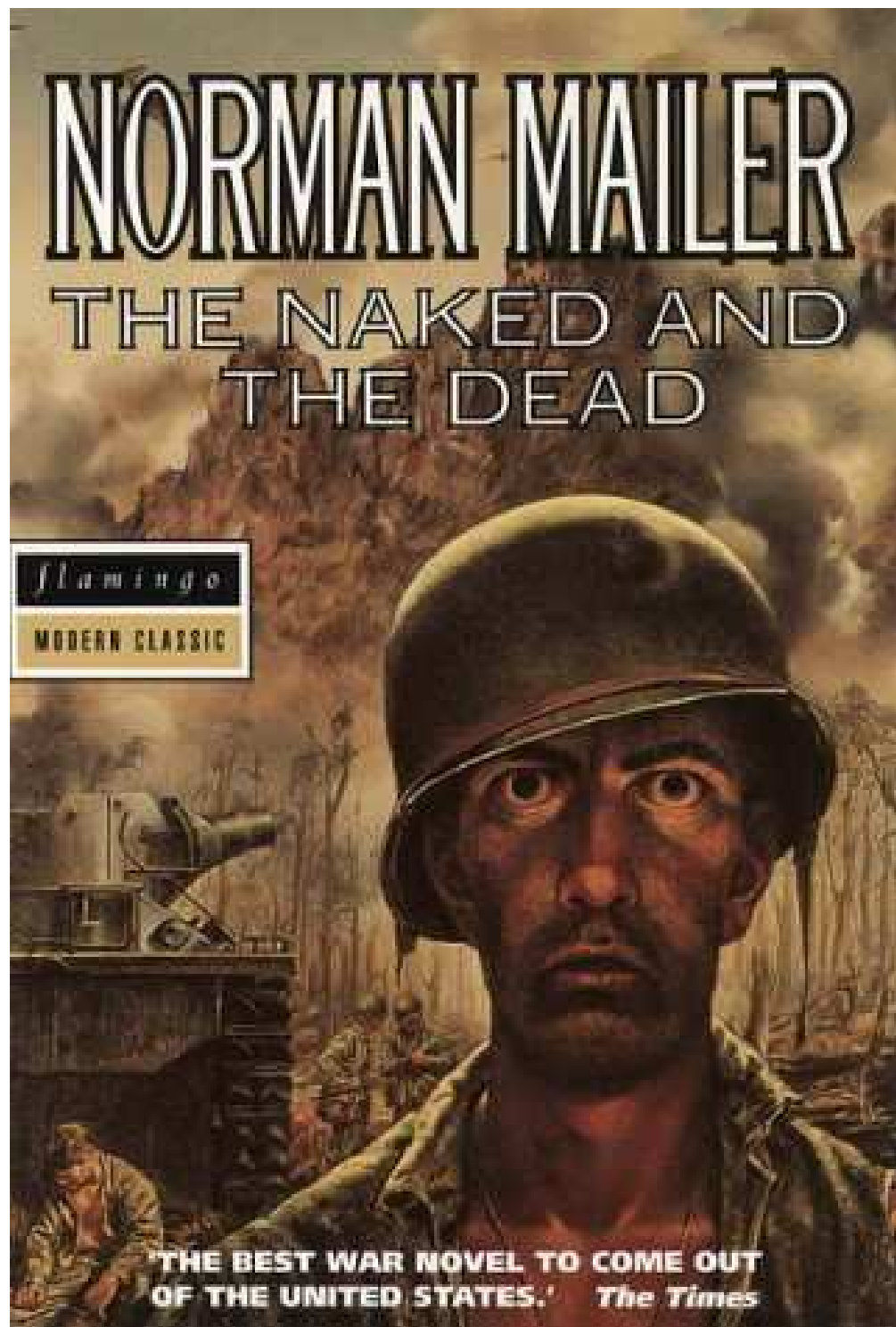
365 *ibid.* , pp. 81-82.

366 *ibid.* , p. 82.

finitude donne un sens à ses actes. Ici, l'important n'est pas de savoir si James a raison, ce qui est d'ailleurs impossible à déterminer, mais de s'émerveiller qu'une démarche intellectuelle basée sur quelque chose d'aussi ténu que des noms permette d'apporter une réponse à un questionnement si ambitieux. A ce moment, un chemin existe, James a sa réponse, mais tout le monde ne peut pas partager cette thérapeutique pour contrer ses peurs. Les Gladney de *White Noise* en font l'amère expérience, trois ans après. L'épouse de Jack se drogue pour oublier ses angoisses liées à la mort ; mais cette drogue dissout la correspondance entre signifiants et signifiés, abolissant la nécessaire condition de Saussure. Cette confusion va plonger Jack, à son tour, dans un état d'angoisse extrême qui atteindra son paroxysme lorsqu'il essaiera d'assassiner le pourvoyeur de sa femme. Les mots ne sont plus salvateurs et Jack, sans béquilles, ne peut plus faire confiance à la société. Alors qu'elle était supposée le protéger, elle n'a fait qu'empoisonner lentement sa famille d'abord en laissant le nuage toxique se répandre et ensuite en n'empêchant pas Mink de nuire quand il a conçu et diffusé son poison. Le contrat social rompu, Jack se fait justicier et referme la porte ouverte par James. *Libra* et surtout *Underworld* achèveront de vider l'univers de son sens, le faisant exploser en centaines de sous-mondes dans lesquels des personnages sans repères ne pourront qu'être asociaux et criminels à l'occasion.

DeLillo est bien un pessimiste, au sens premier du terme, comme aucun autre auteur du corpus. Même Nabokov, pourtant sans illusion sur la nature humaine, nous parle d'une passion amoureuse, certes pervertie, mais passion quand même. Il n'y a rien de cela chez DeLillo : *The Names*, porteur d'une faible lumière, restera une exception. Tous ses autres romans mettront en avant la menace continue planant sur ceux qui voudraient développer leur liberté sans affronter et dépasser leurs peurs. Et nommer ces peurs, la première étape avant l'affrontement, n'est finalement plus

possible. DeLillo ne s'arrête pas à une critique des choix opérés par ses personnages car, avec l'aboutissement de sa recherche que sont les criminels asociaux, le *finale* reste désespérément identique pour tous avec une forme d'échec au bout de chaque tentative. Pour DeLillo, personne ne peut réussir à changer le système mais il a eu l'ambition de proposer au lecteur l'ensemble des possibilités pour essayer.



Le regard d'un millier d'années (Thomas Lea, trad. Audrey Gardès)

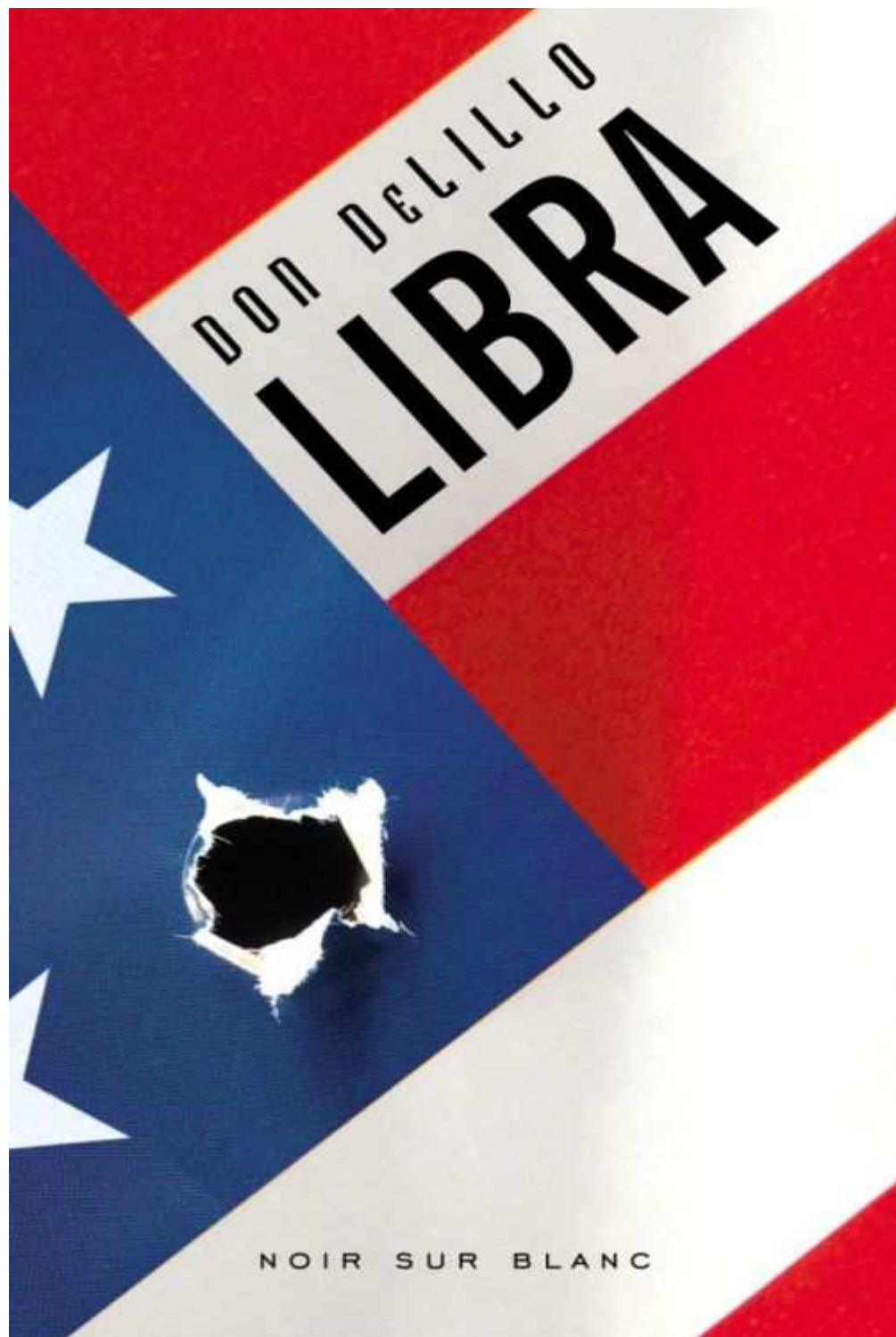
C- Une somme d'échecs

A la lecture du corpus, il est impossible de ne pas noter la noirceur distillée par les auteurs. Leurs protagonistes ne connaissent aucun bonheur véritable. Les mises en situation sont morbides. Les rares succès du point de vue des personnages sont ignobles ou grotesques. Des acteurs somme toute impuissants sont emportés vers un futur mélancolique qui n'offre que peu d'espérance tangible. L'espoir que le langage pourrait pallier la terreur de l'homme quant à sa finitude et son rôle se révèle finalement vain. DeLillo et Nabokov reconnaissent cette impuissance au terme de leur parcours. Mailer et McCarthy préfèrent, eux, l'éviter soigneusement par différents stratagèmes littéraires : le premier met l'accent sur l'idéalisation de ses protagonistes asociaux, le deuxième laisse son lecteur dans l'expectative. Ellroy se désintéresse de la question du langage.

L'asocial, par la suite criminel asocial, échoue donc dans sa tentative de libération. Cet échec se traduit de différentes manières qui se ramènent toutes à une forme de folie quand ce n'est pas à la mort. L'importance accordée à la démence dans le corpus ne peut pas être une coïncidence. Chez DeLillo, cette folie ne touche pas particulièrement les individus mais, pire, s'étend à la totalité des choses, ce qui en fait la manifestation la plus dérangeante pour le lecteur. Les livres de DeLillo expriment un malaise. Les références sont innombrables : l'angoisse de la guerre nucléaire de Gary, James au Parthénon, la secte démente, le nuage toxique, le complot contre JFK, l'uchronie d'Eisenstein, tout *Underworld* avec sa structure antéchronologique... Nous avons vu comment Humbert Humbert, dont le nom est déjà un vertige, s'inventait encore et encore des simulacres de réalité pour se perdre à travers son journal qui finit

par englober son existence dans une succession de boucles temporelles avant de se dissoudre lentement dans le néant du non-être. Avec McCarthy et son monstre atteint d'alopecie generalisee, nous entrons dans la folie du Caligula de Suetone mais le personnage reste insaisissable. Mailer nous presente des fous plus ordinaires, comme le Sergent Croft quand il se detourne de sa mission pour partir a l'assaut, non des Japonais, mais d'un volcan ou Stephen Rojack qui dialogue avec son amour mort depuis une cabine telefonique abandonnee. La folie des criminels d'Ellroy s'avere plus conventionnelle puisqu'elle prend naissance dans un delire de puissance et une avidite sans borne qui les transforment en machines inhumaines incapables de se maitriser.

La mort : si elle n'est pas toujours presente *intuitu personae* chez DeLillo, elle est toutefois omnipresente par l'angoisse qu'elle genere dans leur esprit. Elle devient la toile de fond de leur existence et l'epicentre par rapport auquel il leur faut se definir. Elle est la guerre dans *The Naked and the Dead*, le debut et la fin de *The Executioner's Song* et celle qui emporte les secrets d'*Oswald's Tale*. Dans *An American Dream*, elle marque les regenerations de Stephen quand il tue les Allemands ou son epouse et elle lui interdit toute redemption quand elle emporte Cherry. Elle regne sur *Blood Meridian* et *American Tabloid* qui sont des bains de sang du debut a la fin. Elle conclut *Lolita*.



Un homme seul peut changer l'Histoire (légende d'Audrey Gardès)

TROISIEME PARTIE : UN MARGINAL EN PARADIS

Qualifier le criminel asocial de marginal relève de l'évidence. Identifier les États-Unis de la seconde partie du XX^e siècle à un paradis moins. Le qualificatif est évidemment excessif mais il invite à considérer objectivement la situation de ce pays au sortir de la Deuxième Guerre Mondiale. Avec une Europe occidentale qui remonte doucement la pente, traumatisée par les monstruosité fascistes et nazies qu'elle a générées, des pays de l'Est égarés dans une nuit communiste de plus de quarante ans, une URSS aux vingt millions de victimes de la guerre qui continue sa descente aux enfers du totalitarisme, la Chine qui suit et le reste de la planète qui se débat dans la pauvreté ou la famine, il n'y a que les États-Unis qui semblent porter le rêve d'un avenir meilleur pendant le demi-siècle. Si le progrès d'une société se mesure à la recherche du maximum de bien-être matériel pour le plus grand nombre, le PIB par habitant par exemple, les États-Unis se posent en exemple sur cette période. Mais nombreuses sont les images qui viennent à l'esprit pour infirmer ce constat : la Guerre Froide, la guerre de Corée, les assassinats des deux Kennedy, celui de Martin Luther King, la ségrégation, les émeutes raciales, la guerre du Vietnam... Pourtant, ces images sont-elles réellement représentatives de la réalité ? Ne serions-nous pas victimes d'un effet de focalisation médiatique qui nous fait perdre de vue la totalité du tableau ? Pour répondre, il faut s'intéresser à la l'évolution des événements et non à la photographie

d'un instant donné.

Du point de vue d'un citoyen américain, la guerre froide n'a été qu'une démonstration de force, certes angoissante mais qui n'a pas débouché sur un conflit majeur et dont les États-Unis sont sortis victorieux. Les assassinats de personnalités politiques ne semblent pas avoir modifié le cours des réformes et ont cessé après 1968. Un siècle après son instauration, la ségrégation raciale prend fin au même moment. Les opérations de l'ONU en Corée ont certes coûté 36.000 vies américaines mais ont stoppé l'expansion chinoise avec l'approbation de la communauté internationale. Et l'intervention au Vietnam, cette « sale guerre » qui a traumatisé le pays ? Certains y ont vu une guerre néo-coloniale dans les pas des Français, d'autres l'ont considérée comme le sacrifice suprême d'une nation défendant les valeurs de la démocratie. De 1960 à 1972, sur les 2,6 millions d'Américains qui sont allés dans la péninsule, un maximum de 700.000 ont combattu à un moment ou à un autre pendant ces douze ans³⁶⁷, dont 25 % d'appelés³⁶⁸. Les noms des 58.193 morts américains ont été gravés sur les monolithes du Vietnam Veterans Memorial à Washington. De son côté, Robert Mc Namara, le Secrétaire à la Défense de l'époque, recense 3,8 millions de morts civils et militaires dans les deux camps vietnamiens³⁶⁹ : la guerre du Vietnam n'a pas été américaine. Aligner des statistiques de morts pour argumenter est toujours délicat, voire répugnant. Cela permet pourtant de remettre des faits en perspective³⁷⁰. Cette comptabilité macabre ne vise pas à démontrer que les États-Unis ont eu tort de se focaliser sur leur implication au Vietnam mais que la problématique est plus morale que factuelle. L'objectivité oblige à dire que les États-Unis, entre 1950 et 1990, s'inscrivaient dans une dynamique

367 Pierre Grumberg, *Le piège de la surenchère*, revue *Guerres et Histoire*, août 2012, p. 38.

368 *id.*, *Le dossier Vietnam*, revue *Guerres et Histoire*, *op. cit.*, p. 45.

369 Pierre Journaud, *Une victoire au coût exorbitant*, revue *Guerres et Histoire*, *op. cit.*, p. 54.

370 Voir Annexe 6 : *US military casualties in wars and conflicts*.

positive.

A la même période, sur ce territoire, des écrivains ont pourtant développé le personnage du criminel asocial aussi est-il maintenant naturel de s'intéresser aux conditions qui ont permis cette floraison. Dès les années 20, le pays qui avait gravé le droit au bonheur pour tous dans sa déclaration d'indépendance et qui avait basé son développement économique sur la libre entreprise a vu s'instaurer une croissance sans précédent. Cause et conséquence, pour la majorité des citoyens, la société américaine est devenue un espace de consommation de masse dans lequel la richesse matérielle et le statut social qui en découlent se sont érigés en étalons de la réussite de l'existence. Pour une grande partie de la planète, le pays est devenu un modèle à suivre. Après 1991 et l'effondrement du bloc soviétique qui entraînait dans sa chute les espérances liées au courant idéologique alternatif, la domination de ce libéralisme économique s'est étendue au modèle politique. Si l'on considérait également les succès scientifiques et culturels américains, il semblait alors difficile de contester la victoire sur tous les fronts de l'hyperpuissance. Pourtant, la petite voix de nos auteurs s'est jointe au chœur des sociologues, économistes, historiens et politiques qui ne chantaient pas toujours les miracles de cette réussite. Pire, au fil des années, le discours de cette minorité n'a cessé de s'assombrir, naviguant ainsi à contre-courant de la réalité des statistiques. Nos auteurs relèvent-ils d'une démarche masochiste, prennent-ils une posture provocatrice ou ont-ils perçu, comme d'autres dans leur domaine, les failles du pays de Cocagne ? Les auteurs du corpus ont souvent fait le choix de cibler une sous-partie de la population : la classe moyenne. Retranchée dans ses banlieues résidentielles chics, cette catégorie sociale intermédiaire entre les dirigeants, actifs et manipulateurs, et le prolétariat, passif et victime, est ici perçue comme soumise à un système dont elle

comprend certes les rouages aliénants mais qui lui apporte ce qu'il faut bien se résoudre à appeler, faute de mieux, un confort petit-bourgeois. A la fois incarnant et combattant cette dérive sociétale qui vire parfois à la démesure, le criminel asocial dénonce alors, par ses aspirations, cette servitude dévouée et assumée. Il souhaite fracturer l'unité de cette classe sociale pour l'éclairer. Pour accomplir cette mission, ce personnage possède généralement un sens aigu de l'observation et une intelligence pratique qui lui permettent de repérer le point faible du système : bien que les citoyens soient encouragés à rejoindre l'idéal commun dans la soumission, le désir de liberté demeure sous-jacent chez tous. L'individu asocial devient alors le déclencheur de la prise de conscience qui permettra peut-être de se réapproprier l'avenir. Bien évidemment, cet individu est perçu par l'ordre établi comme une menace à son encontre et il court le risque d'être qualifié d'inadapté social, voire de schizophrène paranoïaque par les institutions médicales. Pour cette raison, la littérature américaine contemporaine considérée ici a voulu se démarquer de l'appareil techno-scientifique, souvent considéré comme trop inféodé au système, pour insister sur l'apport socio-culturel du criminel asocial. Il est ainsi tentant d'étudier si le criminel asocial est le fruit de cette culture du vingtième siècle qui pose pour la première fois la question du choix de vie en société à l'échelle planétaire. Il apparaîtrait alors comme une réponse en réaction aux dérives de la société américaine.

A- Les dysfonctionnements de la culture américaine contemporaine

1- Une dissection de la classe moyenne

1.1 Une représentation sans concession

Parmi les auteurs du corpus, DeLillo se focalise particulièrement sur la

déchéance morale de la classe moyenne américaine qu'il voit idolâtrer le matérialisme et prôner le vulgaire comme norme d'identification. Il se place ainsi dans le sillage d'auteurs réalistes critiques comme Sinclair Lewis, Thomas Wolfe, John Dos Passos et John Steinbeck. Ce courant contestataire a traversé la littérature américaine à partir des années 20 avant de culminer dans les années 1960 et d'ouvrir la voie à la contre-culture.

Ainsi, dès le prologue de *White Noise*, le lecteur plonge *in medias res* dans un univers mercantile où l'instruction est devenue monnayable. La description du premier jour de rentrée à l'université est propice aux réflexions désabusées de Jack Gladney qui observe la foule d'étudiants, de parents et de professeurs qui croient tous que seul l'argent permet de réaliser ses ambitions même dans le domaine de l'éducation. Par ce biais narratif, DeLillo annonce dès le début la métamorphose progressive de son personnage de professeur à meurtrier potentiel. Les Gladney sont une famille typique de la classe moyenne et *White Noise* peut être lu comme une étude des conditions socio-économiques de la famille américaine moyenne. Ce roman offre au lecteur une critique éthique du système capitaliste qui constitue d'ailleurs le premier angle de vue de la narration de DeLillo. Elle permet, en effet, d'exposer les conditions déplorables dans lesquelles évoluent les citoyens, tenus en permanence dans un état léthargique éloignant la moindre contestation de leur part. Toutefois, cette approche à coloration scientifique est un subterfuge romanesque permettant de mettre en perspective la situation de départ de Jack et sa transformation progressive en asocial. Les Gladney, prospères, se sentent confiants et trouvent leur place, leur identité, en consommant pour assouvir leurs désirs de biens matériels. Ils répondent ainsi aux critères de la classe moyenne. Se met alors en place un microcosme au sein duquel les relations entre chacun sont ténues, les anxiétés et les craintes étroitement liées à ce monde extérieur perçu comme menaçant. La cellule familiale devient ainsi un autre thème sous-jacent du roman. La narration donne à voir

la dissolution progressive de la famille Gladney. Pour commencer, la notion de famille s'avère complexe à définir dans la mesure où elle varie selon les points de vue des protagonistes : Jack partage avec Murray des discussions interminables sur ce sujet sans qu'ils parviennent à se mettre d'accord sur la raison de la détérioration de la cellule familiale, soit qu'elle ait été démolie par les pressions de la société qui rendent caduques ses valeurs, soit qu'elle soit fragilisée par l'absence de communication entre ses membres. Bien qu'elle soit fragmentée et rongée par l'anxiété due au stress quotidien, la famille Gladney est pourtant l'héritière de la famille soudée célébrée après la Seconde Guerre mondiale. Ce stéréotype fera l'objet d'une nouvelle parodie par DeLillo dans le chapitre « Better Things for Better Living Through Chemistry » d'*Underworld* qui raconte l'histoire d'une mère qui perd le sommeil à cause de son fils adolescent. Ce dernier a l'habitude de se masturber en regardant des photos de célébrités collées aux murs de sa chambre juste au-dessus de photos de missiles nucléaires et DeLillo prend soin de laisser son lecteur dans l'incertitude quant à savoir quelles sont les images qui excitent le plus le jeune garçon. Les Gladney prétendent à une unité et à une sécurité en réalité inexistantes. Jack et sa famille sont à la fois objets de parodie et victimes de la déchéance tragique de la cellule familiale. Il n'est donc pas surprenant que le roman situe sa narration dans une petite ville de banlieue, Blacksmith, dans laquelle se sont regroupées, réfugiées, plusieurs familles, toutes des Gladney en puissance. Depuis Sherwood Anderson en 1919, l'Amérique a toujours souhaité se représenter dans ces microcosmes à l'échelle humaine que sont les petites villes. Elles fournissent le cadre pour jouer avec les espoirs et les peurs d'une population dans laquelle chaque lecteur trouve ses repères. Le film de Franck Capra *It's a Wonderful Life* (1946), centré sur le bourg de Bedford Falls, dit la nostalgie d'une époque qui plaçaient les anciennes valeurs et la famille au dessus de tout. Dans *White Noise*, cette même nostalgie est donc

associée à la petite ville de banlieue traditionnelle. Isolés du reste du monde, ses habitants vivent dans un espace pastoral et idyllique d'où les influences culturelles et destructrices des grandes villes sont tenues avec bonheur éloignées puisque le seul lien passe par la télévision aseptique. Ce lieu n'est pas sans rappeler le Pays des Délices, l'Arcadie, mentionnée indirectement dans le roman de McCarthy. La description que DeLillo fait de la famille Gladney donne à voir des formes synchroniques et diachroniques du pastoral. Les Gladney vivent loin de la violence associée forcément au monde qui s'étend au-delà de leur enclave provinciale : ils vivent le *Rêve Américain* pour réaliser leurs aspirations et leurs désirs individuels à leur gré. Du moins, le croient-ils. La banlieue représente une retraite protectrice qui est censée donner un sentiment de sécurité. Ce cercle déjà restreint va le devenir davantage au fur et à mesure que le roman se développe. Une sorte de nœud coulant se forme et va se rétrécir au fil de la narration jusqu'à étrangler Jack et sa femme. Il y a un parallèle saisissant qui s'opère au moment de la catastrophe qu'est l'apparition du nuage toxique : la famille doit quitter son cocon protecteur pour retourner dans la ville synonyme de dangers. L'espace se dilate alors mais le nœud coulant se rétrécit encore. Nous ne sommes plus ici à Bedford Falls mais plutôt dans les romans de Richard Matheson et Stephen King ou dans les films de John Carpenter avec leurs petites villes qui dissimulent les tanières de l'horreur. Comme l'avait prédit Jack, la ville exacerbera les angoisses de mort chez sa femme et chez lui, ce qui sonnera le glas de leur noyau familial. Les péripéties du roman ne servent qu'à illustrer ce jugement. L'élément perturbateur joué par le nuage toxique n'est qu'un prétexte fictif à la mise en place d'un processus qui expose les conséquences forcément négatives d'un fait hypothétique ancré dans les consciences comme une vérité : dans une logique d'auto-réalisation, la conviction qu'un événement va se produire génère son apparition. L'esprit humain est doté de cette capacité à la fois merveilleuse et atroce de

donner forme à ce que l'on pense être vrai, une mise en abyme du travail de l'écrivain. Le rêve idyllique de vivre en dehors de tout danger est donc brisé lors d'un déversement de produits toxiques qui amène à évacuer les habitants de Blacksmith. L'ensemble des déterminants sociaux (revenus, éducation, emplois) s'écroule et propulse les Gladney en dehors de leur milieu de vie, hors de leur périmètre de sécurité. Ils cessent d'être des consommateurs passifs d'événements télévisuels pour devenir, malgré eux, des acteurs dans un milieu qui leur est inconnu. Cet espace leur apparaît complexe. Il est impossible d'y retrouver la classification sociale conventionnelle ni d'identifier les détenteurs du pouvoir. La description faite de l'impact à très long terme de la pollution reflète la manière dont le pouvoir et ses effets dans la société sont représentés. Avant l'accident, Jack avait un sentiment de sécurité au sein de son système fermé, mais sa rencontre avec la SIMUVAC (l'organisme chargée de l'évacuation qui a pénétré informatiquement la sphère privée de la famille) lui révèle qu'il n'est qu'un agrégat de données. Cette expérience lui fait comprendre qu'il n'est qu'un être manipulé par un système d'autant plus dangereux qu'il n'est que très difficilement identifiable. Son autonomie est complètement remise en question. En a-t-il encore une d'ailleurs ? La réponse est bien évidemment négative et le roman en sera la démonstration.

En fait, DeLillo propose une représentation satirique mais aussi tragique de la famille de la classe moyenne. Quand le tragique intervient-il ? Lorsque l'homme se rend compte qu'il ne peut rien faire contre les déterminismes sociaux et économiques. Celui-ci comprend qu'il n'est plus à même de maîtriser sa vie. Ainsi, les Gladney ont perdu leur unité familiale en même temps que leur espoir de vivre ensemble, protégés des dangers de l'extérieur : les enfants viennent rendre visite à leurs parents maintenant divorcés, ce qui scelle la perte des idéaux auxquels Jack et sa femme croyaient. Devenir

un objet d'échange entre ses parents se répercute jusque dans la chambre de Denise, la fille de Jack. Cette pièce semble de prime abord restaurer l'unité familiale avec ses nombreux objets auxquels la petite fille est fortement attachée mais cette affection pour de simples objets qui s'avèrent dénués de sens signe le manque patent de fondations de la famille. Pour Denise, l'identité familiale et les souvenirs se définissent par des objets anonymes et par une série de déplacements entre deux domiciles. DeLillo s'en prend ici à l'hypocrisie et aux conventions. Cette critique l'autorise à se concentrer en particulier sur les questions relatives à l'autonomie de l'individu, questions légitimes qui s'illustrent également dans le portrait de Denise. DeLillo dessine une humanité sujette à une carence, qui se réfugie dans la possession de biens matériels inconsistants. Cet enfermement dans la superficialité annihile peu à peu toute résistance et tout désir de vivre autrement.

1.2 Les limites de la description du réel.

Par quels moyens formels DeLillo rédige-t-il sa critique ? Comment ces moyens exposent-ils les contradictions de la culture de consommation de masse ? A ses yeux, la famille est une synecdoque, une partie du tout, de la société. Lorsque l'auteur insiste sur la destruction de la famille qui est due, selon Jack, au manque de communication entre ses membres, c'est en réalité la société toute entière qu'il peint. Au-delà de ses personnages, DeLillo prophétise l'implosion de la société si ses citoyens continuent à se consacrer à l'accumulation de toujours plus de biens matériels au détriment des relations humaines. Ainsi, la famille Gladney est un sujet d'expérimentation représentatif qui permet d'examiner les désirs ainsi que les préoccupations majeures des citoyens. Dans son essai « *The Last Thing Before the Last : Notes on White Noise* », John Frow écrit que les œuvres de DeLillo se concentrent sur

l'une des caractéristiques primordiales du roman réaliste : la description de la normalité. Le registre réaliste est un choix perspicace pour faire adhérer le lecteur à sa cause. L'effet de *mimesis* déjà évoqué permet au lecteur de s'identifier à Jack ou à sa famille. DeLillo souhaite rassembler la diversité humaine : les hommes, les femmes, les enfants. Le schéma narratif chez DeLillo procède du particulier vers le général. Les hommes et leurs habitudes sont des sujets de prédilection pour tout écrivain réaliste³⁷¹. Chez DeLillo, il y a une volonté de décrire avec précision les instants d'un quotidien. Par ce procédé, il nous dévoile les codes de la culture de masse. Pourtant, Mailer et les autres auteurs du corpus ne se satisfont pas de cette démarche. Ils vont souhaiter aller plus loin dans la critique en ne se limitant pas à la description du réel : que l'on pense à Humbert Humbert, à Jack Bondurant et surtout à Stephen Rojack ou au Juge Holden et l'on comprendra qu'ils rejoignent DeLillo dans sa critique mais qu'ils utilisent d'autres moyens. Mailer a le désir de placer la littérature au même niveau d'exigence que les sciences ou la médecine qui dissèquent l'homme. Adoptant la même méthode que DeLillo, il va la pousser à sa limite (une habitude courante chez lui). Nabokov, Ellroy et McCarthy choisissent de faire appel au romanesque teinté d'allégorie en faisant du criminel asocial leur cobaye littéraire pour dépasser ce que la science peut nous dire, la mettant ainsi en échec. Tous vont toutefois se retrouver pour contester la société.

2- Une critique acerbe de la société

2.1 Le pouvoir de la surmédiatisation

DeLillo et Ellroy proposent dans leurs œuvres une satire plus ou moins mordante des médias et en particulier de la télévision qui devient l'objet métonymique contre lequel convergent ces deux auteurs. *Underworld* et *White Noise* constituent

371 John Frow, « The Last Thing Before The Last », Notes on *White Noise* *Introducing Don DeLillo*, ed. Frank Lentricchia, Durham, University of Duke Press, 1991, pp. 177-178.

également deux pamphlets à l'encontre de l'État. DeLillo a souhaité analyser le processus qui transforme le citoyen en un objet inanimé et manipulable. Ces deux œuvres correspondent à la définition que le théoricien politique Fredric Jameson donnait des mythes : « myths of the self [that] are generated... [and] which come into being as a protest and a defense against reification, [but which] end up furnishing a powerful ideological instrument in the perpetuation of an increasingly subjectivised and psychologized world »³⁷². Dès lors, le citoyen qui évolue au sein de l'espace urbain joue le rôle de critique de la culture contemporaine. Frank Lentricchia, dans son essai « *Libra as Postmodern Critique* » offre un point de départ très intéressant de la satire de la société américaine contemporaine proposée par DeLillo :

... TV, a productive medium of the image, [which] is only one technological expression of an entire environment of the image. But unlike TV, which is an element in the contemporary landscape, the environment of the image is the landscape³⁷³.

L'espace urbain est envahi par les images télévisuelles qui sont considérées par tous comme la représentation du réel. Lentricchia s'amuse à jouer avec les mots notamment avec l'hypallage qui consiste à donner à la télévision des pouvoirs de voyant. L'ironie se mêle à la consternation. Une autre scène montre également l'absurdité du monde dans lequel les hommes vivent ou survivent. Le passage se trouve dans *Libra*, lors de la description des derniers moments de la vie de Lee Harvey Oswald qui sont présentés à la télévision comme un spectacle :

There was something in Oswald's face, a glance at the camera before he was shot, that put him here in the audience, among the rest of us, sleepless in our homes- a glance, a way of telling us that he knows how we are and how we feel, that he has brought our perceptions and interpretations into his sense of the crime. Something in the look, some sly intelligence, exceedingly brief but far-reaching, a connection all but bleached away by glare, tells us that he is outside the moment, watching with the rest of us³⁷⁴.

Paradoxalement, Oswald devient à la fois observateur et acteur principal de ce spectacle

372 Fredric Jameson, *The Political Unconscious : Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca, University of Cornell Press, 1991, p. 221.

373 DeLillo, *Libra*, *op. cit.* , p. 195.

374 *ibid.* , p. 447.

politisé ; il devient le possesseur d'une connaissance rare, le complice de la machine-médias dans laquelle le pouvoir et le capital déterminent les relations sociales et dans laquelle la célébrité règne en maîtresse incontestée. De même, il pense que son acte politique a participé à une conspiration et a fait de lui le dupe de l'histoire. Oswald se rend soudainement compte que, à l'image du spectacle des médias dont il est le personnage central, la société participe à la construction et à la maintenance du spectacle de la démocratie. Par un manque d'esprit critique mêlé à la passivité et à la paresse, son autonomie est peu à peu niée. Lentricchia voit en Oswald un personnage obligé de jouer un rôle qui n'est pas le sien, un objet manipulé. L'image diffusée par les médias d'Oswald est négative : il serait un personnalité instable, un impulsif trop facilement influençable. Dans *An Outsider*, DeLillo s'intéresse aussi à la manière dont les médias ont retransmis à la télévision la mise à mort d'Oswald:

[...] the power of television was utilized to its fullest, perhaps for the first time, to a violent event. Not only a violent, but of course, an extraordinary significant event. This has become part of our consciousness. We've developed almost a sense of performance as it applies to televised events. And I think some of the people who are essential to such events [...] are simply carrying their performing selves out of the wings and into the theater³⁷⁵.

DeLillo relie le spectacle télévisuel à celui d'une représentation théâtrale : télévision et théâtre accordent en effet une importance à l'extraordinaire montré aux téléspectateurs ou aux spectateurs. La mise à mort d'Oswald est digne des plus grandes tragédies shakespeariennes : cruelle et voyeuriste. DeLillo se focalise sur les metteurs en scène qui ont laissé faire, voire encouragé cette retransmission à la télévision. DeLillo tend à suggérer qu'Oswald existe au sein d'une culture médiatique, mais se distingue toutefois par l'assassinat politique qu'il aurait commis ainsi que par sa représentation spectaculaire. Il grave à tout jamais son empreinte dans l'imaginaire culturel contemporain américain. DeLillo lui-même semble confirmer ce point de vue

375 Don DeLillo, « 'An Outsider in This Society': An Interview with Don DeLillo, » *The South Atlantic Quarterly*, by Anthony DeCurtis, ed. Frank Lentricchia, 1990, pp. 286-287.

notamment lorsqu'il commente l'importance de *Libra* dans son travail sur la signification culturelle de l'assassinat de Kennedy. Il décrit ce meurtre comme ayant eu un impact sur son écriture et plus généralement sur l'ensemble de la société. Ainsi, le meurtre de JFK s'est profondément enraciné dans la mémoire collective de la société américaine :

We've all come to feel that what's been missing over these past twenty-five years is a sense of manageable reality. Much of that feeling can be traced to that one moment in Dallas. We seem much more aware of elements like [...] chaos since then³⁷⁶.

Pour DeLillo, la célébrité de Lee Harvey Oswald est due aux médias. Ce point de vue est également partagé par le critique Joel Black qui prend un exemple précis pour étayer son argumentation : John W. Hinckley est célèbre pour avoir tenté d'assassiner le président Ronald Reagan le 30 mars 1981. Il a voulu commettre cet acte afin d'impressionner Jodie Foster, jeune actrice dont il était fanatique. Black remarque l'apparition de nouveaux assassins pour qui les médias jouent un rôle majeur dans leur passage à l'acte : « I set 1980, the eve of the Reagan presidency, as the date when the break occurred between traditional assassins who were either political extremists or psychotics, and a new type of killer who is especially susceptible to the media »³⁷⁷. Si DeLillo et Ellroy sont des auteurs qui se sont inspirés d'un même événement marquant de l'histoire américaine, Mailer est lui aussi obsédé par ce mystère et l'assassinat de Kennedy a été un des thèmes les plus récurrents dans les écrits de l'auteur depuis *Americana*. Le mystère Lee Harvey Oswald s'est peu à peu transformé en un fantasme littéraire. Le personnage n'a plus rien à voir avec l'homme. Si DeLillo a souhaité rester proche de la réalité dans *Libra*, l'Oswald de Mailer dans *Oswald's Tale : an American Mystery* est un personnage aux antipodes de son modèle réel.

³⁷⁶ *ibid.* , pp. 285-286.

³⁷⁷ Blake, *The Aesthetics of Murder, op. cit.* , pp. 252-253.

Ellroy s'attache également à révéler le pouvoir des médias. Ces derniers transforment les criminels et plus particulièrement les tueurs en série en véritables stars de la télévision à la célébrité assurée. Ellroy illustre sa thèse avec l'exemple d'un meurtre célèbre non élucidé. L'auteur lui-même avoue sa fascination pour le cas d'Elisabeth Short, l'affaire *Black Dahlia*³⁷⁸. La jeune femme fut sauvagement assassinée à Los Angeles à l'âge de vingt-deux ans et son corps coupé en deux a été retrouvé dans un terrain vague le 15 janvier 1947. Le surnom de la victime viendrait peut-être de sa coiffure ou d'une fleur qu'elle portait dans les cheveux ou encore des vêtements noirs qu'elle portait quand elle a été tuée. Au nombre des suspects, il y eut son petit ami de l'époque, Jack Anderson Wilson. En 2004, Steve Hodel, détective privé et ancien inspecteur de police à Los Angeles, a publié *Dahlia Avenger : A Genius for Murder* dans lequel il défend la thèse selon laquelle le père de la victime, le chirurgien George Hill Hodeln, serait non seulement le meurtrier de sa fille mais également un tueur en série. Il aurait assassiné huit femmes aux alentours de Los Angeles entre juillet 1943 et octobre 1949. Georges Hill Hodeln prisait les orgies et était un amateur d'art. Il aurait été lié au photographe Man Ray célèbre pour ses photos intitulées *Lèvres rouges découpées*. La bouche d'Elisabeth Short ayant été ouverte d'une oreille à l'autre, Steve Hodel s'est demandé s'il n'existait pas un lien entre ces photos et les mutilations effectuées sur les cadavres³⁷⁹. James Ellroy écrit au sujet de cette affaire criminelle :

People ratted their neighbors off as the killer. People ratted off lovers who jilted them. People went to psychics and sought out the Dahlia's spirit. Elizabeth Short's death inspired a minor hysteria³⁸⁰.

Cette description évoque ce que Mark Seltzer nomme *the injured culture* : « the public fascination with torn and opened private bodies and torn and opened psyches, a public

378 James Ellroy, *The Black Dahlia*, The Mysterious Press, 1987.

379 Steve Hodel, *Black Dahlia Avenger : A Genius for Murder*, Haper Paperback publishing, 2003.

380 Ellroy, *My Dark Places*, *op. cit.*, p. 127.

gathering around the wound and the trauma »³⁸¹. Pour Seltzer, les meurtres prennent une place prépondérante au sein de la culture dans la mesure où leur médiatisation gomme la distinction entre ce qui relève du domaine public et du privé :

The something else for which the body increasingly appears as a model is the public sphere, and not merely because the proliferating histories of bodies and sexualities amount to the thrilled exhibition of private bodies and private desires in public. The spectacular public representation of violated bodies has come to function as a way of imagining and situating [...] the very idea of 'the public' and, more exactly, the relations of bodies and persons to public spaces³⁸².

Les romans d'Ellroy sont l'illustration de la définition de Seltzer. Toutefois, nous pouvons considérer également qu'*American Tabloid* accomplit un renversement des propos de Seltzer : sa représentation spectaculaire des déviances de la société peut susciter chez les citoyens un questionnement sur leur rôle en son sein.

2.2 Une corruption ubiquitaire

Certains auteurs sont obsédés par la corruption, une forfaiture qui gangrène la société et ajoute à ses défauts intrinsèques des tares pathologiques qui la rendent encore moins apte à remplir ses fonctions de protection du citoyen. A moins qu'ils ne considèrent que tout exercice d'un pouvoir entraîne nécessairement son dévoiement. Quelle que soit leur analyse, mettre en scène des criminels asociaux leur donnent l'opportunité de développer un thème littéraire universel.

Ellroy décrit dans son roman une société américaine transformée depuis les années 50 : le citoyen doit consommer et posséder toujours plus s'il veut exister. Aux besoins nécessaires et vitaux se sont substitués les besoins non nécessaires. Ce renversement a fait perdre à l'homme sa qualité d'être humain . Cette déshumanisation a entraîné de profondes mutations de la société américaine rongée par la dissolution de ses valeurs. Les trois protagonistes du roman explorent et exploitent la corruption

381 Seltzer, *Serial Killers*, *op. cit.* , p. 109.

382 *ibid.* , p. 35.

présente à tous les niveaux de tous les pouvoirs. Cette connivence culmine avec le consentement implicite de la police fédérale à l'assassinat du président Kennedy. Littell affirme que le directeur du FBI, Hoover, était au courant du complot mais n'a rien fait pour l'arrêter : « He hasn't informed the Secret Service, or they wouldn't be planning motorcades through to the end of the fall »³⁸³. La corruption institutionnelle dénoncée dans l'œuvre d'Ellroy, l'égout dans lequel la narration se développe, rappelle au monde le contrôle fascisant prophétisé par Mailer dans *The Naked and the Dead* et qui est omniprésent dans *An American Dream*. *American Tabloid* parle également de l'extension des influences corruptibles, ainsi que de leurs conséquences, quand Littell déchiffre la liste des bénéficiaires des prêts du Teamster Central States Pension Fund, le fond de pension de la Mafia :

Twenty- four U.S. Senators, nine governors, 114 congressmen, Allen Dulles, Rafael Trujillo, Fulgencio Batista, Anastasio Somoza, Juan Peron, Nobel Prize researchers, drug-addicted movie stars, loan sharks, labor racketeers, union-busting factory owners, Palm Beach socialites, rogue entrepreneurs, French right-wing crackpots with extensive Algerian holdings, and sixty-seven unsolved homicide victims extrapolatable as Pension Fund deadbeats.

The chief cash conduit/lender was one Joseph P. Kennedy Sr.³⁸⁴.

L'énumération des corrompus et de leurs vices ne fait qu'accentuer le dégoût de l'auteur pour ceux qui sont à la tête du pouvoir américain ou encore pour ceux qui sont parfaitement intégrés dans ce système malhonnête. Ellroy va jusqu'à nommer des personnes et il n'hésite pas à citer les pays étrangers qui sont liés aux escroqueries voire même aux meurtres perpétrés par les puissants et les influents du gouvernement américain. Ellroy s'intéresse particulièrement à John Edgar Hoover (1895-1972), le directeur du FBI de 1924 à sa mort, soit pendant 48 ans, ce qui lui a permis de cohabiter avec huit chefs de l'exécutif. Ellroy n'est pas un historien et si son récit romancé s'appuie sur des faits établis, ce n'est jamais un essai malgré la profusion de détails rapportés et leur apparence de rapports d'enquête. L'auteur ne se prive donc pas de

383 Ellroy, *American Tabloid*, *op. cit.* , p. 500.

384 *ibid.* , p. 381.

présenter comme vérité ce qui reste du domaine du vraisemblable ou de la spéculation. Cette liberté autorise Ellroy à décrire Hoover comme un carriériste malade de pouvoir, ce qu'il était, qui approuve les violations des libertés civiles, ce qui reste à démontrer. Il aurait entretenu des liens étroits avec la Mafia et aurait eu intérêt à voir Kennedy disparaître. Le Hoover d'Ellroy n'est pas sans rappeler le personnage du général Cummings de Mailer qui déclare :

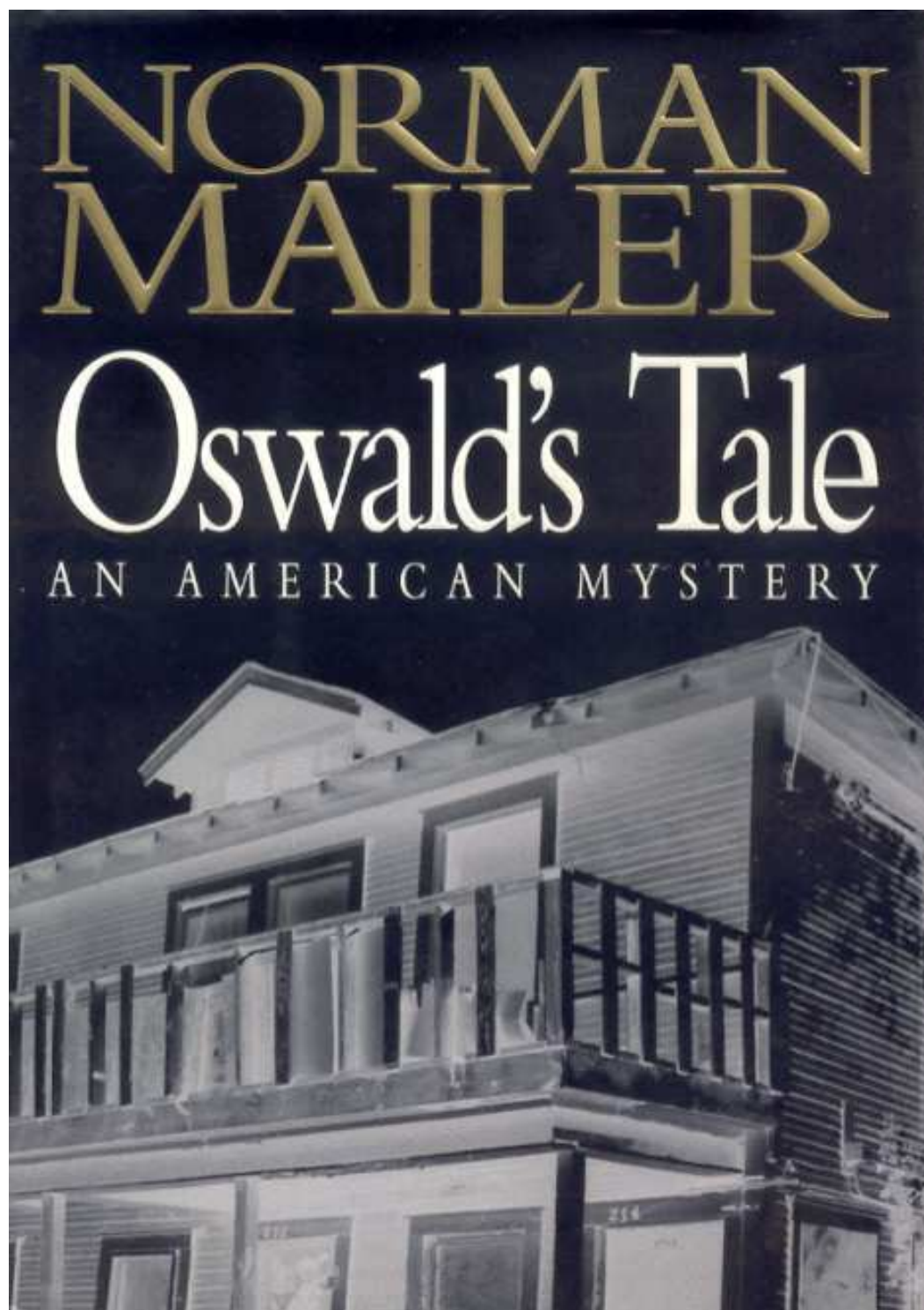
« [The] only morality of the future is a power morality, and a man who cannot find his adjustment to it is doomed. There's one thing about power. It can flow only from the top down. When there are little surges of resistance at the middle levels, it merely calls for more power to be directed downward, to burn it out »³⁸⁵.

Cependant, bien que les réseaux institutionnels du pouvoir et les manipulations soient un sujet obsédant dans le roman, il y a quelque chose de bizarrement démocratique dans la façon dont ce monde fonctionne. L'individu est certes submergé par « les systèmes de contrôle » : les agences fédérales, le crime organisé ou encore la rudesse du monde des affaires, mais ces systèmes apparaissent chaotiques ou du moins hors de contrôle. C'est un des aristocrates *de facto* de la nation américaine, John F. Kennedy, avec sa puissante famille et ses nombreuses relations, qui va être la victime sacrificielle dans trois œuvres littéraires du corpus. Ainsi, ceux qui pensent posséder le pouvoir sont toujours dans une situation précaire. Tous ceux qui travaillent à exploiter le système à des fins personnelles sont en fait eux-mêmes à la merci de changements imprévisibles du pouvoir et risquent de disparaître sans préavis. Le personnage d'Hoover est, peut-être, l'ultime survivant de ce monde-là, même si son pouvoir n'est pas illimité : à la fin de *Blood's a Rover*, le dernier volume de sa trilogie *Underworld USA*, Ellroy explique sa mort en 1972 par l'intrusion dans son domicile d'un détective venu détruire ses archives.

Dans *Underworld*, DeLillo présente lui aussi le pouvoir absolu exercé par

385 Mailer, *The Naked and the Dead*, *op. cit.* , p. 282.

l'État personnifié sous les traits du même J. Edgar Hoover. L'auteur s'attache à montrer le fanatisme de cet homme de pouvoir dans une scène édifiante, une ecphrasis : celle de sa réaction à la vue de la photographie du tableau de Pieter Brueghel l'Ancien *The Triumph of Death*. Dans ce tableau, Hoover voit une Apocalypse qui prend la forme de l'idéologie américaine dans la période de la Guerre Froide : les États-Unis se doivent de combattre le communisme soviétique qui bannit Dieu. Hoover apparaît en fanatique religieux qui croit entreprendre une guerre sainte. Cet extrait est à la fois effrayant et fascinant. Un défi à l'interprétation donnée par Hoover du tableau, et plus généralement des faits historiques, s'exprime dans le roman avec l'apparition d'une troupe de théâtre marginale qui se produit au célèbre « Black and White Ball » de Truman Capote où étaient présentes plusieurs centaines de personnes parmi les plus influentes des États-Unis. Les comédiens sont habillés en costumes médiévaux comme les personnages du tableau. L'effet de *mimesis* est immédiat. La troupe proteste contre *le triomphe de la mort* engendré par le système capitaliste américain. Elle s'oppose radicalement à Hoover qui affirme que n'importe quel pouvoir peut être utilisé afin de sauvegarder l'ordre et le pays de la menace communiste. Les comédiens n'établissent pas forcément d'analogie entre la mort et la progression apocalyptique des armes nucléaires mais plutôt entre la mort de l'homme et le pouvoir tyrannique de l'État. Il y a opposition entre ces deux visions d'un État fort et protecteur dont Hoover serait la personnification et d'un État persécuteur et tyrannique pour les individus qui vivent en dehors du système, voix dissidentes et subversives. Cette dichotomie renforce la richesse narrative d'*Underworld* qui pourrait alors proposer au lecteur une contestation politique de « nous » contre « eux ». De manière formelle et thématique, par un individu ou par une collectivité, ce roman veut proposer des solutions utopiques au problème de la liberté humaine.



Une conscience cachée derrière des murs épais (légende d'Audrey Gardès)

B- Le rejeton de la société

1- Une évolution du traitement littéraire du criminel asocial

Les méthodes institutionnelles d'approche d'un sujet déviant sont dénoncées par Mailer. Pour lui, les sciences rationnelles ne peuvent pas comprendre la part mystique, impénétrable et si humaine de l'individu asocial. En 1991, il a écrit un article sur le roman insoutenable de violence de l'écrivain Bret Easton Ellis *American Psycho* dans lequel il insiste sur la supériorité de la littérature sur la psychiatrie et la sociologie. Là où ces approches ont échoué, la littérature excelle :

Fiction can serve as our reconnaissance into all those jungles and up those precipices of human behavior that psychiatry, history, theology, and sociology are too intellectually encumbered to try. Fiction is indeed supposed to bring it back alive -all that forbidden and/or unavailable experience. Fiction can conceive of a woman's or a man's last thoughts where medicine would offer a terminal sedative³⁸⁶.

Mailer fait ici l'apologie de son art en l'opposant aux autres disciplines qui ne sont pour lui qu'une « *jungle* » sans intérêt. Les scientifiques font des expériences, les romanciers les rendent réalisables. De quelle manière ? La littérature est capable de retranscrire les pensées les plus enfouies de l'âme humaine, ce qu'aucune autre science, dure comme molle, ne peut faire. La médecine, la psychiatrie ou encore la sociologie sont incapables de rendre la complexité de l'esprit humain, seule la fiction peut disséquer l'intériorité humaine. Dès lors, Mailer est absolument opposé à la réduction des sujets en simples statistiques écartées de ce qui est jugé comme la norme. L'écrivain souhaite comprendre comment le criminel asocial pense au lieu de s'empresse de le définir par des caractéristiques péjoratives qui finiront par en faire une sorte de monstre. Ce terme signifie, de par son étymologie latine, *monstro*, *monstrare*, montrer, une exclusion de

386 Norman Mailer, « Children of the Pied Piper : Mailer non 'American Psycho », *Vanity Fair*, March 1991, p. 159.

l'humanité. Or, selon Mailer qui ne peut se résoudre à rejeter mais veut comprendre, le criminel asocial, aussi violent soit-il, demeure un homme. Les asociaux sont hostiles à certaines pratiques sociales, mais leur comportement agressif ne montrerait-il pas les limites d'une société qui prend un certain plaisir, éventuellement sadique, à catégoriser tout et n'importe quoi ? Lister les individus est un excellent moyen d'asseoir son autorité avec les « bonnes » et les « mauvaises » catégories pour lesquelles une surveillance et des sanctions seront préconisées. Tout gouvernement rêve, à bon ou mauvais escient, de mettre en fiche sa population. De même, la médecine s'échine à établir un « jugement clinique » des personnes jugées déviantes. A partir de cet examen, un traitement médical est souvent prescrit pour annihiler les comportements dits déviants afin de les recanaliser vers la société. Ainsi, celle-ci est le référent par rapport auquel une branche de la médecine s'appuie pour soigner les déviants. La différence fondamentale qui existe entre un psychiatre et un écrivain devient alors explicite : tous deux n'ont pas le même référent. Pour l'un, c'est la société, pour l'autre, c'est l'individu diagnostiqué déviant.

Il a déjà été dit que Mailer, dès ses débuts d'écrivain, n'avait pas eu d'autre projet que de prendre comme modèle le criminel asocial. Il a voulu en découvrir toutes les facettes, tous les idéaux qui sont l'essence même de son existence. Avant de condamner ou de cautionner ses actes, il est nécessaire d'en connaître les ressorts, les raisons. Les règles sociales ont le pouvoir de tracer une ligne de partage manichéenne entre ce qui est bon et ce qui est néfaste pour l'ordre public. Tout acte antisocial et même asocial sera bien évidemment jugé mauvais et donc condamnable à des degrés divers. Les citoyens intègrent ce schéma de fonctionnement dès la naissance et l'action, ou plus simplement l'existence, d'individus qui refusent d'adhérer à ce modèle représente une déviance qu'il est absolument nécessaire d'éradiquer sous peine de

disparition. Toute différence, au sein d'un groupe, sera donc perçue comme une menace potentielle à l'ordre établi. Dès l'âge de vingt-cinq ans, Norman Mailer s'est consacré à l'écriture pour dénoncer cet ordre établi qui bride la volonté humaine. Ce désir a donné naissance à son premier roman. Les thèmes de ce roman seront ceux que Mailer approfondira pendant les cinquante années suivantes : le totalitarisme social, le libéralisme, le destin de l'individu au sein de la technocratie, le lien entre sexe, violence et création.

1.1 Le temps des certitudes

The Naked and the Dead présente le général Cummings aux tendances fascistes et le Sergent Croft, chef brutal avec ses hommes qui est prêt à imposer sa volonté à n'importe quel prix. Ils sont les prototypes des personnages asociaux dans les autres œuvres de Mailer, *Hip* dans son essai *The White Negro*, Stephen Rojack dans *An American Dream*, Gary Gilmore dans *The Executioner's Song*, Dix Butler dans *Harlot's Ghost* et, bien sûr, Lee Harvey Oswald dans *Oswald's Tale: An American Mystery*. Le Lieutenant Hearn, diplômé de Harvard, est un libéral idéaliste qui s'oppose à la brutalité de Cummings et de Croft. Rien n'interdit de voir en lui le porte-parole de Mailer dans ses joutes verbales avec le général quand il assume sa fonction d'aide de camp, avant que Cummings ne le punisse de sa franchise en l'envoyant en mission de reconnaissance avec l'escouade de Croft. S'appuyant sur le cynisme de Cummings ou de Croft et la sensibilité morale de Hearn, Mailer fait facilement la distinction entre ceux qui n'ont pas de scrupule à employer la force et les autres qui tentent d'éviter les conflits violents. Croft est surnommé « *le Chasseur* » et il est ainsi décrit :

His gelid eyes were very blue [...] he was efficient and strong and usually empty and his main cast of mind was a superior contempt toward nearly all other men. He hated weakness and he loved practically nothing³⁸⁷.

387 Mailer, *The Naked and The Dead*, *op. cit.*, p. 136.

Si Croft fait bien partie de la cohorte des protagonistes asociaux des autres auteurs du corpus, il semble s'en distinguer dans la mesure où il représente un dangereux mélange entre une violence sans remord et une perception distordue de la réalité qui l'entraînent trop loin de l'humanité. Cela le conduira à faire assassiner Hearn et à conduire sa section dans une quête démentielle mais, comme Stephen Rojack, il croira dur comme fer à son libre-arbitre et le combat représentera toujours pour lui l'apothéose de son expression. L'autre personnage asocial du roman, Cummings, est également une personne qui valorise l'acte individuel notamment lorsqu'il parle à Hearn de l'importance du pouvoir de l'homme :

The truth of it is that from man's very inception there has been one great vision, blurred first by the exigencies and cruelties of nature, and then, as nature began to be conquered, by the second great cloak -economic fear and an economic striving. That particular vision has been muddied and diverted, but we're coming to a time when our techniques will enable us to achieve it³⁸⁸.

Les propos de Cummings rappellent ceux du Juge Holden. Ainsi, la nature pour l'homme est cruelle et exige de ce dernier une volonté incroyable pour réussir à la dompter. Cummings ajoute que cette conquête n'a pas été suffisante : l'homme a soif de toujours plus de conquête. Mais si l'on suit Cummings, il ne parviendra pas à assouvir ses désirs de domination au sein de la société. Les sadiques et pervers que sont Cummings et Croft ne cessent d'affirmer leur adoration démesurée pour le pouvoir. Mais même dans cette micro-société qu'est l'armée, ils sont isolés : leur comportement les a exclus du réseau relationnel et ce placement à la marge a renforcé leur malignité dans un processus auto-entretenu. Ils semblent pourtant fasciner Mailer par leur capacité à passer à l'action et à ne compter que sur eux-mêmes dans la guerre, l'ultime expérience qui leur offre l'accès à leur vraie nature, quelle qu'elle soit. Dans ses romans suivants, Mailer décrira les qualités de cette vision existentielle avec beaucoup plus de détails mais il apporte déjà ici des précisions avec ses descriptions au sujet de l'apport

388 *ibid.* , p. 282.

vivifiant que peut offrir le combat qui mêle l'instinct de vie et l'instinct de mort. Ainsi, le soldat Red Valsen, confronté au cadavre d'un ennemi, a l'occasion d'apprécier le sens donné à la mort :

Red grunted. He was looking at a corpse which lay almost naked on its back. It was an eloquent corpse, for there were no wounds on its body, and its hands were clenching the earth as if to ask for a last time the always futile question. The naked shoulders were hunched together in anguish, and he could easily conceive the expression of pain that should have been on the corpse's mouth. [...] Abruptly Red realized he was sober and very weary. [...] Red was realizing with surprise and shock, as if he were looking at a corpse for the first time, that a man was really a very fragile thing³⁸⁹.

Mailer, dans cet extrait, crée une hypotypose, une description du réel frappante. Le lecteur voit le cadavre se dessiner sous ses yeux grâce aux procédés narratifs employés par l'auteur : la forme « to be » au prétérit avec le verbe en « -ing » (le temps de la description au passé), la profusion des adjectifs qualificatifs qui caractérisent le corps sans vie. L'isotopie de la douleur émerge de cette description. La rupture survient avec la prise de conscience de Red, qui, comme le lecteur, découvre la fragilité de l'existence. Selon Mailer, tout contact, toute pensée, tout rapport à la mort a été systématiquement éradiqué aux États-Unis après la Seconde Guerre mondiale. Pourtant, l'identité américaine est née de la recherche d'aventures dangereuses et de défis mortels. Cummings est si dégoûté de la société dans laquelle il vit qu'à ses yeux le totalitarisme représente l'unique moyen de maîtriser la nation :

« For the past century the entire historical process has been working toward greater and greater consolidation of power. Physical power for this century, an extension of our universe, and a political power, a political organization to make it possible »³⁹⁰.

Ainsi, si l'on suit Cummings, c'est par le pouvoir politique que la domination sur les hommes sera possible. Cette affirmation rappelle le postulat de Mailer exposé dans la première partie qui envisageait l'individu asocial comme un homme politique : politique et pouvoir sont consubstantiels. Donc si le criminel asocial veut gagner un maximum de liberté, il se doit d'être en situation de pouvoir, voire à la tête de la hiérarchie du

389 *ibid.* , p. 189.

390 *ibid.* , p. 281.

pouvoir et il en découle qu'il doit entrer en politique.

Les régimes totalitaires ont toujours été un sujet de réflexion et d'inspiration pour Mailer. Alors que DeLillo s'intéresse à la relation entre classe moyenne et individu asocial, Mailer vise plus haut et établit une relation de réciprocité entre le pouvoir tyrannique et l'asservissement de l'individu. La classe moyenne n'a aucun intérêt pour lui car il ne voit en elle qu'une partie non déterminante du fonctionnement du monstre étatique. Pour Mailer, il ne sert à rien de s'attaquer à un membre, ce qu'il faut avoir dans son viseur, c'est la tête du monstre. Ainsi, au début des années 60, Mailer analyse avec beaucoup de minutie les régimes totalitaires dans plusieurs de ses essais rassemblés sous le titre de *The Presidential Papers* : « The essence of totalitarianism is that it beheads. It beheads individuality, variety, dissent, extreme possibility, romantic faith, it blind vision, deadens instinct, it obliterates the past »³⁹¹. Mailer emploie la figure stylistique de l'hypallage pour choquer son lecteur. Les régimes totalitaires « décapitent » tout ce qui pourrait représenter une menace : l'autonomie individuelle et donc l'éducation, la culture, etc. La sophistication du contrôle socio-politique a des résultats impressionnants : l'individu devient une sorte « d'homme de masse » (« *mass man* ») enrôlé dans un système dont il devient l'esclave alors même qu'il pensait évoluer au sein d'un environnement démocratique et libéral. Dans « Superman comes to the Supermarket », un essai sur la Convention démocrate de 1960, Norman Mailer décrit comment il perçoit le mythe des États-Unis, ce pays qui offre des opportunités pour participer à l'essor national, un pays qui permet à ses citoyens de se sentir libres. Mais ce mythe a subi le passage à l'âge de la technocratie :

And this myth, that each of us was born to be free, to wander, to have adventure and to grow on the waves of the violent, the perfumed, and the unexpected, had a force which would not be tamed no matter how the nation's regulators -politicians, ideologues, psychoanalysts, builders, executives and endless communicators- would brick -in the

391 Norman Mailer, « The Ninth Presidential Paper : Totalitarianism », *The Presidential Papers*, N. Y. , G.P. Putman's Sons, 1963, p. 184.

modern life with hygiene upon sanity, and middle- brow homily over plenitude; the myth would not die. [...] It was as if the message locked within the labyrinth of the genes would insist that violence was locked with creativity, and adventure was the secret of love³⁹².

Toutefois, ce credo reste ancré dans les consciences et, une fois encore, la violence en est une composante. Mailer donne un visage à cette structure sociétale qui nie l'individualité :

The incredible dullness wreaked upon the American landscape in Eisenhower's eight years has been the triumph of the corporation. A tasteless, sexless, orderless sanctity in architecture, manners, modes, styles has been result. Eisenhower embodied half the needs of the nation, the needs of the timid, the petrified, the sanctimonious, and the sluggish³⁹³.

Par l'emploi de nombreux adjectifs épithètes péjoratifs, il critique le corporatisme créé par le président Eisenhower. Pour Mailer, la naissance du pouvoir politique capitaliste sonne le glas du vingtième siècle et de l'individu autonome. Celui qui n'a pas peur de la mort, qui privilégie l'aventure malgré les risques, qui ne recule pas devant les conflits (définition idéalisée du criminel asocial) devrait caractériser le citoyen américain. Or il est évident qu'il n'en est rien. Cette théorie est notamment partagée par Robert Warshow pour son criminel :

The gangster is the man of the city, with the city's language and knowledge, with its queer and dishonest skills and terrible daring, carrying his life in his hands like a placard, like a club. [...] And the gangster -though there are real gangsters- is also, and primarily, a creature of the imagination. The real city, one might say, produces only criminals; the imaginary city produces the gangster: he is what we want to be what we are afraid we may become »³⁹⁴.

Dans *Gangster* (1948), Robert Warshow décrit le gangster des films populaires en génie des temps modernes qui se sent mal à l'aise dans la métropole. Ce personnage possède des possibilités d'agression semblant illimitées. Pour Warshow, elles représentent son aspect le plus attractif : ses traits asociaux permettent de mettre en évidence son potentiel libre-arbitre mais annoncent en réalité son annihilation finale. Le *Hip* de Mailer se rebellant contre la société consumériste des années 50 partage une grandeur

392 Norman Mailer, « Superman comes to the Supermarket », *op. cit.* , pp. 39-40.

393 *ibid.* , p. 43.

394 Robert Warshow, « The Gangster as Tragic Hero », *The Immediate Experience : Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, p. 131.

tragique similaire. En effet, il est potentiellement aussi agressif et violent que le gangster ; il est même plus vicieux et extraverti dans la mesure où il ne possède en lui aucune notion pervertie comme, par exemple, celle de l'argent (le gangster, lui, n'est pas épargné par ce fléau). Le criminel asocial, lorsqu'il est un personnage romanesque, est empli d'une rébellion sous-jacente qui ne pense qu'à s'exprimer librement. Cette tentative de liberté peut s'exprimer notamment par l'intermédiaire du sexe et du sadisme. L'espace urbain devient son terrain de chasse. Wayne J. Douglass s'est inspiré de l'essai de Warshow pour écrire au début des années 80 un ouvrage qui montre que, dès la fin de la Prohibition, le statut du gangster a considérablement diminué, non seulement dans la réalité mais également dans l'art. Son successeur logique dans les films tels que *Psycho* (1960) d'Alfred Hitchcock ou *Taxi Driver* (1975) de Martin Scorsese ne pouvait être que le criminel asocial qui tend vers le psychopathe pour qui les crimes sont le seul exutoire à son tourment émotionnel, à l'exclusion de tout gain matériel³⁹⁵ :

If Warshow's gangster is admired because he possesses the qualities perfectly adaptable to the urban environment just emerging in the Thirties, then the psychopath is equally admirable for coping with the even more complex, bureaucratized, postwar urban environment, which has turned into a behavioral sink. The psychopath also adapts the gangster's devotion to success -in Warshow's sense of the unlimited possibility of aggression- to postwar conditions. ³⁹⁶.

L'articulation littéraire de ces identités émergentes peut, bien sûr, être attribuée à Mailer, qui a réussi à dépeindre les problèmes de la société contemporaine à travers le prisme de son personnage asocial, certes criminel, mais surtout non-conformiste. Mais Mailer ne se contente pas de dénoncer, il propose également des moyens de résistance face aux problèmes qu'il a mis en évidence. Ainsi, le Lieutenant Hearn est trop ancré dans la société capitaliste pour être la personnification du héros américain que Mailer appelle de ses vœux. Une courte phrase décrit l'instant où il meurt brutalement. Trompé par

³⁹⁵ Wayne J. Douglass, « The Criminal Psychopath as Hollywood Hero », *Journal of Popular Film and Television*, 8. 4 , 1981, p. 30.

³⁹⁶ *ibid.* , p. 32.

Croft, il tombe sous une seule balle japonaise, la poitrine perforée. Mailer lui accorde la grâce d'une mort instantanée mais cette disparition semble être le verdict qui punit son adhésion totale au modèle social et économique dominant. Quant au général Cummings, il pense posséder une volonté toute puissante mais il est toutefois profondément impliqué dans le système et, comme le Juge Holden de McCarthy, il aspire à sa liberté aux dépens de celle des autres. C'est le Sergent Croft qui est le véritable héros de *The Naked and the Dead*. Exempt de remords, guidé par des instincts primitifs, il est obsédé par la puissance de son libre-arbitre qui le pousse à accomplir ce qu'il conçoit comme sa destinée. Cela conduira ses hommes et lui à l'épreuve absurde de l'ascension du volcan de l'île qui sera sanctionnée par une mort inutile. Même si l'échec conclut l'expérience, Mailer a trouvé le fil conducteur de son œuvre et lui restera fidèle. Dans son essai au titre et au contenu provocateurs, *The White Negro*, Mailer débute sa narration avec les conséquences des effets psychiques dévastateurs des camps de concentration et de la bombe atomique sur les Américains après la Seconde Guerre mondiale. Ses concitoyens, affirme-t-il, ont été dépossédés de leurs droits lors de ces années de conformité et de dépression et la nation, en donnant le pouvoir à des gigantesques forces technocratiques, a également perdu sa légitimité. Mailer veut rendre l'espoir aux hommes avec *Hip*, un fervent croyant en sa liberté :

The unstated essence of Hip, its psychopathic brilliance, quivers with the knowledge that new kinds of victories increase one's power for new kinds of perception; and defeats, the wrong kind of defeats, attack the body and imprison one's energy until one is jailed in the prison air of the other people's habits, other people's defeats, boredom, quiet desperation, and muted icy self-destroying rage. One is Hip or one is Square -the alternative which each new generation coming into American life is beginning to feel-, one is a rebel or one conforms, one is a frontiersman in the Wild West of American night life, or else a Square cell, trapped in the totalitarian tissues of American society, doomed willy-nilly to conform if one is to succeed³⁹⁷.

Il est surprenant de voir l'humaniste Mailer se faire explicitement en 1959 l'avocat des valeurs de la conquête de l'Ouest et prendre ainsi le risque d'être taxé d'inhumanité si

397 Mailer, « The White Negro : Superficial Reflections on the Hipster », *op. cit.* , pp. 312-313.

l'on considère le prix payé par la communauté amérindienne lors de cet épisode de la naissance des États-Unis. Il faut sans doute y voir la preuve qu'une pensée qui s'efforce de prendre en compte l'ensemble de la réalité, et non un modèle simplifié, s'expose parfois aux hiatus ou au malentendus. Admettons avec l'évidence que Mailer ne retient ici que les éléments positifs de cette conquête que sont la confiance en soi et la volonté de surmonter les difficultés. Il se place ici dans le sillage de la « Frontier Thesis » de l'historien Frederick Jackson Turner qui, dès 1893, émettait l'hypothèse que la frontière toujours mouvante des États de l'Union avait modelé l'homme nouveau qu'était devenu l'Américain entre le XVIIe siècle et 1890 :

[...] to the frontier the American intellect owes its stinking characteristics. [...] ; that masterful grasp of material things, lacking in the artistic but powerful to effect great ends; that restless, nervous energy; that dominant individualism, working for good and for the evil, and withal that buoyancy and exuberance which comes with freedom – these are traits of the frontier, or traits called out elsewhere because of the existence of the frontier³⁹⁸.

Tous les attributs du mythique pionnier sont évoqués dans cette évocation lyrique qui pourrait s'appliquer à l'individu asocial de Mailer quand il a pris la décision de retourner aux sources de sa création. Où et chez qui trouver cette propension à l'affirmation de son libre-arbitre ? Si ses origines culturelles et géographiques devaient être identifiées aux États-Unis, la personne possédant cette capacité serait, comme le titre de l'essai l'indique, l'homme noir. Le « *Nègre* » est le modèle à suivre pour les trop nombreux conformistes blancs, clame haut et fort Mailer ! D'après lui, les personnes noires représenteraient donc une référence pour ceux qui seraient tentés de devenir des criminels asociaux dans la mesure où elles ont été confrontées (et le sont encore) au racisme :

Any Negro who wishes to live must live with danger from his first day, and no experience can ever be casual to him, no Negro can saunter down a street with any real certainty that violence will not visit him on his walk. The cameos of security for the average white: mother and the home, job and the family, are not even a mockery to millions of Negroes; they are impossible³⁹⁹.

398 Turner, *The Frontier in American History*, *op. cit.* , p. 37.

399 Mailer, « The White Negro : Superficiel Reflections on the Hispster », *op. cit.* , p. 314.

Nous sommes amenés à penser que les Noirs, selon Mailer, représentent cette nouvelle classe d'individus en butte à l'adversité qui n'est plus celle des grands espaces mais celle de la ville, l'*Asphalt Jungle* du film de John Houston en 1950. Les qualités des pionniers ont cédé le pas à celles de l'homme noir dans un même but : la survie dans un milieu hostile. Le personnage asocial de *Hip* est blanc mais puisqu'il a absorbé la conscience du « nègre », il est considéré comme un « nègre blanc »⁴⁰⁰. Libéré de la répression conventionnelle, *Hip* a réellement l'impression de se sentir libre. C'est ce que Croft a ressenti alors qu'il testait sans cesse ses limites dans les combats. C'est ce qu'a également expérimenté Stephen Rojack au moment où il étranglait sa femme. Tous deux sont devenus des « *white negros* » :

But to be with it is to have grace, is to be closer to the secrets of that inner unconscious life which will nourish you if you can hear it, for you are then nearer to that God which every hipster believes is located in the senses of the body, that trapped, mutilated and nonetheless megalomaniacal God who is It, who is energy, life, sex, force ; [...] « It » ; God; not the God of the churches but the unachievable whisper of mystery within the sex, the paradise of limitless energy and perception just beyond the next wave of the next orgasm⁴⁰¹.

Mailer parle d'un Dieu qui n'est pas la énième divinité d'un panthéon à définir mais le Dieu unique à qui il redonne ses vrais attributs dont la Bible et les Églises, « the Churches », l'ont dépouillé : le désir sexuel, l'énergie illimitée et les orgasmes à volonté. L'emploi de la majuscule ne peut s'expliquer autrement. Ce que les chrétiens réprouvent est érigé en nouveaux commandements. *Hip* peut se régénérer lui-même. Toutefois, pour y parvenir il doit rompre avec le passé, avec ses origines : ce qui rend un homme unique se définit par sa conscience n'émettant pas de jugement sur la nature humaine, ne portant aucun intérêt à l'héritage des expériences passées⁴⁰². Le résultat fait de *Hip* un asocial radical : « the nihilism of Hip proposes as its final tendency that every social restraint and category be removed, and the affirmation implicit in the proposal is

400 *ibid.* , p. 315.

401 *ibid.* , pp. 324-325.

402 *ibid.* , p. 326.

that man would then prove to be more creative than murderous and so would not destroy himself»⁴⁰³. Mailer va plus loin en postulant l'émergence possible d'un tel individu dans la réalité. Il spéculé également sur la possibilité que cette émergence soit un signe avant-coureur d'une évolution sociale :

The psychopath may indeed be the perverted and dangerous front-runner of a new kind of personality which could become the central expression of human nature adapted to dominate those mutually contradictory inhibitions upon violence and love which civilization has exacted of us, and if it be remembered that not every psychopath is an extreme case, and that the condition of psychopathy is present in a host of people including many politicians, professional soldiers, newspaper columnists, entertainers, artists, jazz musicians, call-girls, promiscuous homosexuals and half the executives of Hollywood, television, and advertising, it can be seen that there are aspects of psychopathy which already exert considerable cultural influence⁴⁰⁴.

Mailer énonce ce que chacun d'entre nous sait déjà : les individus asociaux vivent dans la société et évoluent dans des catégories socio-professionnelles variées en jouant un rôle culturel influent. L'asocial fait partie intégrante de la nature humaine. En 1957, avec *Hip*, Mailer a anticipé la contestation qui allait venir dix ans plus tard : « Since we are going to have a monstrous book with a monstrous thesis, the author must rise to the occasion by having a murderer with enough inner life for us to comprehend him»⁴⁰⁵.

Stephen Rojack, héros de guerre de *An American Dream*, politicien influent puis animateur de *talk-shows* envié, est une déclinaison de *Hip*. Stephen est en fait profondément insatisfait de sa vie trop conventionnelle. Il considère que son épouse Deborah est liée aux entités démoniaques qui l'oppriment : il l'imagine seule dans son lit, à l'attendre, en train de remuer ses longs doigts comme pour communiquer avec les forces à son service⁴⁰⁶. Il y a du fantastique dans les œuvres de Mailer. En éliminant Deborah, Stephen pense gagner le combat contre ces pouvoirs démoniaques. Au delà de la célèbre périphrase censée décrire les États-Unis, « le rêve américain », Mailer veut

403 *ibid.* , p. 328.

404 *ibid.* , p. 318.

405 Mailer, « Children of the Pied Piper : Mailer on 'American Psycho » , *op. cit.* , p. 220.

406 Mailer, *An American Dream*, *op. cit.* , p. 27.

donner à son lecteur une narration onirique gouvernée par une logique psychotique. Stephen possède un sens très développé pour appréhender le monde et expérimente des distorsions sensorielles : à peine a-t-il fermé les yeux que lui apparaît une cascade d'eau d'une couleur carmin⁴⁰⁷. Ce monde surnaturel, crépusculaire ou nocturne, se tapirait derrière la réalité diurne et serait uniquement accessible aux personnes dotées d'une grande sensibilité. Pour Mailer, seuls les individus asociaux sont capables de percevoir cette dimension de l'univers. Stephen se sent obligé de faire un choix entre sa personnalité publique, solaire, celle d'un personnage académique et télévisuel, et son existence secrète, lunaire. Il est donc significatif que le roman s'étende sur deux nuits et une seule journée. La croyance de Stephen en des forces invisibles et démoniaques, son aptitude, pense-t-il, à entendre, voir et sentir au-delà des possibilités du commun vont le pousser à se positionner en retrait de l'humanité. Le meurtre de sa femme confirme son accession à un niveau d'existence supérieur dominé par de violents conflits. Cherry remarque qu'il semble différent, presque irréel, après qu'il a tué son épouse. Le merveilleux nimbe également le Sergent Croft de *The Naked and the Dead*. Il est certes chanceux mais se voit surtout doté d'une faculté de prescience : il sait à l'avance qui va vivre ou mourir. La découverte de ce don, au début du livre, pendant le débarquement, lui ouvre des perspectives qui transcendent la normalité. Elles l'amèneront à prendre pour ligne de conduite ses pulsions. Lors de la mission de reconnaissance, le désir de domination des événements fera basculer Croft dans le meurtre et le délire : sa machination anéantira le lieutenant Hearn et tuera un autre membre de sa section.

Mailer se caractérise pourtant par son souci de rationalité dans sa description de l'irrationnel chez son criminel asocial. Dans *An American Dream*, les titres des premier et dernier chapitres ne citent pas « The Harbors of the Moon » par

407 *ibid.* , p. 41.

hasard. L'astre accompagne Stephen depuis sa prise héroïque de la position allemande jusqu'à sa marche sur le parapet du gratte-ciel. Elle est présente à chacune de ses traversées de l'autre côté du monde ordinaire. Elle lui parle, il lui obéit. Elle est son Virgile dans la traversée de son Enfer, sa seule amie, celle à laquelle il se confie. Elle marque la narration de son retour perpétuel comme la similitude des titres des chapitres de début et de fin affirme le caractère inéluctable de l'éternel recommencement de la damnation de Stephen. Associer la lune aux dérèglements du comportement n'est certes pas original. Il suffit d'évoquer le mythe du loup-garou cher à Hérodote ou Petrone, qui verrait un humain se transformer en fauve les nuits de pleine lune. Il s'avère toutefois qu'il existe une forme de folie, la lycanthropie ou folie louvière, qui frappe ses victimes d'hallucinations. Les malades sont sujets à des crises de furie la plupart du temps meurtrières : ils peuvent attaquer, tuer et dévorer d'autres personnes. Faire de Stephen un *lunatic* au sens anglais du terme s'avère donc doublement justifié. Fidèle à la démarche de démonstration qui traverse ses œuvres, Mailer propose ainsi une chaîne de causalités au comportement de son héros. Avec lui, le mythe et la réalité peuvent converger en une nouvelle espèce d'individu asocial. En présence de JFK, Stephen se rappelle :

I remember a full moon the night we had our double date, and to be phenomenologically precise, there was also a full moon on the night I led my patrol to the top of a particular hill in Italy, and a full moon the night I met another girl, and a full moon. [...] The real difference between the President and myself may be that I ended with too large an appreciation of the moon, for I looked down the abyss on the first night I killed: four men, four very separate Germans, dead under a full moon -whereas Jack, for all I know, never saw the abyss⁴⁰⁸.

Par cette association au culte plusieurs fois millénaire de l'astre des ténèbres, Mailer renforce l'aspect mystique de son criminel asocial et le rattache à la légende, lui offrant ainsi l'universalité et l'intemporalité. Dans *The Naked and the Dead*, la description des comportements de Croft en fait plus simplement un individu atteint du complexe de

408 *ibid.* , p. 50.

Dieu. Ce désir de faire du criminel asocial un être doté de pouvoirs surhumains se retrouve évidemment chez McCarthy avec le Juge Holden mais, à l'inverse de Mailer, l'appel à l'émotion se fait alors sans explication. L'auteur s'applique même à détacher son personnage du réel, ce qui va à l'opposé du but de Mailer qui veut en faire le frère de tous. Pour renforcer encore cet ancrage du criminel asocial dans la réalité de chacun, la narration à la première personne du singulier est un autre procédé narratif qu'il utilise. Hill Schaub a souligné l'importance grandissante donnée aux récits à la première personne du singulier. Il affirme que ces voix individualisées dévoilent le sentiment d'une aliénation sociale qu'il est nécessaire de surpasser. Comme la focalisation interne, un autre procédé narratif, l'emploi de la première personne permet de suivre le cheminement mental de l'un des personnages. Une restriction de champ s'opère, la source de perception et d'information se resserre. Un effet de proximité en découle et permet au lecteur de s'identifier à un personnage qui refuse ici de vivre selon les lois dictées par la conformité sociale⁴⁰⁹.

A l'image de Red Valsen dans *The Naked and the Dead*, les expériences de guerre de Stephen l'ont initié à une connaissance à la fois terrible et solitaire de la mort. Alors qu'il dispose de nombreuses opportunités pour réussir dans les voies conventionnelles, sa réintégration dans la vie civile est profondément perturbée :

Where many another young athletes or heros might have had a vast and continuing recreation with sex, I was lost in a private kaleidoscope of death. [...] I could have had a career in politics if only I had been able to think that death was zero, death was everyone's emptiness. But I knew it was not. I remained an actor. My personality was built upon a void⁴¹⁰.

Mailer fait ressentir le sentiment morbide qui obsède Stephen depuis son retour à la vie civile. La mort n'est plus pour lui une notion abstraite ; elle a pris corps dans les nombreux combats qu'il a menés au nom de son pays. Le meurtre de son épouse lui

409 Schaub, *American Fiction in the Cold War*, op. cit. , p. 81.

410 Mailer, *An American Dream*, op. cit. , p. 14.

offre également une purification rituelle et culturelle. Dans *The Aesthetics of Murder*, Joel Black insiste sur l'ancienneté des racines d'un tel programme de purgation basé sur la mise à mort. D'après lui, ce schéma se retrouve à la fois dans l'expression artistique et dans la vie quotidienne :

From Shakespeare's Richard III to [John W.] Hinckley's hero Travis Bickle to real-life killers like Mark Essex, the self-appointed scourge presents himself as an individual on a mission to « clean-up » what he perceives to be a hopelessly corrupt society⁴¹¹.

Le sacrifice humain perpétré par Stephen lui offre la possibilité de s'émanciper, de se régénérer en face des menaces de plus en plus oppressantes de la société. Le totalitarisme prophétisé par le général Cummings dans *The Naked and the Dead* est pleinement métastasé ici. En effet, Stephen est traqué alors qu'il multiplie les efforts pour se libérer de l'emprise (qu'il croit maléfique) de son épouse. Traqué par qui ? Par un réseau d'influence manipulé par les plus hautes instances du gouvernement américain : la Mafia, la CIA, les médias et le monde des affaires. Vouloir contrer ces pouvoirs, dans ce contexte, ne serait pas seulement un acte héroïque, mais, comme Black le pense, une nécessité vitale afin de se purger de cette odieuse corruption. L'officier chargé de l'enquête parle à Stephen de l'insidieux *deus ex machina* : le Big Brother qui rôde. Pour complexifier un peu plus la situation, il semblerait que Deborah ait entretenu des liens avec des espions, américains, russes et anglais, alors que Roberts, personnage qui apparaît assez tardivement dans le roman, apprend à Stephen que Cherry « *a fait du travail* » pour lui en infiltrant des réseaux mafieux ou en étant elle-même une criminelle. Personne ne semble innocent au sein de cette magistrale entreprise de corruption et de prévarication. Le père de Deborah, ainsi qu'il se définit, est une araignée au centre d'un réseau de pouvoir national. Il explique l'ordre moral nouveau des États-Unis alors même qu'il somme son beau-fils d'assister aux funérailles de sa femme, lui refusant ainsi le droit de séparer sa vie privée de sa vie publique : les

411 Seltzer, *The Aesthetics of Murder*, op. cit. , p. 193.

conventions doivent être respectées, l'ordre doit régner, amis et ennemis doivent rester à leur place. Kathryn Hume s'appuie sur l'étude de Leslie Fiedler *Love and Death in the American novel* écrit en 1960 afin de faire le lien entre Stephen Rojack et les autres personnages principaux des classiques de la prose américaine :

Like many an American protagonist, [Rojack] has had problems creating an adult relationship with a woman, has felt but repressed an attraction toward a black man, has to some extent fallen from grace, and is heading away from conventional civilization toward the primitive -in his case, the Guatemalan jungle. Huck Finn, Rabbit Angstrom, Tyrone Slothrop, Stephen Rojack: the list of Fiedlerian American heroes continues to grow⁴¹².

Parler de Fiedler n'est pas faire forcément une digression dans la mesure où elle résume l'échec de la fiction américaine à traiter de l'amour conventionnel adulte hétérosexuel tout en étant obsédée par la mort, l'inceste et l'homosexualité. Mailer introduit cet échec dans *An American Dream* et dans d'autres de ses travaux où cet amour est décrit fréquemment de manière obscène. Il parle notamment de la célèbre relation inextricable et mutuellement revigorante entre le sexe et la mort (*Eros et Thanatos*). Sean McCann écrit au sujet des relations sexuelles que Stephen entretient avec Cherry que leurs ébats s'assimilent à des combats ou à des luttes⁴¹³. En battant sa femme et en couchant avec la maîtresse d'un homme dangereux, Shago Martin, Stephen recherche sa propre émancipation, sa propre création. Joseph Wenke écrit au sujet de l'épilogue de *An American Dream* qu'il existe une sorte de futilité dans l'isolement continu de Stephen, comme s'il était obligé de rechercher de nouveaux territoires inexistants. Les nombreuses confrontations avec la mort pourraient apporter, selon Mailer dans *The White Negro*, une connaissance spécifique, d'une très grande richesse :

There is a depth of desperation to the condition which enables one to remain in life only by engaging death, but the reward is their knowledge that what is happening at each instant of the electric present is good or bad for them, good or bad for their cause, their love, their action, their need⁴¹⁴.

412 Kathryn Hume, *American Dream, American Nightmare : American Fiction Since 1960*, Urbana : University of Illinois Press, 2002, p. 135.

413 Sean McCann, « The Imperiled Republic : Norman Mailer and the Poetics of Anti- Liberalism », *ELH*, 67. 1, 2000, p. 335.

414 Mailer, « The White Negro : Superficial Reflections on the Hipster », *The Presidential Papers, op. cit.*, p. 316.

Ce constat pessimiste, qui provoque dès lors une auto-destruction progressive, devient bien plus prégnant parmi les criminels asociaux désespérés des dernières œuvres de Mailer et l'on peut citer Turner :

American social development has been continually beginning over again on the frontier. The perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character. The true point of view in the history of this nation is not the Atlantic coast, it is the Great West⁴¹⁵.

Mais, à la fin des années 70, la révolution des consciences tant espérée par Mailer n'est manifestement pas arrivée, alors même que les réseaux de l'État qu'il qualifie de totalitaires continuent leur ascension et ne cessent de consolider leurs pouvoirs.

1.2 Le temps du doute

Rédigé près de vingt ans après la publication de *White Negro*, *The Executioner's Song* met en valeur une réévaluation significative ou, pour être plus précis, une dévaluation de l'enthousiasme de Mailer pour ses protagonistes asociaux. Cependant, nous pouvons remarquer que Mailer n'aura eu de cesse de chercher et de défendre les réminiscences d'un certain héroïsme chez Gilmore en insistant sur le mystère humain qui est préservé notamment par ses étranges choix dont l'un est d'exiger que son exécution prenne effet le plus rapidement possible. Les défis affrontés par Mailer dans la rédaction de *Song* peuvent se comparer à ceux rencontrés par Terrence Malick pour la réalisation de son film *Badlands* (1973), adaptation fictionnelle d'une série de meurtres perpétrés par Charles Starkweather et sa petite amie Caril Ann Fugate à la fin des années 50. Dans son *Commentary* de 1974, William S. Pechter décrit les allusions élégiaques de ce film :

« For if Bonnie and Clyde is the prototypical expression in contemporary films of the romanticized outlaw, *Badlands* is, surely and self-consciously as those last cowboy

415 *Frontier in American History*, p. 3.

westerns, an attempt to write a genre's epitaph: to do in the movies' last hero, and reveal the bankruptcy of the rebel's cause »⁴¹⁶.

Le protagoniste du film, Kit, est aussi spirituel et idéologique que les espaces sauvages du Nebraska auxquels le titre fait référence. Cela ne l'empêche pas d'être attiré par la célébrité en commettant un meurtre :

« [He] passes unaltered from the utter impoverishment of his private life to his no less impoverished public one, in which, after his capture, he takes his moment in the limelight to hand out souvenirs and tell his audience that his favorite singer is Eddie Fisher »⁴¹⁷.

Cependant, l'appropriation commerciale du personnage du rebelle asocial par les médias et Hollywood était une vieille tradition dans les années 70. Ainsi, ce que Mailer décrit des meurtres de Gilmore risque d'être assimilé à une menace par la société de consommation. Mailer tente d'échapper à ce malentendu en donnant une signification conséquente des crimes commis par ses personnages protagonistes. Dans le même temps, il affirme ses propres capacités à la rébellion en devenant un auteur capable de convertir un minable en héros, tout citoyen américain ayant la capacité de devenir un Gilmore. A l'image du Kit de Malick, Gilmore vit dans une région géographique qui évoque des espaces largement laissés à l'état sauvage : le vide des conceptions utopiques du *rêve américain*. Dans sa lecture du malaise spirituel qui semble affecter les personnages de Mailer, Joseph Wenke pense que le symbole traditionnel de l'Ouest s'est inversé : il n'est plus question des possibilités illimitées de la volonté humaine du personnage asocial mais plutôt de la paralysie imaginative qui survient lorsque l'on se sent marginal avec le destin de vivre au milieu de nulle part⁴¹⁸. Un personnage tel que le Sergent Croft pourrait se confronter à ce paysage resté à l'état brut mais nous avons vu que les personnages de Mailer, et Gilmore ne fait pas exception, butaient sur un constat d'échec quant à leur quête de défis significatifs pour s'émanciper. Et alors que Stephen

416 William S. Pechter, « Everyman in Chinatown », *Commentary*, 1974, p. 70.

417 *ibid.*, p. 71.

418 Norman Mailer, *The Executioner's Song*, Boston, Little, Brown, and Company, 1979, p. 202.

se bat pour une mystérieuse et spirituelle libération, les angoisses de Gilmore, et plus précisément l'accumulation de ses frustrations personnelles dans l'homicide, le conduisent vers le nihilisme. La rébellion du personnage asocial n'apparaît pas comme un acte de résistance à l'encontre de la restriction et de la conformité, mais davantage comme l'émergence d'un manque qui finit par rendre psychotique. L'incompréhension des deux meurtres de Gilmore qui perdure confirme son incapacité à donner des explications sur sa motivation. Interrogé par l'un des inspecteurs chargés de l'affaire sur les raisons qui l'auraient poussé à tuer Max Jensen et Benny Bushnell, deux travailleurs sans problème qui avaient simplement eu le malheur de croiser son chemin, il répond qu'il ne sait pas, qu'il n'avait aucune raison de le faire. Au moment de ses aveux, la cruauté de Gilmore apparaît mystérieuse même pour lui :

But the service station », said [Detective] Nielsen. « Why that service station in the middle of nowhere ? »
« I don't know » ,said Gilmore. « It was there »⁴¹⁹.

Cet extrait illustre l'absence totale d'empathie de Gilmore, ce qui fait de lui un criminel asocial remarquable parce qu'il n'est guidé par aucune des motivations conventionnelles qui peuvent légitimer le passage à la transgression. Il serait alors un marginal par rapport aux marginaux mêmes, un marginal au carré. Il serait également possible d'en déduire plus prosaïquement que Gilmore est un imbécile au sens clinique du terme, donc un irresponsable, mais Mailer ne s'engage jamais sur cette voie, suivant en cela les conclusions des tribunaux. Ainsi, la spontanéité, la liberté vis-à-vis des règles sociales et l'absence des inhibitions propres à l'homme sous-civilisé s'expriment ici sans la moindre raison concevable. Même le dernier recours que serait l'invocation de l'acte gratuit est impossible car Gilmore n'est pas le Raskolnikov de Dostoïevski ni le Lafcadio de Gide : il n'a que faire d'éprouver sa liberté. Ainsi, Gilmore a tué non pas pour affirmer un postulat philosophique mais seulement, semble-t-il, pour assouvir une

419 *ibid.* , pp. 288-289.

tension psychologique. Ce vide, pourtant, n'est pas constant tout au long du récit et, si cela avait été le cas, il aurait été difficile de croire qu'une telle histoire eût valu la peine d'être racontée. Mailer veut connaître ou donner une signification aux meurtres de Gilmore et une ébauche de réponse émerge si nous établissons un lien entre ce meurtrier et les autres protagonistes asociaux de Mailer. D'après lui, Gilmore posséderait une sensibilité exceptionnelle et des capacités physiques extraordinaires:

« [He] owned the best sense of hearing [his cellmate] Gibbs had ever come across. If there was a case of a man with bionic ears, it was Gary Gilmore. [...] Gibbs had noticed that Gilmore would only average two to three hours [of sleep]. [...] He didn't seem to need more »⁴²⁰.

Le rapport psychiatrique du docteur Robert J. Howell, mandaté par Mailer, conclut que Gilmore est doté d'une très grande intelligence : « In summary, Gary is a 35-year-old Caucasian single male of superior intellect. There is no evidence of organic brain damage.»⁴²¹. L'expert n'établit aucun lien entre l'intelligence de Gilmore et son comportement. Il laisse à d'autres le soin de déterminer s'il y a là une chaîne de causalités et nous avons déjà vu qu'une telle liaison paraît bien difficile à déterminer chez les criminels asociaux du corpus. Souhaitant, encore une fois, souligner les limites de la démarche scientifique pour valoriser en creux l'approche littéraire, Mailer démontre que la médecine est incapable d'appréhender la personnalité de Gilmore. Il prend même un certain plaisir à écorcher l'image flatteuse que l'opinion se fait de l'approche clinique mais il consacre un paragraphe au psychiatre John Woods dans lequel il énumère les spéculations sur les mystères de l'esprit psychopathe et pointe les incertitudes auxquelles le praticien est confronté :

Woods had long suspected the best-kept secret in psychiatric circles was that nobody understood psychopaths, and few had any notion of psychotics. « Look, » he would sometimes be tempted to tell a colleague, « the psychotic thinks he's in contact with spirits from other worlds. He believes he is prey to the spirits of the dead. He's in terror. By his understanding, he lives in a field of evil forces.
« The psychopath, » Wood would tell them, « inhabits the same place. It is just that he feels

420 *ibid.* , p. 366.

421 *ibid.* , p. 379.

stronger. The psychopath sees himself as a potent force in that field of forces. Sometimes he even believes he can go to war against them, and win. So if he really loses, he is close to collapse, and can be as ghost ridden as a psychotic.
For a moment, Woods wondered if that was the way to build a bridge from the psychopathic to the insane.⁴²²

Bien qu'elle se focalise sur le psychopathe, cette analyse rappelle celle de Mailer qui voit dans le criminel asocial l'un des avatars du héros contemporain qui se bat pour sa liberté. Mailer accorde en conséquence un statut particulier à son personnage : il le voit faire partie d'une élite. Pourtant , il y a un hiatus évident : les meurtres de Gilmore sont ceux d'une brute et ses victimes sont innocentes. Mais Mailer, voulant ici faire entrer aux forceps les faits dans son concept, travaille beaucoup à atténuer la réalité en juxtaposant, comme il l'avait déjà fait auparavant dans *The White Negro*, la violence étatique à celle de l'individu. Gilmore, dans sa course éperdue contre l'asservissement des règles sociales, se pare dès lors, malgré lui, de l'aura du fugitif :

S.W.A.T. [*le GIGN américain*] arrived. Special Weapons and Tactical Team. Two teams of five, one after the other. Moving around in dark blue two-piece fatigue uniforms, with black high-laced jump boots, they looked like paratroops. Except the word POLICE was spelled out in big yellow letters on their shirts. They were certainly carrying heavy stuff-shotguns, 357 Magnums, semiautomatic rifles, tear gas. The night had turned cool after a hot day, but they were sweating plenty. Those armored vests under the fatigues were hot to carry⁴²³.

Enfin, l'exécution de Gilmore remet en question la peine de mort pratiquée dans certains états américains. Une mort décidée et mise en œuvre par un gouvernement contre un individu. Comment parvenir à y mettre fin⁴²⁴ ? C'est la dernière question que le lecteur doit se poser à la lecture de *Song*.

Parce qu'il veut décrire la résistance face à l'acceptation passive du pouvoir de l'État, Mailer orchestre ses narrations de telle sorte que Gilmore soit placé au centre des peurs des gens ordinaires : peur du meurtrier incontrôlable, peur de la mort donnée par une nation. Cette ambition passe par la création d'un lien étroit entre l'auteur et son sujet d'étude. Contrairement à ce que l'on pourrait penser, Mailer a choisi le primaire et

⁴²² *ibid.* , pp. 397-398.

⁴²³ *ibid.* , p. 254.

⁴²⁴ *ibid.* , p. 773.

infâme Gilmore non par nécessité mais par volonté : dans une période où les héros ont cessé d'exister, une période contrôlée par un pouvoir d'État, Mailer veut continuer à voir une transcendance originale et personnelle du quotidien même chez le plus vil. Si Gilmore a été manipulé et déformé par les institutions pénales durant presque toute sa vie, s'il a commis un acte désespéré qui a causé la mort cruelle de deux innocents, il peut toujours conserver sa dignité en exigeant sa propre exécution, rédemption limitée que l'on est en droit de juger insignifiante. Mais, pour la première fois de son existence, Gilmore dit : « Je choisis », comme le diront à un moment donné les autres personnages de Mailer :

Despite the force of social expectations and despite the personal weight of accumulated sins and errors, a determined individual might rescue for him or herself some small measure of honor. The Executioner's Song is in this sense, as Mailer subsequently and revealingly described it, a story of American virtue⁴²⁵.

Le journal *Eastern Voices*, qui relate l'histoire de Gilmore, fait son apparition dans la seconde moitié du roman. La personnalité de Gilmore lui permettra de rejoindre le panthéon des disparus célèbres :

Gilmore also stayed very aware of the aura of his public image, and thanked Father Meersman each night for the newspaper. It was certain Gary liked to talk about his case. He was fascinated the night Father Meersman brought a copy of Time magazine dated right after the first of the year, first issue of 1977 -although it came out a couple of days before the new year. In it were a couple of pages facing each other that said « Images 76, » and there you could see photographs of President-elect Carter and his mother and his wife, of Betty Ford, and Isabelle Peron from Argentina⁴²⁶.

L'absorption de Gilmore par la culture des médias fait écho au destin d'autres protagonistes de DeLillo dans *White Noise* et *Libra*. Il a déjà été dit que la recherche de la célébrité engendrait le plus souvent leurs crimes et constituait la motivation première de ces criminels atypiques. Mais rien n'est certain : les descriptions que fait Mailer de l'autopsie et de la crémation de Gilmore, sûrement les pages les plus fascinantes de ce livre de plus de mille pages, mettent l'accent sur les limites de la science et de la

425 Sean McCann, « The Imperiled Republic : Norman Mailer and the Poetics of Anti-Liberalism », ELH, 2000, p. 294.

426 Mailer, *The Executioner's Song*, *op. cit.*, p. 789.

technologie à percer les secrets de l'esprit humain : il est possible de découper un corps, d'exposer ses organes mais pas de sonder l'âme ni les sentiments :

Now the fellow who was at the head of Jerry's table made an incision from behind Gary's left ear all the way up across the top of his head and then down below to the other ear, after which he grabbed the scalp on both sides of the cut, and pulled it right open, just pulled the whole face down below his chin until it was inside out like the back of a rubber mask. Then they removed the pituitary, put it inside, and slice the brain like meat loaf. « Why are you doing that ? » asked Jerry Scott. « Well, » said one of the doctors, « we're looking for tumors. » They started explaining to him about the different areas of the brain, and how they were looking to see if there were any problems in Gary Gilmore's motor system. Everything, however, looked to be just fine⁴²⁷.

Gilmore emporte avec lui la composante essentielle de son être, ce qui nous aurait permis de le comprendre avant de le juger. Selon Steve Shoemaker, Mailer étend ce mystère de ce qui fait agir un homme à tous les bâtisseurs de mondes :

To study the work of Norman Mailer is to speculate upon the fate of the Romantic prophet in the twentieth century. In an age when the apotheosis of high Romantic exuberance, the artistic « genius, » and even the individual for that matter, have been demoted to the status of ideological mutation, reduced to an embarrassing excrescence of the social body, « the bourgeois self, » Mailer holds hard to a vision of man as the shaper of his world and retains a quintessentially Romantic fascination with « selfhood » and its « rebellious imperatives »⁴²⁸.

Il est juste de voir en Mailer l'un des derniers croyants, un prophète, prêchant sans discontinuer l'homme seul qui se bat parce qu'il ne peut rien faire d'autre, parce qu'il ne conçoit pas d'autre attitude face à l'univers. Les orages désirés de Chateaubriand ne sont pas loin et la filiation sonne juste. Dans le monde d'aujourd'hui, ce choix d'une autre époque inspire la sympathie mais est-il efficace ?

1.3 Le temps de l'amertume

Cette posture du battant est renforcée dans *Oswald's Tale*, sa biographie du présumé assassin de John F. Kennedy. Mailer s'oppose ici à la critique contemporaine qui le considère souvent comme un auteur désespérément anachronique mais intéressant

427 *ibid.* , p. 1011.

428 Steve Shoemaker, « Norman Mailer's « White Negro » : Historical Myth or Mythical History », *Twentieth Century Literature*, 1991, p. 343.

à lire à condition de mettre de côté ses idées extravagantes. Par le choix d'un sujet à la fois controversé et non-fictionnel, Mailer s'est lancé le défi d'étudier une personnalité déjà disséquée par les médias en tout genre. En comparaison, l'histoire de Gary Gilmore était un terrain vierge. Bien que ce soit une évidence, il est essentiel de redire que l'assassinat de Kennedy a été relayé par tous les médias du monde entier et reste un événement essentiel de l'Histoire nationale et mondiale. Pour rédiger cette histoire au milieu des années 1990, Mailer a dû se mettre en compétition non seulement avec des centaines d'ouvrages non-fictionnels mais aussi avec le remarquable *Libra*. Après une recherche très approfondie sur la vie d'Oswald en Russie et des entretiens avec des membres du KGB, Mailer prend la mesure des pistes en sa possession qui impliqueraient la Mafia, la CIA, le KGB, les pro et anti-Castro. Mais Mailer conclut qu'Oswald a probablement agi seul. Jack Ruby, le tueur d'Oswald que toute la planète a vu en action, aurait également agi sans aide extérieure. Plus importantes que ces conclusions sont les affirmations très détaillées de Mailer au sujet des choix fatals faits par Oswald. Il réaffirme ainsi ses idées sur le potentiel héroïque de la violence d'un individu et met également en exergue la valorisation de l'individu asocial. A l'image de Gilmore, Oswald peut être perçu comme un ambassadeur du « nihilisme de *Hip* » qui suggère que l'ensemble des catégories sociales ainsi que leurs règles de conduite strictes peuvent être détruites par un seul homme, il suffit qu'il ait la volonté de le faire⁴²⁹. Il serait plus avantageux de dire d'Oswald qu'il est plus créatif que meurtrier et qu'il ne se détruit finalement pas : son œuvre « artistique », l'assassinat de JFK, lui permet d'accéder au rang d'immortel mais ce qui émerge de ce livre plutôt original est le propre héroïsme de l'écrivain Norman Mailer qui transfigure son sujet d'étude. Et il part de loin. Se faisant la voix de l'incrédulité du monde, Jack Ruby évoque ainsi, dès le

429 Mailer, « The White Negro : Superficial Reflections on the Hipster », *op. cit.* , p. 328.

lendemain de l'arrestation d'Oswald, la stupéfaction planétaire : « It's hard to realize that a complete nothing, a zero like that, could kill a man like President Kennedy. It's hard to understand how a complete nothing could have done this »⁴³⁰. Pour plusieurs observateurs, Oswald reste une trop petite figure pour être l'unique responsable de ce crime. Comment ce minable sans envergure aurait-il pu accomplir un acte d'une telle ampleur ? Alors pour répondre à cette question qui remet en cause la solidité des institutions, les théoriciens de la conspiration vont mettre en marche la machine à expliquer l'inadmissible en moulinant des faits quelquefois équivoques. Les ondes de choc sont encore ressenties aujourd'hui et chacun a son opinion plus ou moins étayée sur l'affaire Oswald. La légende est là. Bien que la publication de l'ouvrage de Gerald Posner en 1993 intitulé *Case Closed* démonte une à une toutes les théories plus ou moins loufoques d'une possible conspiration et réaffirme les conclusions du Warren Report, plusieurs autres livres de voix dissidentes font vivre le débat. Ainsi, un article récent de D.B. Thomas publié dans *Science & Justice* au printemps 2001, a mis en lumière un enregistrement audio dans lequel il écrit qu'une rafale a été tirée du « Grassy Knoll »⁴³¹ au moment même où Kennedy était tué. Cela tend à suggérer que celui qui a tiré du Texas School Book Depository n'était pas seul. Qui aurait alors assisté le jeune homme ou l'aurait utilisé comme bouc-émissaire ? Reviennent la CIA, le FBI, le KGB, la Mafia, les pro et anti-Castro, les forces de police de Dallas, le *Vice-President* Lyndon Johnson, le complexe « militaro-industriel », un mari au nom inconnu dont l'épouse aurait été l'une des nombreuses maîtresses de Kennedy. Le romancier ou l'écrivain d'un récit spéculatif et non-fictionnel s'engouffre dans la masse de toutes ces suspicions, *no man's land* de la connaissance. Si les enquêteurs conventionnels sont dans l'incapacité

430 Gerald Posner, *Case Closed : Lee Harvey Oswald and the Assassination of JFK*, N. Y. , Random House, 1993, p. 379.

431 Voir dans l'Annexe 5 *The dark face of The American Dream*, le schéma *The assassination of President John F. Kennedy : 40 years of controversy*.

de fournir des réponses basées sur les faits répertoriés, alors un droit à spéculer est délivré à ceux qui veulent apporter une réponse, en fait leur réponse. Un crime déclaré insoluble offre aux écrivains l'espoir de nourrir nos tendances délétères à trouver une explication, aussi cynique et absurde soit-elle. Que peut-on faire alors l'historiographe de cette nullité qui se retrouve subitement au centre de l'affaire d'assassinat la plus sensationnelle du vingtième siècle ? Que peut faire l'écrivain de l'individu Lee Harvey Oswald ?

Dans *Oswald's Tale*, c'est l'excentricité du probable meurtrier qui importe. Mailer cherche à donner à Oswald un statut suffisamment tragique afin de faire de la perte de Kennedy un événement beaucoup plus tolérable : celui d'un assassin dont l'acte n'est pas prédestiné mais délibéré, celui d'un assassin qui n'est pas considéré comme un lâche mais davantage comme un individu courageux, libre de ses choix et qui a remis en cause les outrages psychiques de la société sur les hommes. Avec Oswald, Mailer trouve son Graal pour modeler son protagoniste asocial et criminel qui ne supporte plus la barbarie du monde, qui veut résister à tout prix à ses tentations perverses. Mais un problème apparaît : ces tentations satisfont les autres. Alors, que faire ? Décider pour eux, contre eux ! La pathologie d'Oswald n'est pas forcément symptomatique de celle des États-Unis, elle est une sorte pulsion qui rend possible de se dégager de l'emprise diabolique du mode de vie américain et ce même si elle détruit la personne qui possède cette force et accessoirement les autres. Mais, il reste préférable de mourir, de s'auto-détruire, plutôt que d'évoluer chaque jour au sein de cette prison urbaine.

Le traitement littéraire de John F. Kennedy par Mailer avait déjà commencé avec l'essai *Superman comes to the Supermarket* (1960) qui donnait à voir l'ascendant charismatique du futur président des États-Unis lors de la Convention Démocrate. *The Presidential Papers*, une collection d'essais qui débute lorsque Kennedy est encore en

vie et s'achève après son assassinat, inclut *An Evening with Jackie Kennedy, or the Wild West of the East*, dans lequel Mailer joue avec l'idée que Jackie a été un paramètre majeur dans le choix des électeurs. Cette affirmation était déjà présente dans son premier essai. Dans son roman *Harlot's Ghost*, Mailer imagine que son narrateur et protagoniste, l'agent de la CIA Harry Hubbard, partage une maîtresse avec Kennedy. Mailer aime donner le président en représentation et l'écrivain Heather Nielson le relève : « Effectively recuperates Kennedy's iconic status, so that Kennedy's private vulnerabilities and errors are celebrated rather than lamented »⁴³². De plus, une référence brève mais curieuse à Kennedy apparaît dans *An American Dream* au moment où Stephen annonce fièrement qu'il a séduit et épousé une ancienne petite amie du Président. On peut considérer qu'il ne s'agit là que d'un simple télescopage entre réalité et fiction mais cela taraudera suffisamment Mailer pour qu'il se sente obligé de s'expliquer dans la préface de son roman de 1967 *Why Are We in Vietnam ?* :

If Jack Kennedy's name is invoked in the first sentence of *An American Dream*, nine lines farther down that page, a man named Kelly is mentioned. Later in the same Chapter we learn Kelly's middle name is Oswald – Barney Oswald Kelly. That chapter appeared in *Esquire* about a month after the assassination, but it had been written three months earlier, a coincidence to force one to contemplate the very design of coincidence⁴³³.

Sans doute la fascination, l'obsession même, de Mailer pour Kennedy annonçait-elle la grande probabilité que l'auteur écrive un roman sur son assassin.

Pour Mailer, comme pour DeLillo ainsi que nous le verrons plus loin, Oswald est perçu comme un fantôme auquel il est impossible de donner un sens concret. Mais là où Don DeLillo cherche à relier le jeune homme à la pathologie propre aux États-Unis, Mailer place Oswald dans la marge : l'assassin est vu comme un homme malade au sein d'une société américaine elle-même malade. Toutefois, il est décrit comme un excentrique invétéré qui possède encore cette volonté de fuir le monde qui

432 Heather Nielson, « Jack's Ghost : Reappearances of John F. Kennedy in the Work of Gore Vidal and Norman Mailer », *American Studies International*, 1997, p. 37.

433 Norman Mailer, « Preface, » *Why Are We In Vietnam ?*, N. Y. , Picador USA, 2000, p. 4.

l'entoure et l'encercle. Cette volonté de se sortir de la norme imposée par la société valorise le courage nécessaire pour s'y mesurer et vaincre. L'Oswald de Mailer est l'incarnation de l'adversaire des règles sociales ; il est le transgresseur visionnaire, à moitié malade et à moitié sain d'esprit. En regardant à travers lui, nous pourrions trouver alors la logique qui pousse cet individu à s'opposer aux autres, nous pourrions comprendre et légitimer sa critique absolue de la société américaine et donc nous serions capables d'appréhender la cohérence qui consiste à éliminer le symbole de cette société, John F. Kennedy. La stratégie de Mailer consiste finalement à amplifier le tragique, voire à le créer s'il est inexistant. Or, cette propension dérangeante à vouloir à tout prix comprendre le geste d'Oswald est motivée par une raison strictement personnelle : si l'assassinat est perçu autrement qu'un acte gratuit ou imbécile, alors le meurtrier doit être nécessairement plus qu'un homme sans consistance et sans intérêt :

It is virtually not assimilable to our reason that a small lonely man felled a giant in the midst of his limousines, his legions, his throng, and his security. If such a non-entity destroyed the leader of the most powerful nation on earth, then a world of disproportion engulfs us, and we live in a universe that is absurd. So the question reduces itself to some degree. If we should decide that Oswald killed Kennedy by himself, let us at least try to comprehend whether he was an assassin with a vision or a killer without one. [...] Let us recognize [...] that it makes some difference to our commonweal, each and every time, whether an act of murder is visionless and mindless or is a cry of wrath that rises from a skewed heart maddened by its own vision of injustice⁴³⁴.

Si Mailer donne à Oswald une dimension tragique, il ne va pas jusqu'à faire de lui un personnage qu'il faudrait admirer. L'Oswald de Mailer est certainement un marginal qui a fini par commettre un acte condamnable mais ne fait pas de lui un être absurde. Mailer ne rend pas son geste illogique ou fou car une motivation existait. Dans *The White Negro*, Mailer donne à ses lecteurs une idée du rôle que joue Oswald :

In short, whether the life is criminal or not, the decision is to encourage the psychopath in oneself, to explore that domain of experience where security is boredom and therefore sickness, and one exists in the present, in that enormous present which is without past or future, memory or planned intention, the life where a man must go until he is beat, where he must gamble with his energies through all those small or large crises of courage and unforeseen situations which beset his day, where he must be with it or doomed not to

434 Mailer, *Oswald's Tale*, *op. cit.* , p. 198.

swing⁴³⁵.

La détermination d'Oswald transparait dans l'écriture de Mailer, surtout lors de des passages décrivant les nombreuses péripéties dans et en dehors de l'Union Soviétique. Il en va de même pour ce jour où Oswald a décidé de prendre son fusil en allant travailler, ce fameux jour ensoleillé de parade présidentielle à Dallas. Mais le passage le plus prenant de *Oswald's Tale* se trouve vers la fin du livre : Mailer y développe la logique asociale très particulière de l'assassin :

Back in March, living on Neely Street, he had said in a letter to Robert Oswald, « It's always better to take advantage of your chances as they come along ». Which may have been Oswald's way of saying that the intent of the universe is ready to reveal itself to us by the chances we are offered. Since the President would pass beneath his Book Depository windows, he did not have the right to violate such a monumental opportunity⁴³⁶.

Seule une élite, selon Mailer, est capable d'une telle perception et seulement une minorité de cette élite est assez courageuse pour passer à l'action. Agir, c'est vivre son existence et le lecteur peut penser ce qu'il veut d'Oswald mais il a eu l'ambition de mettre en jeu sa propre existence.

Le défi critique de Mailer qui consiste à transfigurer Oswald ne fait que nous convaincre momentanément que son sujet est suffisamment étoffé pour justifier les idéaux qu'il rattache à son comportement. Le plus difficile pour l'auteur consiste néanmoins à tout faire pour que ses lecteurs oublient qu'Oswald est généralement considéré comme un illuminé ou, pire, comme un pion dans un jeu qui le dépasse et le tue. Cela exige de pratiquer une certaine magie narrative ou, pour dire la chose autrement, une manipulation. La première amélioration à apporter à l'image du meurtrier consiste à ne pas se focaliser sur sa dyslexie pourtant apparente dans ses écrits. L'image qu'a l'opinion publique d'Oswald est tout simplement niée par Mailer qui décide de redéfinir, de réévaluer le meurtrier. Ainsi, les lettres et le journal intime

435 Mailer, « The White Negro : Superficial Reflections on the Hipster », *The Presidential Papers*, op. cit. , p. 313.

436 *id.* , *Oswald's Tale*, op. cit. , pp. 781-782.

politisés du jeune homme sont ainsi réimprimés après corrections orthographique, grammaticale et politique, ce que d'aucuns pourraient assimiler à une forme de révisionnisme. Un commentaire de Mailer est également ajouté afin d'articuler les arguments politiques d'Oswald avec les idées de l'époque. L'un des écrits les plus significatifs est intitulé *The Atheian System* : « [Oswald] was but five years ahead of his time – which is to say that by 1968 he would not have felt so prodigiously alone. By then, in Haight-Ashbury, many of his formulations would have seemed reasonable »⁴³⁷. Pour Mailer, si nous sommes capables d'ajuster nos perceptions à celles de ce visionnaire, alors seulement nous serons capables de comprendre ses motivations. Mais une fois encore, le défi de Mailer se révèle ardu car il est bien difficile de faire apparaître Oswald comme un grand penseur avec son faible degré d'éducation et le manque d'amplitude de ses idées. Ses écrits politiques font souvent preuve d'une rage un peu naïve et exempte de la moindre démarche d'argumentation. En réalité, l'asocial Oswald vit dans le présent, sans passé ni futur, sans intention planifiée. Opprimé par une mère possessive, il n'est que fragile et malade⁴³⁸. Son passé distordu lui était lourd à porter alors qu'il projetait sur son écran mental un avenir grandiose dans un monde qui lui faisait sentir à quel point il était minuscule. Oswald n'est donc pas le héros idéal mais faute de mieux, Mailer doit s'en accommoder :

And yet crazy is also the self-protective irony of the hipster. Living with questions and not with answers, he is so different in his isolation and in the far reach of his imagination from almost everyone with whom he deals in the outer world of the Square, and meets generally so much enmity, competition, and hatred in the world of Hip, that his isolation is always in danger of turning upon itself, and leaving him indeed just that, crazy⁴³⁹.

Mailer conclut son travail : « Who among us can say that [Oswald] is in no way related to our own dream ? If it had not been for Theodore Dreiser and his last great work, one

437 *ibid.* , p. 506.

438 Voir Annexe 5 : *The dark face of the American Dream- Lee Harvey Oswald : trouble youth.*

439 *ibid.* , p. 325.

would like to have used 'An American Tragedy' as the title for this journey through Oswald's beleaguered life »⁴⁴⁰. Mailer a souhaité mettre en valeur l'assassin et la terrible beauté de ses aspirations. Oswald aurait pu échouer dans son entreprise mais il a persisté. Déterminé comme toujours dans son écriture, la conception de Mailer dans *Oswald's Tale* inclut des dimensions héroïques : « For if Oswald remains intact as an important if dark protagonist, one has served a purpose : The burden of a prodigious American obsession has been lessened, and the air cleared of an historic scourge -absurdity »⁴⁴¹. Mais finalement, pour Mailer, comme pour DeLillo, Oswald reste un mystère, un homme métamorphosé par la littérature⁴⁴².

Que l'auteur soit suivi ou non dans ses raisonnements, personne ne peut contredire son originalité et son audace littéraire. Il y a une ironie évidente dans le fait que le héros asocial qui a émergé de *White Negro* serait également impliqué dans *Superman comes to the Supermarket*. Et, suprême provocation, ce que dit Mailer de Kennedy pourrait s'appliquer à celui accusé de l'avoir assassiné :

It was a hero America needed, a hero central to his time, a man whose personality might suggest contradictions and mysteries which could reach into the alienated circuits of the underground, because only a hero can capture the secret imagination of a people, and so be good for the vitality of his nation; a hero embodies the fantasy and so allows each private mind the liberty to consider its fantasy and find a way to grow⁴⁴³.

L'évolution littéraire des criminels asociaux de Mailer reflète évidemment son parcours intellectuel. S'il est touchant de le voir se battre au bout de la route contre l'évidence en un combat douteux, il reste l'auteur qui a sincèrement cru pouvoir changer le monde avec des mots.

440 *ibid.* , p. 791.

441 *ibid.* , p. 606.

442 Voir Annexe 5 : *The dark face of the American Dream- Oswald : myth, mystery and meaning.*

443 Mailer, « Superman comes to the Supermarket », *The Presidential Papers, op. cit.* , pp. 41-42.

2- Une réflexion sur l'histoire des États-Unis

Paradoxalement, chez nos écrivains, les États-Unis sont à la fois un territoire propice au développement de l'autonomie individuelle et à l'émergence du pouvoir despotique. Pour valider ce surprenant constat, Mailer et DeLillo insistent sur leurs visions de la société.

2.1 De la consommation de masse au totalitarisme marchand

Dans *The Naked and the Dead*, le général Cummings loue l'ascension politique d'Hitler dans les années 30 : « I tell you that [he] is not a flash in the pan. [...] He has the germ of an idea, and moreover you've got to give him political credit. He plays on the German people with consummate skill. That Siegfried business is fundamental to them »⁴⁴⁴. Plus tard, Mailer invoque dès la première phrase de *The White Negro* le spectre d'Hitler, en tandem avec la perspective de l'annihilation nucléaire : « Probably, we will never be able to determine the psychic havoc of the concentration camps and the atom bomb upon the unconscious mind of almost everyone alive in these years »⁴⁴⁵. Le totalitarisme et le génocide sont, selon Mailer, deux corollaires inéluctables de la modernité et la collectivité n'apportera pas de solution : « A stench of fear has come out of every pore of American life, and we suffer from a collective failure of nerve. The only courage, with rare exceptions, [...] has been the isolated courage of isolated people »⁴⁴⁶.

White Noise de DeLillo donne implicitement raison à Mailer puisque la crainte de mourir dans un environnement de contrôle social et de destruction totale imminente représente le thème majeur de ce roman satirique. Jack, dont il faut encore

⁴⁴⁴ Mailer, *The Naked and the Dead*, *op. cit.*, p. 367.

⁴⁴⁵ *id.*, « The White Negro : Superficial Reflections on the Hipster », *The Presidential Papers*, *op. cit.*, p. 338.

⁴⁴⁶ *ibid.*, p. 312.

une fois préciser qu'il est un spécialiste d'Hitler⁴⁴⁷, est obsédé, entre autres névroses, par la perspective de mourir, physiquement, empoisonné par la fuite de gaz toxique mais aussi, métaphoriquement, étouffé dans sa routine. Son collègue, Murray, parle de l'ignorance que chacun a d'autrui dans une grande ville : « In cities no one notices specific dying. Dying is a quality of the air. It's everywhere and nowhere. Men shout as they die, to be noticed, remembered for a second or two. To die in an apartment instead of a house can depress the soul, I would imagine, for several lives to come »⁴⁴⁸. Mailer nous présente un personnage asocial non-civilisé et violemment individualiste qui symbolise une résistance héroïque à cette mort programmée. A l'inverse, DeLillo pense que ce personnage finit tout de même par être happé dans le tourbillon des systèmes de contrôle que Mailer espérait tant pouvoir combattre. Bien que les différentes versions de *Hip* avec leurs tendances à vouloir se réaliser par eux-mêmes de manière anarchique continuent de hanter les personnages de DeLillo, ils ont néanmoins épuisé tout leur potentiel en tant que rebelles. Certes, ils continuent d'être critiques vis-à-vis de la société mais, dans le même temps ils sont annonciateurs des pires dérives de cette même société. La première phrase de *White Noise* est une parodie de l'expansion territoriale vers l'Ouest américain : « The station wagons arrived at noon, a long shining line that coursed through the west campus »⁴⁴⁹. Chez DeLillo, ces wagons apportent évidemment une diversité sans fin de biens de consommation et ils jouent un rôle important dans la formation de l'identité : « This assembly of station wagons, as much as anything they might do in the course of the year, more than formal liturgies or laws, tells the parents they are a collection of the like-minded and the spiritually akin, a nation »⁴⁵⁰. Dans ce nouvel Ouest, une culture de technologie et de consommation a rendu fantasmagorique

447 DeLillo, *White Noise*, *op. cit.*, p. 4.

448 *ibid.*, p. 38.

449 *ibid.*, p. 3.

450 *ibid.*, p. 4.

l'ancien paradigme :

[Our family lives] at the end of a quiet street in what was once a wooded area with deep ravines. There is an expressway beyond the backyard now, well below us, and at night as we settle into our brass bed the sparse traffic washes past, a remote and steady murmur around our sleep, as of dead souls babbling at the edge of a dream⁴⁵¹.

La libération sexuelle célébrée par Mailer a évolué dans les États-Unis de DeLillo : Jack et sa femme Babette se taquent l'un et l'autre tout en lisant des histoires pornographiques : « Pick your century. Do you want to read about Etruscan slave girls, Georgian rakes ? I think we have some literature on flagellation brothels. What about the Middle Ages ? We have incubi and succubi. Nuns galore »⁴⁵². L'habitude de Murray qui discute de ses fantasmes érotiques implique une certaine dilution de l'importance du sexe qui est devenu un sujet comme un autre du quotidien. Les pratiques sexuelles sont devenues communes à l'ensemble de la population et les règles qui régissent l'espace public ont contaminé la sphère privée. Heinrich, le fils de Jack, déclare que les animaux commettent des incestes et donc que la question de savoir en quoi cet acte est non-naturel se pose⁴⁵³. Même la diversité raciale en laquelle Mailer voyait la promesse de pouvoirs sexuels revigorants est également absorbée dans une diversité commerciale.

Jack est déstabilisé par le changement racial qui s'opère aux États-Unis :

Our newspaper is delivered by a middle-aged Iranian driving a Nissan Sentra. Something about the car makes me uneasy. [...]. I tell myself I have reached an age, the age of unreliable menace. The world is full of abandoned meanings. In the commonplace I find unexpected themes and intensities⁴⁵⁴.

La bipolarité simple et stimulante de Mailer du noir ou blanc devient ici chez DeLillo une palette de différences raciales et ethniques. Et Jack de se demander si le terme « étranger » existe encore⁴⁵⁵. Dans un essai incisif qui présente *White Noise* comme un roman qui traite de la suprématie des Blancs, Tim Engles démontre les liens que

451 *ibid.* , p. 4.

452 *ibid.* , p. 29.

453 *ibid.* , p. 34.

454 *ibid.* , p. 148.

455 *ibid.* , p. 27.

DeLillo tisserait entre un individu menacé et le changement racial des États-Unis. Le fait que Murray soit blanc le rend susceptible de croire davantage en son libre-arbitre et lui donnerait une plus grande confiance en lui. Ses nouvelles rencontres *colorées* minent cette assurance qu'il a d'être un privilégié et suggèrent qu'il est comme « le Nègre » qui serait membre du groupe (celui des « Blancs ») avec une particularité physique, un assortiment socialement construit par des caractéristiques communes, standardisées. Cette réflexion sur la race rappelle les propos tenus par Philip L. Simpson. Dans son exposé sur le roman de Joyce Carol Oates, *Zombie*, il insiste sur la fragilité de l'identité américaine qui a tendance à se replier sur elle-même dès qu'elle se sent menacée: « the bipolar degree to which American individualism both privileges itself as a hermetic construction and fears/covets the Other for what untapped depths in may harbor »⁴⁵⁶. De grands pouvoirs fleurissent dans les États-Unis technocratiques de DeLillo mais ils ne prennent pas part à la magie vivifiante dont parle Mailer dans *An American Dream*. Certes, DeLillo, comme Mailer, critique les réseaux institutionnels du pouvoir et le conditionnement qu'ils engendrent mais cette démarche se fait au sein de la cellule familiale. En plus de l'angoisse de Jack liée à sa recherche de sens dans la production du cerveau de sa fille endormie dans l'épisode du foyer, il découvre la puissance du pouvoir de la publicité lorsqu'il entend Steffie répéter le fameux « Toyota Celica » :

A long moment passed before I realized this was the name of an automobile. The truth only amazed me more. The utterance was beautiful and mysterious, gold-shot with looming wonder. It was like the name of an ancient power in the sky, tablet-carved in cuneiform. It made me feel that something hovered. [...] She was only repeating some TV voice. Toyota Corolla, Toyota Cellica, Toyota Cressida. Supranational names, computer-generated, more or less universally pronounceable. Part of every child's brain noise, the substatic regions too deep to probe. Whatever its source, the utterance struck me with the import of a moment of splendid transcendence⁴⁵⁷.

L'hypotypose qui donne à voir au lecteur la Toyota Celica symbolise la consommation effrénée des Américains et DeLillo va jusqu'à l'emphase lorsqu'il termine cette scène

⁴⁵⁶ Philip L. Simpson, *Psycho Paths : Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Carbondale : University of Southern Illinois Press, 2000, p. 171.

⁴⁵⁷ DeLillo, *White Noise*, *op. cit.* , p. 155.

par une hyperbole. Ainsi, la culture de consommation serait l'unique solution pour surmonter l'isolement et trouver le courage de fréquenter des gens qui n'ont pas la même identité religieuse, nationale voire familiale. L'élément fédérateur qui les rapproche tous se ramène à un désir de consommer et d'entretenir le même espoir de trouver le bonheur dans la possession de biens matériels. Le ressort du citoyen contemporain n'est pas surnaturel, il ne se situe pas au delà de la sphère d'influence humaine mais réside dans le produit de l'activité humaine. Évidemment, les conceptions romantiques de la nature comme source d'inspiration sont sérieusement compromises avec de tels résultats de projection. Les spectacles « naturels » sont associés dans le roman à la touche humaine corrompible, à l'image des couchers de soleil que Jack a l'habitude d'admirer et qui deviennent presque insupportablement magnifiques depuis que l'accident industriel a relâché dans l'air des fumées toxiques⁴⁵⁸ (si le champignon atomique n'était pas synonyme de destruction, ne trouverions-nous pas magnifique son éclosion ?). A la fin du roman, Jack décrit les réactions des autres personnes qui les admirent à leur tour :

The sky takes on content, feeling, an exalted narrative life. The bands of color reach so high, seem at times to separate into their constituent parts. There are turreted skies, light storms, softly falling streamers. It is hard to know how we should feel about this. Some people are scared by the sunsets, some determined to be elated, but most of us don't know how to feel, are ready to go either way⁴⁵⁹.

Ne pas savoir exactement comment ressentir ce que l'on voit est un trait typique chez de DeLillo mais la beauté naturelle est ici dénaturée : un coucher de soleil devient un signe d'apocalypse alors que la présence humaine impliquée dans la « scène naturelle » sublimée est là pour rappeler le coût de cette beauté empoisonnée. La nature n'est plus le refuge de l'individu qui se cherche ni une présence transcendante. Thoreau est bien mort. Désormais, la nature se transforme en un spectacle chargé d'une menace

458 *ibid.* , p. 170.

459 *ibid.* , p. 324.

engendrée par l'homme. Dans le roman, consommer aux États-Unis signifie prendre part à l'illusion de surmonter la mort en consommant sans fin. Remède universel, la consommation devient une bénédiction : insulté par un collègue, Jack décide d'aller « faire » les magasins pour retrouver une sensation de bien-être. Aussi quand les experts déclarent à Jack que l'exposition à la toxicité de l'air le tuera « un jour », il se retourne violemment contre les objets qu'il a fini par identifier à sa vie : « I threw away picture frames, shoes trees, umbrella stands, wall brackets, highchairs and cribs, collapsible TV trays, beanbag chairs, broken turntables. [...] There as an immensity of things, an overburdening weight, a connection, a mortality »⁴⁶⁰. Comme le dit si bien Murray dans ses conférences, bien que la mort soit vigoureusement niée dans la culture de consommation, elle continue néanmoins à croître⁴⁶¹. Ainsi s'explique l'effroi des personnages de DeLillo qui redécouvrent l'existence de la mort à l'occasion d'une crise.

2.2 La réponse homéostatique

Heinrich, le fils de Jack, du haut de ses quatorze ans, se distingue par une habileté incomparable pour se dissimuler à l'aide d'une veste et d'une cape de camouflage qui le transforment en une sorte de super-héros, un chasseur masqué urbain. Sa mère craint que le jeune garçon ne développe un potentiel pour devenir un adulte asocial violent : « [She] is afraid he will end up in a barricaded room, spraying hundreds of rounds of automatic fire across an empty mall before the SWAT teams come for him with their heavy- barreled weapons, their bullhorns and body armor »⁴⁶². Heinrich inquiète également son père quand il joue aux échecs à distance avec le tueur Tommy Roy Foster. Les questions que Jack est amené à se poser sur son fils mettent en lumière le fait que l'assassin n'est plus perçu que comme un rôle à jouer. À cause de sa

460 *ibid.* , p. 262.

461 *ibid.* , p. 150.

462 *ibid.* , p. 22.

surexposition médiatique, il a perdu son potentiel de dangerosité :

« Who did he kill »?
« He was under pressure ».
« And what happened »?
« It kept building and building ».
« So he went out and shot someone. Who did he shoot »?
« Some people in Iron City ».
« How many »?
« Five ».
« Five people ». [...]
« Some handguns and a bolt- action rifle with a scope ». [...]
« He went up to the roof. »
« A rooftop sniper. Did he write in his diary before he went up to the roof? Did he make tapes of his voice, due to the movies, read books about other mass murderers to refresh his memory »⁴⁶³ ?

Jack se moque bien de ces clichés pendant que Heinrich remarque que Foster aurait agi différemment si la société lui avait donné une autre chance : « He says if he had to do it all over again, he wouldn't do it as an ordinary murder, he would do it as an assassination »⁴⁶⁴. Un grand nombre de personnages dans *White Noise* ne commettent pas de crimes violents mais ne cessent de l'envisager ou d'en rêver comme pour donner au moins partiellement raison à Robert Warshow quand il dit que le gangster asocial de film symbolise ce que nous voulons être et ce que nous avons peur de devenir⁴⁶⁵. Elliot Lasher, qui d'après Murray a un visage parfait pour jouer dans les films noirs, exige de connaître d'un autre professeur, Grappa, l'influence la plus significative sur sa vie. Grappa, avec une solennité hilarante, cite Richard Widmark dans le film de Henry Hathaway de 1947, *Kiss of Death* :

When [he] pushed that old lady in that wheelchair down that flight of stairs, it was like a personal breakthrough for me. It resolved a number of conflicts. I copied Richard Widmark's sadistic laugh and used it for ten years. It got me through some tough emotional periods. Richard Widmark as Tommy Udo in Henry Hathaway's *Kiss of Death*. Remember that creepy laugh? Hyena- faced. A ghoulish titter. It clarified a number of things in my life. Helped me become a person⁴⁶⁶.

Ce discours dérange car il fait l'éloge du meurtrier cinématographique précoce avec son bagout abject et son charme superficiel. Mais il renforce également l'insistance du

463 *ibid.* , p. 44.

464 *ibid.* , p. 45.

465 Warshow, « The Gangster as Tragic Hero », *op. cit.* , p. 131.

466 DeLillo, *White Noise*, *op. cit.* , pp. 214-215.

roman sur la médiatisation de l'identité, sur ses représentations fictionnelles de la criminalité. La translation d'une fiction à la réalité produit bien souvent, comme le pense DeLillo, des résultats destructeurs. Jack répète sans cesse à ses étudiants (son argument sera repris par Win Everett dans *Libra*) : « All plots tend to move deathward. This is the nature of plots.[...] We edge near death everytime we plot. It is like a contract we must all sign, the plotters as well as those whoo are the targets of the plot. »⁴⁶⁷. Dans *Gunfighter Nation*, Richard Slotkin écrit comment les conventions narratives de l'Ouest américain annoncent la violence qui caractérisera les relations sociales de l'Amérique contemporaine :

The climatic shoot-out requires critical examination, because of the importance such scenes have in the paradigmatic structure of the Western movie. The Western always works toward the resolution of plot tensions in a final gunfight, and it rationalizes the conclusion by investing it with powerful and appealing ideological and mythological overtones. This structural principles, inherent in both the genre and its substructure of myth, establishes a framework of expectation that it must end in violence becomes by implication a requirement or a demand that it do so. If it does not, we are disappointed⁴⁶⁸.

Le roman de DeLillo joue avec les attentes narratives de ce genre de manière intrigante. A l'image de *Lolita* de Nabokov, qui est souvent perçu comme un parallèle à *White Noise*, DeLillo parodie aussi bien les scènes de fusillades des westerns américains que les longues scènes de mort des films romantiques. La décision de Jack de commettre un meurtre est amplifiée par Murray qui concentre sa rage en s'imprégnant d'un assortiment de motifs présents dans les films de cowboys et de gangsters :

I'm talking theory. In theory, violence is a form of rebirth. [...] The killer lives on. What a marvelous equation. As a marauding band amasses dead bodies, it gathers strength. Strength accumulates like a favor from the gods. [...] The more people you kill, the more power you gain over your own death. There is a secret precision at work in the most savage and indiscriminate killings⁴⁶⁹.

Après avoir tué sa femme, Stephen Rojack, extatique, devient un nouvel homme et en tirant sur Willie Mink, Jack déclare : « I knew who I was in the network of meanings.

467 *ibid.* , p. 26.

468 Richard Slotkin, *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth- Century America*, Norman, University of Oklahoma Press, 1998, p. 483.

469 DeLillo, *White Noise, op. cit.* , p. 291.

Water fell earth in drops, causing surfaces to gleam. I saw things new »⁴⁷⁰. Toutefois en essayant de s'échapper à son quotidien monotone, avec l'intention d'assassiner Mink, Jack se place lui-même dans les clichés cinématographiques. Cela commence lorsqu'il envisage la manière de tuer Mink : tirer à trois reprises dans les viscères pour provoquer le plus de douleur possible⁴⁷¹ et se termine avec son plan qui consiste, après le meurtre, à rentrer à pied chez lui dans la pluie et le brouillard⁴⁷². Mais au lieu d'être un adversaire à la hauteur du fantasme, Mink s'avère un automate pathétique qui ne sait que répéter des phrases toutes faites sorties de films. Ainsi, Mink s'identifie à l'Indien des films de western, notamment au moment où il demande à Jack, le cowboy de la séquence, pourquoi il est venu et le traite d' «homme blanc »⁴⁷³. L'absurdité de la confrontation, pour ne pas dire son grotesque, tend à nier l'hypothèse d'une régénération possible par la violence. Bien que Jack ait risqué sa vie en agissant d'une manière asociale, il n'a pas finalement osé s'aventurer dans l'inconnu comme l'ont fait les protagonistes de Mailer. Le scénario manque d'originalité, la performance n'est qu'une répétition de scènes banales de films. Après avoir tiré sur Mink et avoir été blessé à son tour, Jack abandonne le rôle de l'assassin pour celui du héros de guerre (ou peut-être, celui de l'évadé qui s'échappe d'une narration-prison) en portant secours à un homme :

Having shot him, having led him to believe he's shot himself, I felt I did honor to both of us, to all of us, by merging our fortunes physically leading him to safety. I took long slow strides, pulling his weight. It hadn't occurred to me that a man's attempts to redeem himself might prolong the elation he felt when he committed the crime he now sought to make up for⁴⁷⁴.

Le bâclage de la tentative de meurtre, si différent des meurtres « propres » des westerns classiques et de celui parodique de Quilty commis par Humbert dans *Lolita*, prend le pas sur n'importe quelle gloire hors-la-loi. Malgré tous ses efforts, Jack se retrouve sujet

470 *ibid.* , p. 312.

471 *ibid.* , p. 304.

472 *ibid.* , p. 304.

473 *ibid.* , p. 310.

474 *ibid.* , p. 315.

des régulations triviales de la culture de la médiatisation qu'il avait tant espéré dépasser.

Ainsi, Jack se retrouve semblable à Oswald :

Oswald changed history not only through his involvement in the death of the president but also in preferring such moments of the American absurd. [...] It was surely the assassination of President Kennedy that began to give us a sense of something coming undone. This was vintage American violence, lonely and rootless, but it shaded into something older and previously distant, a condition of estrangement and helplessness, an undependable reality. We felt the shock of unmeaning⁴⁷⁵.

Dans l'histoire américaine contemporaine, des personnages, à l'image d'Oswald, de John W. Hinckley à Mark David Chapman en passant par les assassins des cours d'école de la fin des années 90, sont souvent apparus comme les produits d'un dysfonctionnement qui n'a de cesse de hanter le pays. Le dernier paragraphe du premier roman de DeLillo, *Americana*, décrit le voyage fatal de Kennedy à Dallas et, huit romans plus tard, *Libra* nous ramène à cette fameuse scène de l'assassinat du président, scène profondément ancrée dans un thème majeur de l'auteur : la recherche de l'autonomie individuelle au sein d'un paysage urbain dominé par les médias. Douglas Keesey écrit que DeLillo est obsédé par l'image d'hommes enfermés dans des endroits confinés (« men in small rooms ») et il n'aura de cesse d'imaginer Oswald enfermé dans sa cellule⁴⁷⁶. Lors d'un entretien, en réponse à une question d'un journaliste concernant l'assassinat de JFK, DeLillo aurait répondu que cet événement l'avait fait devenir écrivain⁴⁷⁷. Le personnage asocial cloîtré et claustrophobe, espérant toujours en secret pouvoir prendre ses rêves pour la réalité, est sans aucun doute l'archétype de la fiction de DeLillo mais l'émergence d'un asocial conquérant relève pour lui de l'utopie : DeLillo reste fondamentalement un pessimiste. Toutefois, ce désir d'utopie perdue en une caractéristique essentielle de la formation de l'identité nationale. Frank Lentricchia,

475 *id.*, « The American Absurd », *Harper's Magazine*, February, 2004, p. 32.

476 Douglas Keesey, *Don DeLillo*, N. Y., Twayne Publishers, 1993, p. 151.

477 Frank Lentricchia, « *Libra* as Postmodern Critique », *Introducing Don DeLillo*, Ed. Frank Lentricchia, Durham, University of Duke Press, 1991, p. 47.

dans son étude de *Libra*, écrit que les Américains croient en la possibilité de renaître⁴⁷⁸. Ainsi, la renaissance personnelle de l'individu chez DeLillo demeure une obsession malgré sa futilité et produit ainsi mécaniquement ses propres personnages. *Hip* chez Mailer, dont la violence purgative est la promesse d'une nouvelle existence vitale, est l'exemple que tout homme rêve de suivre chez DeLillo : tuer devient ordinaire, cet acte banal est commis parfois à plusieurs reprises pour n'être qu'une étape vers une autre finalité. Cette envie de tuer, de création de soi par soi est cependant difficile à prendre au sérieux. D'ailleurs Nicholas Branch, un personnage de DeLillo, le chercheur fictionnel qui écrit une « *histoire secrète* » sur l'assassinat de Kennedy, ne décrit pas Oswald comme un homme capable de devenir un modèle :

Oswald's eyes are gray, they are blue, they are brown. He is five feet nine, five feet ten, five feet eleven. He is right-handed, he is left-handed. He drives a car, he does not. He is a crack shot and a dud. Branch has support for all these propositions in eyewitness testimony and commission exhibits. [...] In another photo he sits in profile with a group of fellow Marines on a rattan mat under palm trees. Four or five men face the camera. They all look like Oswald. Branch thinks they look more like Oswald than the figure in profile, officially identified as him⁴⁷⁹.

Cette description physique et mentale d'un homme banal, qui ressemble à n'importe quel autre homme, révèle, selon DeLillo, le caractère désespérément pseudo-utopique du héros asocial qui s'assimile à un autre mythe : celui du *self-made man*. S'est évaporé tout le potentiel du *Hip* de Mailer qui était obsédé par son désir de vivre le moment présent afin de créer une nouvelle manière d'exister au sein de la société sans en subir les règles restrictives⁴⁸⁰. D'une certaine manière, DeLillo semble répondre à Mailer. Les deux Oswald sont à l'opposé l'un de l'autre. Alors que celui de Mailer ressemble à un héros, celui de DeLillo apparaît faible aussi bien physiquement que mentalement, un homme sans envergure, une marionnette entre les mains des véritables conspirateurs.

Dans *Libra*, DeLillo suit la thèse du complot organisant l'assassinat de JFK.

478 *ibid.* , p. 195.

479 DeLillo, *Libra*, *op. cit.* , p. 300.

480 *ibid.* , p. 324.

Selon l'auteur, les coupables sont « évidemment » la CIA mais la culpabilité incombe également à la culture américaine dans son ensemble parce qu'elle prive ses citoyens d'exercer leur libre-arbitre. Nous ne serons sans doute jamais capables d'identifier les véritables instigateurs de ce meurtre mais nous pouvons émettre des hypothèses. Si le poids du crime retombe aussi sur tous ceux qui ont permis de rendre JFK si télégénique, alors, à l'inverse de ce qu'affirme Mailer, Oswald permet de localiser avec précision le cœur de la pathologie américaine. Dans *Libra*, le meurtrier solitaire pris d'une folie passagère serait l'invention de conspirateurs, stratagème grossier mais efficace. Le personnage agent de la CIA, le véreux Win Everett, fait la liste de ses associés afin de fabriquer de toute pièce un assassin virtuel :

Pocket litter. Win Everett was at work devising a general shape, a life. He would script a gunman out of ordinary dog-eared paper, the contents of a wallet. Parmenter would contrive to get document blanks from the Records Branch. Mackey would find a model for the character Everett was in the process of creating. They wanted a name, a face, a bodily frame they might use to extend their fiction into the world⁴⁸¹.

Toutefois, lorsqu'Everett « découvre » Oswald, il est submergé par son désir d'en faire le meurtrier qu'il a imaginé. L'autorité d'Everett en tant qu'auteur de son propre complot a été usurpée : « Lee H. Oswald was real all right. What Mackey learned about him in a brief tour of his apartment made Everett feel displaced ? It produced a sensation of the eeriest panic, gave him a glimpse of the fiction he's been devising, a fiction living prematurely in the world »⁴⁸². Dans *Libra*, DeLillo s'ingénie à suggérer des complots inconnus se rajoutant à ceux qui sont connus. L'ensemble se télescope avec le peu d'autonomie individuelle dont les personnes croient disposer et engendre des développements imprévisibles selon le schéma propre à Ellroy. David Ferrie, un des personnages du roman, explique à Oswald que « quelque chose d'autre » est à l'origine de la décision de l'assassinat, quelque chose d'indescriptible, qui appartient au passé⁴⁸³.

481 *ibid.* , p. 50.

482 *ibid.* , p. 179.

483 *ibid.* , p. 384.

L'Oswald de DeLillo émerge alors comme un lecteur obsédé et impressionnable depuis le début, se perdant dans des livres qui offrent les perceptions d'une existence malheureuse. Le familier trivial est transfiguré par l'imagination du garçon, dans ce qui est, lors de son jeune âge, plus semblable à un rêve qu'à une vision idéaliste :

[Oswald] saw himself as part of something vast and sweeping. He was the product of a sweeping history, he and his mother, locked into a process, a system of money and property that diminished their human worth every day, as if by scientific law. The books made him part of something. Something led up to his presence in this room, in this particular skin, and something would follow⁴⁸⁴.

Lorsque l'Oswald de DeLillo devient adulte, il est frustré à cause de son échec patent à matérialiser ses rêves. Il commence à s'abandonner à une vie fictionnelle qui finit par prendre le pas sur la réalité. Comme Jack, il recherche son individualité dans des personnages alternatifs. Alek Kirilenko, l'agent du KGB envoyé pour interroger Oswald après son passage à l'acte déclare : « That's what they all want, isn't it, these people who live in corners inside themselves, in blinds and hidey-holes ? A second and safer identity. Teach us how to live, they say, as someone else »⁴⁸⁵. Plus le monde le rejette, plus Oswald se trouve à l'extérieur de lui-même, enviant les actes des autres. Sa sensibilité à coïncider avec d'autres personnes s'amplifie à tel point qu'il finit par être sujet à des psychoses virtuelles. En regardant des films sur les meurtriers pendant plusieurs semaines avant l'assassinat de J. F. K., Oswald :

[...] felt connected to the events on the screen. It was like secret instructions entering the network of signals and broadcast bands, the whole busy air transmission. Marina was asleep. They were running a message through the night into his skin. [...] The streets were dark. The house was dark except for the flickering screen. An old scratchy film that carried his dreams. Perfection of rage, perfection of control, the fantasy of night. [...] Lee felt he was in the middle of his own movie. They were running this thing just for him⁴⁸⁶.

L'ambiguïté dans l'acte de s'identifier est mise à jour : lorsqu'on décide d'endosser un rôle pour étendre les possibilités de sa liberté, ce rôle devient alors un tyran qui proscrit la liberté tant espérée. Classiquement, Oswald se perd pour mieux se trouver et il finit

484 *ibid.* , p. 41.

485 *ibid.* , p. 166.

486 *ibid.* , p. 370.

par ressusciter en zombie soumis aux lois des médias. Contrairement à Humbert Humbert, qui parvient à maîtriser ses fantasmes sur Lolita, Oswald ne peut que s'inventer à partir de clichés médiatiques qu'il a vus et revus. A la fin, son existence passe sous le contrôle des autres.

Nous pouvons ressentir les effets de la télévision sur les visages de plusieurs personnages de *Libra*, comme s'ils avaient été hypnotisés. Marina Oswald, son épouse d'origine russe est toute aussi prise au piège par l'influence des médias sur la société :

She wondered how many women had visions and dreams of the President. What must it be like to know you are the object of a thousand longings? It's as though he floats over the landscape at night, entering dreams and fantasies, entering the act of love between husbands and wives. He floats through television screens into bedrooms at night. He floats from the radio into Marina's bed. There were times when she waited for him, actually listened late at night for a few words of a speech or a news conference recorded earlier in the day, waited for the voice of the President, the radio on a table near the bed⁴⁸⁷.

La sur-médiatisation de Kennedy a fait de lui la cible parfaite pour n'importe quelle personne influençable qui nourrirait des ambitions impossibles à réaliser. Oswald, en tuant Kennedy, aurait espéré un temps prendre sa place dans le cœur des médias. Après l'assassinat, le tueur présumé contemple avec émerveillement la part de célébrité qu'il a volée à Kennedy, puisque le tireur à la fenêtre serait à jamais associé à la victime et à l'histoire américaine⁴⁸⁸. Célébrité et infamie trouvent un certain équilibre dès lors dans le roman tant que le public est présent. A l'image des sociétés guerrières de l'Antiquité, la reconnaissance publique est l'ultime récompense que l'on peut recevoir avant de mourir, l'unique moyen d'accéder à l'immortalité. DeLillo décrit une personne qui observe Oswald juste avant sa mort et, après avoir donné à lire un parallèle saisissant entre le doigt du tueur sur la gâchette de son arme et celui du journaliste sur le bouton de déclenchement de son appareil photo, DeLillo précise :

There was something in Oswald's face, a glance at the camera before he was shot, that put

487 *ibid.* , p. 324.

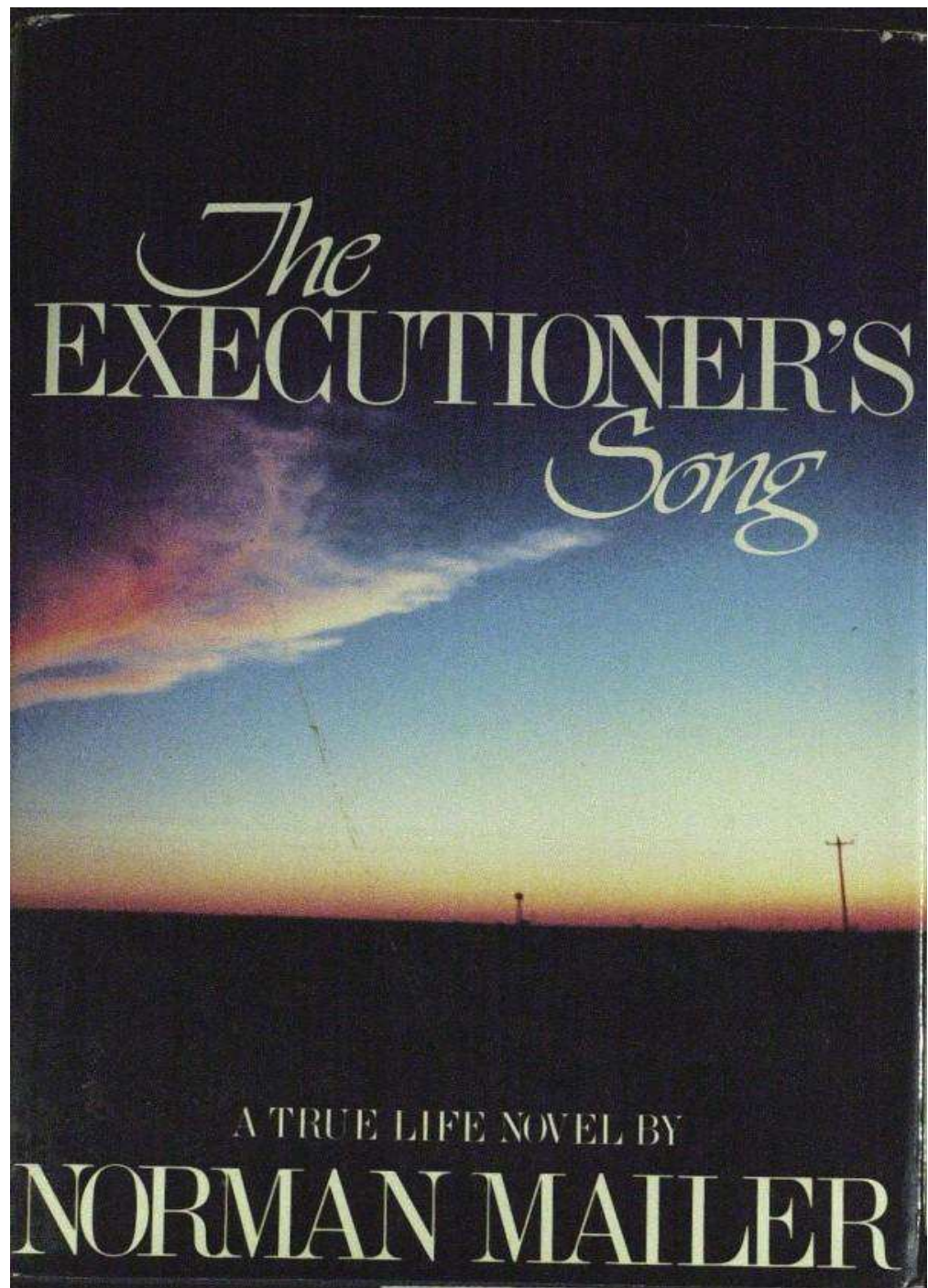
488 *ibid.* , p. 435.

him here in the audience, among the rest of us, sleepless in our homes- a glance, a way of telling us that he knows who we are and how we feel, that he has brought our perceptions and interpretations into his sense of the crime⁴⁸⁹.

Nous sommes en partie responsables de la mort d'Oswald parce que nous lui sommes nécessaires afin de réaliser ses ambitions. Nous apportons au tueur, à la fois le dégoût de ce qu'il est et la célébrité qu'il a tant désirée. Oswald implique dans sa mort tous ceux qui le regardent. Cette stratégie littéraire est un des moyens employés par DeLillo pour charger de sens ce meurtre qui aurait pu sembler simple à expliquer. Dans sa quête de justice, *Libra* fait le lien entre l'homme seul et un complot beaucoup plus vaste, si large qu'il est impossible de remonter à la source. Interrogé en 1988 par le *New York Times* sur l'identité des véritables conspirateurs, DeLillo explique qu'il a choisi la thèse la plus plausible afin que justice soit faite⁴⁹⁰. Cette thèse du complot a été remise en lumière après la sortie du film *JFK* d'Oliver Stone en 1991 mais reste néanmoins plus que contestée aujourd'hui par ceux qui se veulent raisonnables. DeLillo se désole que le public persiste majoritairement à voir en Oswald un assassin solitaire. Il se retrouve ainsi dans une posture comparable à celle de Mailer qui cherchait à tout prix à justifier l'existence de son Oswald. L'obsession de DeLillo d'une société castratrice qui se met en scène dans ses médias l'amène lui aussi à vouloir révéler ce qu'il perçoit comme la réponse mécanique des individus à la menace. Engendrée par le système, cette réponse lui permet pourtant de s'auto-réguler et donc paradoxalement de se renforcer, ce que nos auteurs ne peuvent que constater quand ils se veulent réalistes. Alors que la société sait qu'elle peut compter sur l'effet de masse de ses citoyens, le criminel asocial ne peut jouer que sur l'effet de levier de sa radicalité. De ce point de vue, il n'est pas surprenant qu'Oswald, archétype du criminel asocial, soit devenu le centre d'intérêt d'une génération d'écrivains s'interrogeant sur l'évolution des États-Unis d'après-guerre.

489 *ibid.*, p. 447.

490 Herbert Mitgang, « Reanimating Oswald, Ruby, et al. in a Novel on the Assassination », *N. Y. Times*, 19 July, 1988.



Que reste-t-il quand tout est perdu ? (légende d'Audrey Gardès)

C- Du prédateur au Prométhée moderne

Cette troisième partie s'est focalisée sur Mailer et DeLillo parce qu'ils dissèquent l'évolution de la société qu'ils ont sous les yeux et s'interrogent sur son devenir via le criminel asocial. Même s'il n'est que partiellement intégré à la vie de la Cité, leur protagoniste n'est jamais désocialisé et souhaite marcher de compagnie. Il n'en est pas de même chez McCarthy qui nous présente une faune qui s'est placée volontairement hors de la collectivité et qui a des comportements de loups chassant en meute. Dans un paysage fantasmagorique, le Juge Holden n'a que faire du jugement des autres et la société qui l'entoure n'est que son réservoir de proies. Il ne se pose jamais la question de sa place parce qu'il se l'est déjà attribuée au sommet de la chaîne alimentaire. À un degré moindre, Humbert Humbert, dans sa folie, marche sur les mêmes traces : malgré sa culture, il est lui aussi devenu une bête-fauve qui a renoncé à l'intégration. Le cas de Ellroy est différent. Il est le seul auteur dont la biographie apporte de façon certaine des clés de lecture. Dans son monde marqué à jamais par l'assassinat de sa mère, le mal domine, tout simplement. Il n'y a là aucun jugement moral. Pour l'auteur traumatisé par la violence consubstantielle à la vie, c'est un constat évident qui a orienté toute son œuvre. Ce postulat posé, la société d'Ellroy est « mauvaise » et même ses héros positifs comme Lloyd Hopkins sont « mauvais ». Son criminel asocial est donc représentatif d'une société qui est elle-même criminelle par la corruption qu'elle génère et asociale par le malheur qu'elle ne fait qu'apporter. Le paradoxe d'une société asociale n'est pas le moindre chez cet auteur pour qui le mot espoir n'existe pas. Il n'a donc que faire de s'interroger sur la place de qui que ce soit dans une société pervertie et ses créations se caractérisent seulement par leur plus ou

moins grande volonté de s'ouvrir une voie dans les ténèbres à coups de griffes. Mailer et DeLillo sont donc les seuls écrivains du corpus à tenter d'envisager un éventuel avenir meilleur dans un environnement où chacun peut enfin reconnaître son quotidien. Leurs personnages vont donc présenter au lecteur les mécanismes de leurs pensées et de leurs agissements. Mais DeLillo s'arrête en chemin, miné par le pessimisme contemporain qui intègre la fin des illusions politiques des XIX^e et du XX^e siècles. Il est un adepte du concept hegelien de fin de l'Histoire. A l'inverse, Mailer reste fidèle à l'école classique qui croit en l'homme et au progrès continu. En ce sens, vu de nos rivages, il est bien le romantique que décrit le Maître de conférence et historien des religions Stephen J. Shoemaker. En conséquence, leur traitement du criminel asocial est différent : DeLillo nous convainc que le triomphe du matérialisme n'offre pas d'autre voie à l'individu que le choix des modes de vie que l'on pense les mieux adaptés à ses besoins : dans le menu qu'offre la société, son criminel asocial prend ce qui lui convient puis court s'isoler. Le résultat n'est pas souvent désastreux mais toujours déprimant : ni Nick Shay ni Jack Gladney ne donnent envie de les suivre tant leur univers est mélancolique. Nous avons vu comment DeLillo donnait corps à cette angoisse dans tous ses personnages, d'un livre à l'autre. Mailer reste donc seul à considérer que le désespoir n'est pas forcément la seule issue possible au monde contemporain, même si sa foi faiblit avec le temps. Il ne semble pas que cette attitude ait jamais été mise en relation avec sa formation initiale à Harvard en ingénierie aéronautique mais il est possible d'y voir la confiance de quelqu'un qui a appris que le monde pouvait être partiellement compréhensible. Ses protagonistes ont conscience de leur environnement. Ils s'intègrent puis, sous la pression de leurs exigences personnelles, vont s'essayer à modifier leur histoire pour atteindre le bonheur, ce concept naïf que les autres auteurs ont jeté aux oubliettes. Malgré leurs échecs, les criminels asociaux de Mailer deviennent ainsi nécessaires à

l'ensemble de la société, quitte à faire don de leur personne dans un sacrifice pour apporter l'illumination. Mailer dépasse ici tous les autres auteurs et cette volonté de générosité le rend infiniment attachant à défaut d'être toujours crédible.

DON DELILLO
UNDERWORLD



Saisir une balle comme on saisit le monde (légende d'Audrey Gardès)

CONCLUSION

Pour un écrivain, le personnage criminel a de tout temps présenté l'avantage d'être un vecteur privilégié des problématiques de l'individu face à la société. Plutôt que de s'attacher à suivre ceux qui évoluent dans le cadre des institutions, le meilleur moyen d'étudier les limites d'un système n'est-il pas de s'intéresser aux individus qui ont décidé de passer les frontières pour s'aventurer au delà de ce que la culture dominante impose ? Pour délimiter une frontière, n'est-il pas plus simple de regarder ce qu'il y a de part et surtout d'autre de cette frontière ? Par ailleurs, pour un écrivain américain contemporain, témoin de l'émergence de la première société de consommation de masse, la prise en compte de cette évolution historique de la société a représenté une source d'interrogations, l'ouverture d'un champ d'exploration et donc un nouvel objet littéraire.

Fort de ces deux constatations, il n'est donc pas surprenant qu'un protagoniste transgressif, souvent asocial par volonté et criminel par nécessité, se posant des questions sur sa place dans la société américaine et apte à la remettre en question, soit devenu le pivot de plusieurs œuvres bien caractérisées spatialement et temporellement. Entre l'intellectuel libertaire créé par Nabokov, le conquérant dominateur de McCarthy, les citoyens en quête de sens de DeLillo, les révolutionnaires exaltés de Mailer et les individualistes assoiffés de pouvoir d'Elroy, tous des personnages bien différents les uns des autres, issus d'un corpus hétérogène, il a

pourtant été vu que des points communs existaient, essentiellement leur confiance en soi excessive et leur propension à la violence. Il a été également vu que leurs ambitions se concrétisaient rarement mais débouchaient plutôt sur l'échec, et ce à tous les niveaux : quoi qu'ils fassent, ils finissent pas se retrouver confrontés aux questions mêmes qui les avaient emmenés en marge de la société et à l'illégalité. Chez tous nos auteurs, revenir sans cesse sur son orbite semble bien être une fatalité : leurs criminels asociaux n'ont pas le destin heureux. Aussi, considérer que ces créatures écrasées par leur environnement ne sont pour leurs créateurs que le reflet d'une époque et d'une culture bien précises est sans doute une réponse adéquate à la question de leur existence en littérature. Une fois le criminel asocial nanti de cette fonction, l'écrivain peut manipuler à sa guise cette unique marionnette et travailler ainsi plus facilement et plus efficacement, par ricochet, sur la société toute entière. En un moment et en un lieu donnés, le criminel asocial est ainsi devenu un outil littéraire.

Il reste maintenant à estimer si cet outil s'avère performant dans son utilisation en littérature ou, pour formuler la question autrement, s'il est promis à un avenir littéraire. Les limitations ont été examinées. La première tient au fait qu'en tant que personnage de la littérature d'après-guerre, le criminel asocial de nos auteurs répond à des *soucis de riches*, même quand il évolue au XIX^e siècle. Ayant dépassé la notion de satisfaction des besoins élémentaires, le criminel asocial s'aventure avec l'ensemble de ses concitoyens sur les terres où la possession égale l'existence. Même s'il ne fait pas partie de la classe sociale la plus fortunée, il évolue néanmoins dans un biotope qui se caractérise par la recherche du confort maximum. Que ce confort relève souvent plutôt du domaine intellectuel que du domaine matériel ne change rien au fait que notre héros a un but dans le cadre de la société et qu'il reconnaît donc la prééminence de celle-ci. En

cela, il ne se distingue pas de la masse qu'il a souvent tendance à mépriser : comme elle, il veut modeler la société selon son aspiration mais jamais il n'est révolutionnaire ou anarchiste. Celui qui naît ou devient asocial, par choix ou par nécessité, n'est pas étranger à la société et nous avons vu qu'il en était une émanation quelquefois nécessaire. Cette constatation peut restreindre l'intérêt du criminel asocial à un environnement historique très précis qui n'est pas forcément transposable. Ce n'est certainement pas un hasard si Nabokov parvient à écrire *Lolita* aux États-Unis, après avoir immigré, alors qu'il n'avait jamais proposé à la publication la première version de son roman qu'était *Volshebnik*, écrit quand il résidait encore en Europe. Pour l'auteur, la deuxième limitation dérive de l'échec récurrent de son personnage, ce qui a fait l'objet de la totalité de la seconde partie. Sisyphe moderne, le criminel asocial porte le poids de cette défaite et il est permis de penser qu'à trop se répéter les auteurs risquent de lasser leur public. Si l'on considère que le désenchantement et le pessimisme ont gagné du terrain dans les mentalités occidentales depuis quelques décennies, le criminel asocial correspond à cette évolution et à cette fascination de la négativité mais cela signifie aussi qu'il ne survivra peut-être pas à cette période. La troisième limitation relève du peu de connaissance des problématiques liées à l'existence de l'homme en société qu'ont nos criminels asociaux même si, encore une fois, il faut faire une place à part à Humbert Humbert et donc à Nabokov qui s'intéresse plus à l'individu et à ses désirs qu'à la place de chacun dans son environnement. C'est pourtant cette place de l'individu dans la société qui tourmente tant nos autres auteurs. En simplifiant, il est remarquable que tous les criminels asociaux, même ceux de Mailer ou de DeLillo qui sont supposés être les plus éclairés intellectuellement, se posent des questions qui ont déjà été débattues. Débattues certes, mais en Europe et à d'autres époques, ce qui peut-être, explique la méconnaissance que semblent en avoir les protagonistes. Il est par exemple

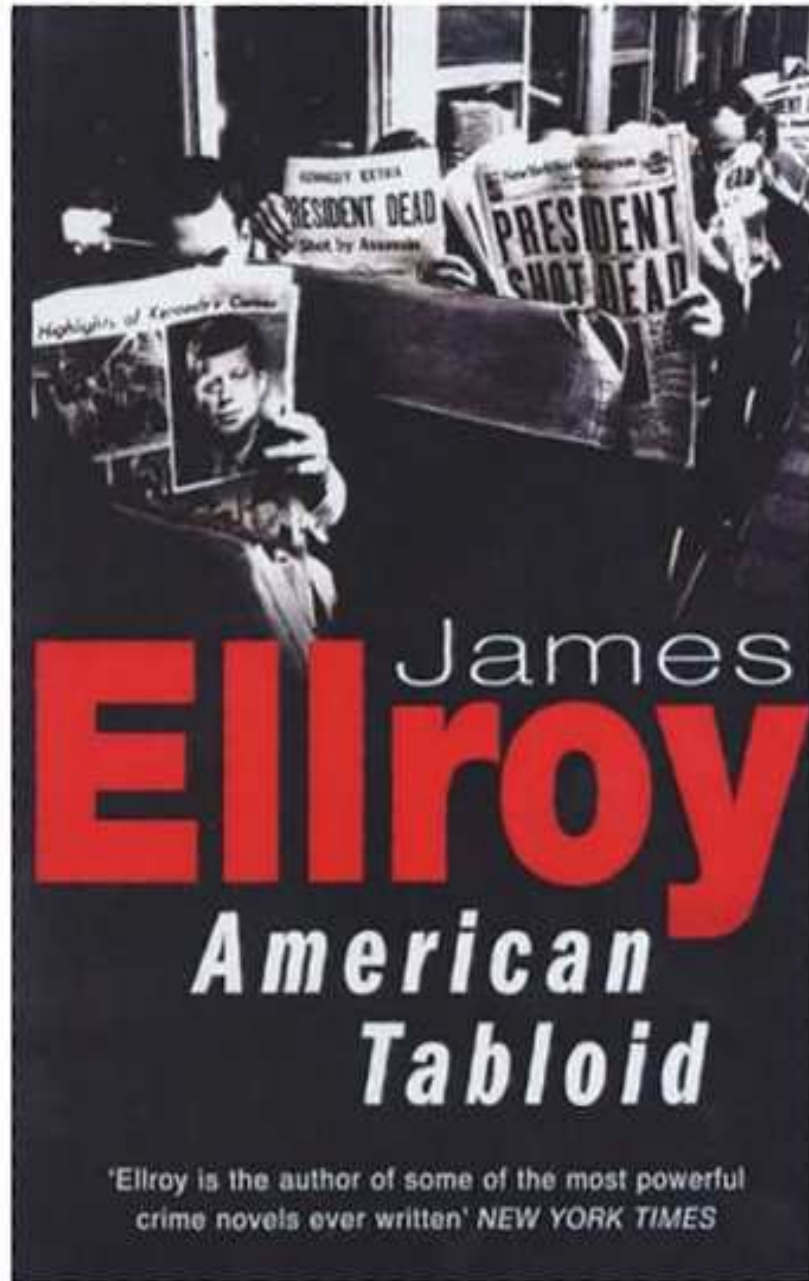
particulièrement frappant que Gary dans *End Zone* s'émerveille de la démarche ascétique de Taft qui ne fait pourtant que reprendre des éléments déjà abondamment documentés des philosophies stoïciennes ou épicuriennes. La dernière limitation, conséquence des précédentes, concerne le rôle que les auteurs ont voulu faire endosser au criminel asocial. Missionné pour questionner et apporter des réponses, ce personnage est sans doute investi d'une charge trop lourde, ce qui pourrait expliquer la réticence des auteurs à lui accorder le succès, comme s'ils sentaient que leur création ne pouvait tout simplement pas satisfaire à leurs exigences. N'y a-t-il pas une trop grande ambition à vouloir donner à ce personnage un rôle qui le dépasse ? Cette réflexion ne peut manquer de surgir quand l'on considère la réalité d'un Lee Harvey Oswald et les interprétations qu'en donnent Mailer et DeLillo pour le faire entrer dans un costume qui n'est pas le sien.

Au-delà et malgré ces limitations, peut-on pressentir si le criminel asocial va continuer à habiter la littérature ? Aux États-Unis, son terrain de jeu depuis plus d'un demi-siècle, la réponse n'est paradoxalement pas évidente. Des auteurs nobélisables parmi lesquels Philip Roth ou Thomas Pynchon n'accordent pas une place de premier ordre à ce personnage. Mais DeLillo, un autre nobélisable, McCarthy et Bret Easton Ellis entrent dans ce cadre. Ailleurs que sur le territoire nord-américain, l'intérêt pour les relations société-individus et l'utilisation de l'asociabilité liée à la criminalité ne semblent pas s'imposer comme un sujet d'importance dans la production littéraire. Parmi les écrivains de langue française, Maurice G. Dantec se rattache à ce courant mais fait figure d'exception. Pourtant, il existe un domaine où le criminel asocial fait florès : les séries télévisées américaines contemporaines telles que *Dexter*, *Sons of Anarchy*, *The Shield*, *Sopranos*, *Breaking Bad*. Il n'est pas exagéré de dire que la majorité des autres séries ne traitent que d'asociaux ou de protagonistes non criminels atteints des troubles

de la personnalité plus ou moins prononcés, depuis les troubles obsessionnels compulsifs (*The Big Bang Theory, Monk*) jusqu'à la schizophrénie (*United States of Tara*). La télévision ayant remplacé le cinéma comme marqueur de l'évolution des mentalités, tout se passe comme si le spectateur était aujourd'hui fasciné par les comportements hors-norme qui seraient alors progressivement intégrés à la culture populaire et rejoindraient ainsi la « normalité ». Cette évolution rendrait hommage aux écrivains précurseurs tout en les privant d'un thème vidé de son intérêt.

Alors comment conclure sans être démenti par la postérité littéraire dont bénéficiera ce type de protagoniste ? Il est certain que le criminel asocial du corpus est avant tout un instrument à visée démonstrative d'une littérature plus ou moins engagée. Quand cet engagement se double d'une invention stylistique comme chez Nabokov, DeLillo ou McCarthy, le personnage passe au second plan pour laisser toute sa place à l'œuvre. À l'inverse, quand tout un roman repose sur les interrogations et les agissements d'un individu, si profonde soit sa réflexion, il est sans doute plus difficile à la majorité d'y adhérer si la magie du verbe est absente. Lire Ellroy la première fois est un choc tant il est doté d'une « épouvantable puissance d'arrêt »⁴⁹¹. Mais il est impossible de ne pas penser que sa production consiste à inscrire encore et encore les mêmes personnages dans le même livre, aussi brillant soit-il. Mailer a suscité suffisamment de controverses et a laissé une œuvre tellement engagée qu'il en rejoint le genre. Encore une fois, le dernier mot restera donc à la subjectivité et à l'émotion ressentie en face de la page.

491 Jean-Patrick Manchette, « James Ellroy du crime », *Libération*, 7 juillet 1987.



Le jour d'après (légende d'Audrey Gardès)

RÉSUMÉ DES ŒUVRES DU CORPUS

***Blood Meridian* de Cormac McCarthy**

Blood Meridian or the Evening Redness in the West est un anti-western qui présente une vision cauchemardesque de la conquête de l'Ouest vers 1850. Sur une trame historique, les exactions du gang Glanton, la narration met en scène plusieurs protagonistes qui vont apparaître puis s'effacer pour parfois réapparaître. Deux personnages se détachent néanmoins de l'ensemble, un pré-adolescent, l'enfant, *the kid*, et le second de Glanton, le Juge Holden. Dans le courant de l'ultra-violence des années 80, McCarthy dépeint des existences sans espérance où seuls l'enfant et le Juge essaient de se libérer, chacun à sa façon. Si l'enfant semble présenter la face claire de cette tentative et le Juge la face sombre, la narration de l'auteur est suffisamment ambiguë pour que le jugement soit plus nuancé. Transcendant ces interrogations, le lyrisme et l'acuité des descriptions de la nature font de cette dernière le troisième protagoniste du roman, sinon le principal.

Le livre commence avec les pérégrinations à dos de mule de l'enfant, du Tennessee au Texas où il rejoint la bande d'irréguliers du capitaine White, un ancien soldat de l'armée américaine à la tête d'un groupe de rebelles chasseurs d'Indiens. À la mort de White, l'enfant est emprisonné à Mexico puis enrôlé avec son voisin de cellule, Toadvine, dans le gang de John Joel Glanton qui se met au service du gouverneur local

pour continuer la chasse à l'Indien. Plus de la moitié du livre suit le gang dans sa course au scalp en 1849 et 1850 et détaille ses souffrances pour survivre dans un environnement incroyablement hostile. De la chasse à la prime d'Indiens, la bande glisse insensiblement vers le massacre de tous les individus qu'elle rencontre, Apaches ou Mexicains, civils ou militaires, de part et d'autre du Rio Grande. Le fascinant Juge Holden, énorme, imberbe, intelligent, habile, cultivé, manipulateur, violent, cruel, sans doute pédophile, s'avère être l'âme du gang dans l'ombre de Glanton. Il est considéré par le reste de la troupe comme un être supérieur, presque divin, car ni la nature ni les hommes ne semblent avoir prise sur lui. Poursuivie par l'armée, la horde s'empare d'un bac non loin de la côte du Pacifique. Les Indiens Yumas vont mettre fin à son existence en prenant d'assaut le camp de Glanton et en l'assassinant avec presque tous ses compagnons. L'enfant, Toadvine et Tobin (un ancien prêtre profondément pieux qui a rejoint le gang) comptent parmi les rares rescapés qui s'enfuient. Tobin et l'enfant rencontrent le Juge qui échoue à les faire disparaître. Les survivants continuent leur voyage séparément et, bien que l'enfant ait plusieurs fois la possibilité de tuer le Juge, il ne passe jamais à l'acte. A San Diego, l'enfant se sépare de Tobin avant d'être emprisonné et le Juge essaie à nouveau de se débarrasser de lui. Après sa relâche, l'enfant se rend à Los Angeles où il est témoin du procès des deux autres survivants du gang, Brown et Toadvine, qui seront pendus. Dans les dernières pages, l'enfant retransverse le territoire américain et l'on perd sa trace jusqu'à ce qu'il réapparaisse sous les traits d'un homme, *the man*. Dans un saloon, il rencontre une dernière fois le Juge sans que l'on sache clairement comment se termine cette confrontation. Le dernier paragraphe met en scène le Juge qui hurle qu'il ne mourra jamais, en dansant, nu, parmi les ivrognes et les prostituées.

***Lolita* de Vladimir Nabokov**

Lolita or the Confession of a White Widowed Male restera le roman qui a fait connaître Nabokov au grand public. Le thème du pédophile et de la nymphette est immédiatement devenu un mythe contemporain qui a imprégné toutes les couches de la société dans tous les pays. Stanley Kubrick ne s'y est pas trompé quand il a réalisé son film en 1962.

Le livre se présente comme la confession de Humbert Humbert rédigée alors qu'il est emprisonné dans l'attente de son procès pour meurtre. Le récit sera publié après la mort du narrateur à la suite d'un infarctus. Au début, il avoue avoir été fou amoureux d'une jeune fille de son âge quand il avait treize ans. La jeune fille décédée, il la considérera à jamais comme « l'enfant initiale ». Adulte et marié, il devient professeur de littérature tout en étant conscient d'être attiré par les très jeunes filles. Il décide de quitter sa femme et l'Europe pour les États-Unis où un oncle lui a légué un petit héritage. Là, il recherche un endroit propice à l'étude et à l'oubli de ses deux séjours en hôpital psychiatrique. Il s'installe ainsi chez Charlotte Haze en Nouvelle-Angleterre. Son choix est en réalité motivé par la très belle et très jeune Lolita, la fille de sa logeuse. Celle-ci, veuve, s'amourache de Humbert Humbert et ce dernier, malgré la répulsion qu'il éprouve, accepte de l'épouser afin de rester aux côtés de Lolita. Peu de temps après, Charlotte découvre le journal intime de son époux. Horrifiée par son contenu, elle s'enfuit pour dénoncer le pervers à la police mais elle est renversée par une voiture et décède. Humbert Humbert devient alors le tuteur légal de Lolita. Il lui annonce d'abord, alors qu'elle est partie en camp de vacances, que sa mère a été hospitalisée et qu'il doit la ramener. C'est au matin de leur première nuit dans un motel, que Lolita (qui a perdu sa virginité au camp) devient sa maîtresse. Commence alors la

seconde partie du roman dans laquelle Lolita et Humbert Humbert entament un voyage en voiture. Pendant une année, ils vont traverser le Middle West, d'État en État, de motel en motel, ce qui permet à Nabokov de développer une critique de la société américaine des années 1940. Ils s'installent ensuite dans une ville universitaire de taille moyenne, Beardsley et, après de nombreuses querelles, reprennent la route. Alors que Humbert se rend compte qu'ils sont suivis par un inconnu, Lolita s'enfuit avec cet homme qui n'est autre que son amant, Clare Quilty, un dramaturge érotomane. Après trois années de recherche infructueuses, Humbert Humbert finit par renoncer à la nymphette. C'est finalement une lettre d'elle lui annonçant son mariage et sa grossesse qui le remet sur ses traces. Lolita demande à son « cher papa » de l'argent pour partir s'installer en Alaska avec son futur époux. Humbert Humbert se rend chez elle avec l'intention de tuer son mari, qu'il pense être son ancien amant, mais il fait la connaissance de Dick Schiller, un jeune homme malentendant, blessé de guerre. Jugeant le mari inoffensif, Humbert Humbert s'aperçoit qu'il est toujours attiré par Lolita bien qu'elle soit adulte. Elle le repousse à nouveau mais consent à lui donner le nom de son ancien amant. Fou de douleur, Humbert Humbert retrouvera Quilty dans une maison isolée et le tuera par balles lors d'une scène burlesque.

***White Noise* de Don DeLillo**

Ce roman nous fait découvrir le narrateur Jack Gladney, un professeur d'université du centre des États-Unis qui s'est fait un nom en devenant un spécialiste d'Hitler bien qu'il ne parle pas l'allemand. Marié à cinq reprises, il a quatre enfants issus de mariages précédents : Heinrich, Denise, Steffie et Wilder.

La première partie de *White Noise, Waves and Radiation*, présente les personnages ainsi que les thèmes du roman à travers la vie quotidienne de la famille qui

appartient à la classe moyenne américaine. C'est l'occasion pour DeLillo de livrer une satire de la société bourgeoise. Jack et sa femme, Babette, sont obsédés par la peur de la mort et ils se demandent souvent lequel des deux va disparaître le premier. Heinrich a quatorze ans et, s'il est précoce intellectuellement, il développe un caractère asocial, notamment en jouant par correspondance aux échecs avec un tueur en série emprisonné. Denise, onze ans, découvrira la toxicomanie de sa mère et volera sa drogue. Wilder, le plus jeune, six ans, ne parle jamais dans le roman et Jack se plaint de son retard linguistique. Un autre personnage, Murray Jay Siskind, veut créer un département consacré à l'étude d'Elvis Presley, comme a pu le faire Jack avec Hitler. Ses cours traitent également du cinéma et plus particulièrement des films d'accidents de voitures. Obsédé par plusieurs théories sur divers sujets., il joue un rôle important dans le roman en s'opposant aux concepts avancés par Jack. Dans la seconde partie, *The Airbone Toxic Event*, une fuite de produits chimiques provoque l'émission d'un nuage toxique qui menace le quartier dans lequel vivent Jack et sa famille. Effrayés par une possible contamination, les Gladney sont obligés de se confronter à la possibilité de la mort. Dans la troisième partie, *Dylarama*, Jack découvre que sa femme l'a trompé avec Willie Mink pour obtenir une drogue, le Dylar, que ce chercheur controversé a créée. Le Dylar est un produit expérimental censé faire disparaître la crainte de la mort mais qui présente de nombreux effets secondaires, notamment la confusion entre les mots et les choses, le signifiant et le signifié. Le roman s'engage alors dans une réflexion sur les traitements médicamenteux dangereux. Jack devient de plus en plus obsédé par la mort et lors d'une discussion avec Murray, ce dernier émet l'hypothèse que tuer quelqu'un pourrait peut-être délivrer de cette peur. Jack suit alors Mink et pense le tuer mais ne réussit qu'à le blesser et à se faire tirer dessus. Il prend alors conscience que la mort fait partie de sa vie et emmène le dealer à l'hôpital. Jack finit par rentrer chez lui et va dans

la chambre de ses enfants pour les regarder dormir. Le dernier chapitre met en scène Wilder qui traverse une autoroute en tricycle et qui survit miraculeusement.

***Libra* de Don DeLillo**

Libra est axé sur Lee Harvey Oswald et propose une théorie sur les événements qui ont abouti à l'assassinat du président John F. Kennedy. Le titre du livre s'inspire du signe astrologique d'Oswald, la Balance ou Libra. Dans la veine post-moderne, le livre mêle fiction et faits historiques et des personnages réels cohabitent avec les personnages fictifs. A la fin du roman, DeLillo écrit qu'il n'a jamais eu l'intention de fournir des réponses aux questions concernant l'assassinat de Kennedy. L'impact du livre a été tel que la plupart des personnages et des faits de *Libra* ont inspiré le film d'Oliver Stone *JFK*. James Ellroy a affirmé que *Libra* a été une source d'inspiration pour son roman *American Tabloid*.

L'œuvre débute lorsque Oswald n'est encore qu'un enfant. Nous suivons son adolescence jusqu'à son incorporation dans les Marines. Oswald vit quelques temps en URSS et épouse une Russe avant de rentrer aux États-Unis et de préparer l'assassinat de Kennedy. Selon la version de DeLillo, le projet d'assassiner le président devait échouer : le concepteur du complot était un ancien employé de la CIA pour qui la tentative d'assassinat du président entraînerait le gouvernement américain à déclarer la guerre à Cuba. Win Everett, Lawrence Parmenter et Guy Banister sont présentés comme les instigateurs du complot. Une histoire parallèle suit Nicholas Branch, un archiviste de la CIA chargé de reconstituer les éléments qui ont conduit Kennedy à la mort. Branch conclut que la tâche est impossible et que la vérité sur cet assassinat ne sera jamais connue. Oswald est présenté par DeLillo comme un marginal caractérisé par des difficultés à s'adapter à la société américaine, notamment parce qu'il éprouve de la

sympathie pour le régime communiste. Son portrait est globalement peu flatteur et le lecteur ne parvient jamais à s'attacher à ce personnage médiocre. Il n'est pas présenté comme un fou à l'idéologie absurde mais comme un homme éduqué et intelligent bien que dyslexique et éprouvant des difficultés à écrire des lettres ou à lire des livres (une scène montre Oswald en train de déchiffrer des écrits marxistes). Oswald est finalement décrit comme une marionnette.

***Underworld* de Don DeLillo**

Succès commercial, Howells Medal of the American Academy of Arts and Letters, ce roman a été nommé pour le National Book Award et reste l'une des œuvres les plus connues de DeLillo. Comme *Libra*, *Underworld* est un roman représentatif du courant post-moderne américain procédant par une multitude de petites touches caractérisées par l'incertitude voire l'ambiguïté. Tant pour les situations que pour les sentiments, rien n'est définitif, tout est mouvant, sujet à modifications. Proposant une peinture des États-Unis sur près d'un demi-siècle, *Underworld* se caractérise par une structure antéchronologique et par plusieurs intrigues imbriquées centrées autour de plusieurs personnages. Un protagoniste apparaît néanmoins de façon récurrente et sert de fil directeur au roman : Nick Shay, traumatisé à onze ans par la disparition de son père, Jimmy, bookmaker de petite envergure. DeLillo a déclaré que le titre du roman faisait référence aux déchets radioactifs enfouis profondément sous terre. Ces déchets représentent pour lui les sous-produits de l'évolution de l'humanité et ils seront en conséquence omniprésents dans le roman, émergeant régulièrement dans l'inconscient du peuple américain malgré ses tentatives pour oblitérer les réalités déstabilisantes. Une autre explication du titre a été proposée en référence à la Mafia new-yorkaise, probable responsable de la mort du père de Nick. Le titre peut enfin faire référence au film

éponyme de Josef von Sternberg (1927).

Le roman se divise en huit parties qui pourraient presque être indépendantes. Au moins deux thèmes historiques servent de toile de fond : la crise des missiles de Cuba et la prolifération de l'arme nucléaire. Écrit du point de vue d'un narrateur ou à la première personne par Nick, le roman débute par le légendaire match des New York Giants qui jouent à domicile en 1951 et remportent la Ligue Nationale de Baseball . Un garçon, Cotter Martin, rattrape la balle de la victoire avant que son père, Manx, ne la vende pour quelques dollars. Très vite, des personnages historiques sont intégrés à la fiction et en deviennent même des éléments essentiels comme J. Edgar Hoover, le tentaculaire dirigeant du FBI. Parmi les personnages fictionnels d'importance, Matty est le frère cadet de Nick. Doué pour les échecs, il abandonne sa passion puis s'engage pour aller combattre au Vietnam avant de travailler pour le gouvernement américain dans le développement des armes nucléaires. A la fin du roman, il décide d'adhérer à un groupe de réflexion. Klara Sax est une artiste de trente ans qui a une brève liaison avec Nick quand il a dix-sept ans. Elle se sera mariée trois fois mais divorcera chaque fois. Nick va revoir Klara alors qu'elle dirige un projet de peinture monumentale sur d'anciens bombardiers de la Guerre Froide. Albert Bronzini est le premier mari de Klara et le professeur d'échecs de Matty. Marvin Lundy, un passionné de baseball, consacra une grande partie de sa vie à obtenir la balle que le jeune Cotter Martin a attrapée au vol. Lorsqu'il la possédera, il la vendra à Nick Shay. Tôt dans le roman, le lecteur apprend que Nick, cadre dans une entreprise de traitements de déchets, a passé une partie de sa jeunesse dans un centre de détention pour mineurs puis dans un établissement jésuite dans le nord du Minnesota après avoir tué un homme. Ce n'est qu'à la fin de l'histoire que les détails de ce meurtre seront révélés. Dans l'épilogue, Nick et son épouse Marian resteront mariés malgré leur infidélité respective.

Nick précisera même que leurs relations se sont améliorées et que lui et son épouse parviennent désormais à parler de son passé.

***American Tabloid* de James Ellroy**

American Tabloid est le premier volet de la trilogie *Underworld USA*. Comme dans toutes les œuvres d'Ellroy, la corruption et la violence y sont omniprésentes. Cette chronique de l'histoire américaine reflète la face sombre des valeurs morales et puritaines qui sont d'ordinaire rattachées aux « happy days » des années 1950-60. Même si l'imagination romanesque de l'auteur est une composante majeure d'*American Tabloid*, l'intrigue respecte globalement le contexte historique et propose une lecture glaçante de la marche du monde.

Dans cet opus, qui débute en 1958 et se termine le 22 novembre 1963 avec l'assassinat de Kennedy, Ellroy dévoile les coulisses du pouvoir par les destins croisés de trois hommes : l'homme de main Pete Bondurant, le juriste-enquêteur Kemper Cathcart Boyd et l'avocat Ward Junior Littell. En exactement cent chapitres et plus de sept cents pages, les trois personnages entretiennent des relations simultanées ou successives avec la Mafia, la famille Kennedy, Howard Hugues, le KKK, les anti-castrites, la CIA, le FBI et son patron légendaire, John Edgar Hoover. La préparation puis l'échec du débarquement de la baie des Cochons sont le fil rouge des multiples sous-intrigues enchevêtrées : la lutte de Robert Kennedy contre le crime organisé, le rôle du Syndicat des Camionneurs dans le financement d'activités illicites, les implications de la Mafia dans l'économie des casinos cubains, le jeu de Hoover pour contrôler la famille Kennedy, les déboires des parrains, la démence de Hugues, l'organisation des trafics de drogue, le destin d'une compagnie de taxis.... Tous les acteurs auront finalement intérêt à la disparition de JFK et le livre s'achève à Dallas

quelques secondes avant les coups de feu fatals.

***The Naked and the Dead* de Norman Mailer**

Ce roman, Prix Pulitzer, s'appuie sur l'expérience de Mailer avec le 112^{ème} régiment de cavalerie pendant la campagne des Philippines (1944-1945) lors de la Seconde Guerre mondiale. Roman de guerre, *The Naked and the Dead*, se double d'une réflexion sur la condition humaine qui sera la marque de fabrique de Mailer dans le reste de son œuvre.

Découpé en quatre parties de longueur inégale, le livre raconte la vie quotidienne d'une escouade de reconnaissance pendant les quelques semaines de la conquête d'une île du Pacifique tenue par les Japonais. Au milieu des chapitres purement descriptifs de la vie en campagne s'intercalent des chapitres rétrospectifs qui brossent la vie civile des protagonistes, mettant ainsi en parallèle la peinture de toutes les couches de la société américaine avec la vie des officiers et des hommes de troupe. Grâce à ce double éclairage, Mailer suit la vie ou la mort de simples soldats, du sergent Croft, du lieutenant Hearn ou du général Cummings. A des scènes de combat avec les souffrances endurées se mêlent des descriptions de l'armée et de son protocole. Si les deux premières parties peuvent être considérées comme la longue exposition d'un ennui troué par de fulgurantes incandescences, la troisième constitue le nœud du roman où les choix de chacun se concrétisent. Dans un décor dantesque, Croft, Hearn et indirectement Cummings vont s'affronter, non pour gagner une bataille contre les Japonais mais pour imposer leur volonté aux autres. La dernière partie, une demi-douzaine de pages, ne sert qu'à exposer le pied-de-nez du destin : dès le début de l'invasion, les Japonais n'avaient plus les moyens de s'opposer à la prise de l'île.

***An American Dream* de Norman Mailer**

Un peu plus de trente heures dans la chute de Stephen Rojack après qu'il a étranglé sa femme dans un excès de colère. Faux roman noir, *An American Dream* évolue au cours de la narration vers le conte philosophique et finit en voyage initiatique d'un damné ordinaire.

Stephen Rojack, new-yorkais, héros de guerre, ancien du Congrès américain, est devenu professeur d'université et présentateur d'une émission télévisuelle à succès. Il symbolise à lui seul le « Rêve Américain » mais sa vie bascule quand il tue son exécrable épouse, une bourgeoise de la haute société, avant de maquiller grossièrement le crime en suicide. Après une première confrontation avec la police qui le sait coupable, il s'immerge dans les jazz-clubs et bars de la vie nocturne new-yorkaise. Sa rencontre avec Cherry McMahan, une chanteuse qui se produit dans une boîte de nuit et trempe dans des affaires mafieuses, l'amène à fréquenter un milieu interlope, face sombre de l'Amérique contemporaine. Pendant une journée et deux nuits, libéré de sa femme, Stephen donne libre cours à son sentiment de toute puissance et se donne entièrement à la relation mystique qu'il entretient depuis ses années de guerre avec la lune, ce qui fait glisser le roman vers la fantasmagorie voire le fantastique quand il devient évident que Stephen bénéficie d'une chance irrationnelle qui lui permet d'échapper à la police après son deuxième interrogatoire. Ce sentiment d'impunité et cette même chance lui permettent également de glisser entre les doigts de malfaiteurs et enfin de son beau-père, un riche homme d'affaires, Barney Oswald Kelly, qui est peut être également le chef caché du crime organisé aux États-Unis. Pourtant, il perdra tout ce qui aurait pu constituer sa vie future : son poste à l'université, son émission de télévision et Cherry, qui mourra dans ses bras.

***The Executioner's Song* de Norman Mailer**

Cette œuvre a remporté le prix Pulitzer en 1980. C'est une biographie qui traite des événements gravitant autour de l'exécution de Gary Gilmore, condamné à mort par l'État de l'Utah. Le titre *The Executioner's Song* avait déjà été attribué par Mailer pour l'un de ses premiers poèmes, publié dans la revue *Fuck You* en 1964 et publié seul sous un nouveau titre : *Cannibals and Christians*. Cette biographie se distingue par son portrait très poussé de Gilmore et par la manière dont sont traités ses meurtres. Elle est également remarquable par sa prise de position assumée contre la peine de mort qui a été réinstaurée par la Cour Suprême en 1976 et qui a provoqué depuis un débat national dans tout le pays.

Le livre se compose en majorité d'entrevues avec la famille et les amis de Gary Gilmore mais également avec les proches de ses victimes, approche caractéristique chez Mailer qui cherche ainsi à présenter tous les éclairages d'un sujet qu'il aborde. Le livre est donc très exhaustif dans son analyse. Il est divisé en deux sections : la première se concentre sur les événements qui ont abouti aux meurtres. La vie de Gilmore y est détaillée, notamment ses nombreuses détentions pour des délits juvéniles et ses séjours en prison. Cette partie décrit également ce que Gilmore faisait en liberté entre deux peines de prison, son premier meurtre et ses relations amoureuses. La deuxième section est axée sur le procès, sur le refus de Gilmore de faire appel de sa condamnation à mort et sur son exécution. Elle inclut une documentation complète des apparitions du coupable à son procès. Gilmore a été exécuté par fusillade le 17 janvier 1977.

***Oswald's Tale : An American Mystery* de Norman Mailer**

Cette œuvre non fictionnelle détaille la vie de Lee Harvey Oswald. Le livre inclut une étude minutieuse de ses faits et gestes pendant les années puis les mois qui ont précédé le 22 novembre 1963. Mailer s'est également intéressé au deux jours qui ont suivi avant qu'Oswald ne soit assassiné à son tour.

L'œuvre mêle les événements certains concernant Oswald et des conjectures sur son état d'esprit et sur ses motivations. L'Oswald de Mailer est un homme indépendant qui aurait agi seul et qui possède une conviction personnelle de sa destinée. Pour Mailer, une accumulation de défaites et d'échecs auraient poussé Oswald à cet assassinat : tuer le président serait l'aboutissement d'une quête de réussite personnelle.

BIBLIOGRAPHIE

Oeuvres du corpus

DeLillo, Don, *White Noise*, N. Y. , Penguin Books, 1985.

Libra, N. Y. , Penguin Books, 1989.

Underworld, N. Y. , Scribner, 1997.

Ellroy, James, *American Tabloid: A Novel*, N. Y. , Ivy Books, 1995.

Mailer, Norman, *The Naked and the Dead*, N. Y. , Holt, Rinehart, and Winston, 1948.

An American Dream, N. Y. , Perigee Books, 1965.

The Executioner's Song, Boston, Little, Brown, and Company, 1979.

Oswald's Tale: An American Mystery, N. Y. , Random House, 1995.

McCarthy, Cormac, *Blood Meridian*, N. Y. , Vintage, 1992.

Nabokov, Vladimir, *Lolita*, N. Y. , G. P. Putman's Sons, 1955.

Sources primaires

A. Romans

DeLillo, Don, *The Names*, N. Y. , Vintage, 1984.

Players, N. Y. , Vintage, 1984.

End Zone, N. Y. , Penguin Books, 1986.

The Day Room, N. Y. , Alfred A. Knopf, 1987.

Great Jones Street, N. Y. , Vintage, 1989.

Ratner's Star, N. Y. , Vintage, 1989.

Running Dog, N. Y. , Vintage Books, 1989.

Mao II, N. Y. , Vintage, 1991.

Dos Passos, John. *The 42nd parallel*, N. Y. , Signet Classic, 1979.

Ellis, Bret Easton, *An American Psycho*, N. Y. , Vintage, 1991.

Ellroy, James, *My Dark Places*, N. Y. , Vintage, 1997.

Mailer, Norman, *Barbary Shore*, N. Y. , Holt, Rinehart and Winston, 1951.

The Deer Park, N. Y. , Holt, Rinehart and Winston, 1955.

Advertisements for Myself, N. Y. , Perigee Books, 1959.

The Presidential Papers, N. Y. , Perigee Books, 1964.

Cannibals and Christians, N. Y. , Perigee Books, 1966.

The Armies of the Night: History as a Novel, The Novel as History, N. Y. , Random House, 1968.

Miami and the Siege of Chicago: An Informal History of the Republican and Democratic Conventions of 1968, N. Y. , Random House, 1968.

Harlot's Ghost, N. Y. , Random House, 1991.

Why Are We in Vietnam ? , N. Y. , Perigee Books, 1967.

Oates, Joyce Carol, *Zombie: A Novel*, N. Y. , Penguin, 1995.

B. Extraits étudiés dans les œuvres de Norman Mailer

Mailer, Norman, « The Man Who Studied Yoga », *Advertisements for Myself*, N. Y. , Perigee Books, 1959, pp. 145-173.

« The White Negro -Superficial Reflections on the Hipster », *Advertisements for Myself*, N. Y. , Perigee Books, 1959, pp. 311-338.

« An Evening With Jackie Kennedy, or, the Wild West of the East », *The Presidential papers*, N. Y. , G. P. Putman's Sons, 1963.

« The Ninth Presidential Paper : Totalitarianism », *The Presidential Papers*, N. Y. , G. P. Putman's Sons, 1963.

« The Third Presidential Paper- The Existential Hero : Superman Comes to the Supermarket », *The Presidential Papers*, N. Y. , Perigee Books, 1964, pp. 25-60.

« The Leading Man : A Review of *JFK : The Man and the Myth* », *Cannibals and Christians*, N. Y. , Perigee Books, 1966, p. 204.

C. Articles de magazines et de journaux

DeLillo, Don, « The American Absurd. », *Harper's magazine*, February 2004.

Mailer, Norman, « A Harlot High and Low : Reconnoitering Through the Secret Government », New York, Vol. 9, n° 33, 16 août 1976.

« An Author's Identity », *Pontifications : Interviews*, Interview by Michael Lennon, Ed. Michael Lennon, Boston, Little, Brown and Company, 1982, pp. 151- 157.

« Existential Aesthetics », *Pontifications : interviews*, Interview by Laura Adams, Ed. Michael Lennon, Boston, little, Brown and Company, 1982, pp. 78-79.

« In Search of the Devil », *Pontifications : interviews*, interview by Richard Stratton, Ed. Michael Lennon, Boston, Little, Brown and Company, 1982, pp. 58-77.

« Literary Ambitions », *Pontifications : interviews*, Interview by

Michael Lennon, Ed. Michael Lennon, Boston, Little, Brown and Company, 1982, pp. 163-171.

« Talking of Violence », *Pontifications : interviews*, Interview by W. J. Weatherby, Ed. Michael Lennon, Boston, Little, Brown and Company, 1982, pp. 28-31.

« Children of the Pied Piper : Mailer on *American psycho* », *Vanity Fair*, March 1991, pp. 154-159, pp. 220-221.

« I Am Not For World Empire », *The American Conservative*, 2 December 2002.

Sources secondaires

A. Dictionnaires

Breton, André et Eluard, Paul, *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (1938), Paris, José Corti, 1991.

CNRTL, <http://www.cnrtl.fr> (le centre national de ressources textuelles et lexicales).
Article « nymphette ».

Granger, Michel, *Dictionnaire universel des littératures : Henry David Thoreau*, Paris, Presses universitaires de France, 1994

Littre en ligne, dictionnaire de français *Littre* adapté de l'ouvrage d'Emile Littré (1863-1877).

Mazure, M.A. , *Dictionnaire étymologique de la langue française usuelle et littéraire*, Paris, Librairie classique d'Eugène Belin, 1863.

OED en ligne (<http://oxforddictionaries.com/words/the-oxford-english-dictionary>).
Article « Lolita ».

Webster's Dctionary en ligne (<http://www.merriam-webster.com/dictionary>). Articles

« Lolita » et « creed ».

Wikipédia, l'encyclopédie libre (*Wikipedia, the free encyclopedia*). Article « Presse people ».

B. Articles de magazines et de revues/Enregistrements

Beck, John, « Without Form and Void : The American Desert as Trope and Terrain », *Neplanta : Views From South*, 2. 1, pp. 63- 83.

Douglass, Wayne J, « The Criminal Psychopath as Hollywood Hero », *Journal of Popular Film and Television*, Winter, 1981.

Foster, Dennis A, « Alphabetic Pleasures : *The Names* », *South Atlantic Quarterly*, Spring 1990, Vol. 89, No. 2, pp. 395-411.

Frow, John, « The Last Thing before the last : Notes on *White Noise* », *South Atlantic Quarterly*, Spring 1990, Vol. 89, No. 2, pp. 413-429.

Gehr, Richard, « America the Ugly », *Newsday*, 3 December 1995.

Goodheart, Eugene, « Some Speculations on Don DeLillo and the Cinematic Real », *South Atlantic Quarterly*, Spring 1990, Vol. 89, No. 2, pp. 355-368.

Gray, Paul, « The Real Pulp Fiction : James Ellroy Calls His Rude, Violent, Breakthrough Novel American Tabloid a ‘Sewer Crawl’ Through History. His Own Life Has Been No Walk In The Park », *Time*, 10 April 1995.

Grumberg, Pierre, *Le piège de la surenchère et Le dossier Vietnam*, revue *Guerres et Histoire*, août 2012, p. 38.

Higginbotham, J.K, « ‘The Queer’ in Don DeLillo’s *End Zone* », *Notes on Contemporary Literature*, January 1989, No. 19, pp. 5-7.

Jenkins, Philip, « Catch Me Before I Kill More : Seriality as Modern Monstruosity », *Cultural Analysis*, Volume 3, 2002.

Journaud, Pierre, *Une victoire au coût exorbitant*, revue *Guerres et Histoire*, août 2012, p. 54.

LeClair, Thomas and Larry McCaffery, *Anything Can Happen : Interviews with Contemporary American Novelists*, Urbana, III, University of Illinois Press, 1983.

Manchette, Jean-Patrick, « James Ellroy du crime », *Libération*, 7 juillet 1987.

Miller, Laura, *Salon.com*, « James Ellroy, Oedipus Wreck: The Salon Interview », 19 Jan. 2005, (<http://salon.com/dec96/interview961209.html>).

Mitgang, Herbert, « Reanimating Oswald, Ruby, et al. In a Novel on the Assassination », *N. Y. Times*, 19 July 1988.

Nielson, Heather, « Jack's Ghost : Reappearances of John F. Kennedy in the Work of Gore Vidal and Norman Mailer », *American Studies International*, October 1997.

O'Brien, Conor Cruise, « Our Country and Our Culture », *Partisan Review*, XIX, May-June 1952, pp. 281-286.

« Confessions of the Last American », *The New York Review of Books*, June 20, 1968, pp. 16-18.

Richardson, Jack, « The Aesthetics of Norman Mailer », *The New York Review of Books*, May 8, 1969, pp. 3-4.

Walker, Jonathan, « James Ellroy as Historical Novelist », *History Workshop Journal*, pp. 53, 181-204.

Wood, Michael, « Americans on the prowl », *New York Times Book Review*, 10 October

1982, p. 27.

C. Ouvrages littéraires

Baudelaire, Charles, *L'héautontimorouménos, Les Fleurs du mal, Spleen et Idéal*, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1^{re} éd. , 1857, p. 123.

Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, éditions Gallimard, collection Folio, 1942, p. 17.

Dos Passos, John, *The 42nd Parallel*, N. Y. , Signet Classic, 1979, XX.

Emerson, Ralph Waldo, « Nature », *Selections from Ralph Waldo Emerson*, Ed. Stephen E. Whicher, Boston, Houghton Mifflin, 1960.

Nabokov, Vladimir, *Strong Opinions*, N. Y. , McGraw Hill, 1973.

Shakespeare, William, *Hamlet*, N. Y. , Penguin, 1963, IV, 56-66.

Térence, Théâtre complet, *Le bourreau de soi-même*, Folio, Gallimard, 1990.

Thoreau, Henry David, *Walden*, N. Y. , Heritage Press, 1939.

Whitman, Walt, « Song of Myself », *Walt Whitman: The Complete Poems*, London, Penguin, 1986.

D. Ouvrages critiques et théoriques

Ayache, George, *Une Histoire américaine*, Paris, Éditions Choiseul, 2010.

Barthes, Roland, *Critical Essays*, Trans. Richard Howard, Evanston, University of Northwestern Press, 1972.

Becker, Ernest, *The Denial of Death*, N. Y. , Basic Books, 1970.

Binet, Alfred, *Les idées modernes sur les enfants*, Flammarion, 1909.

Black, Joel, *The Aesthetics of Murder : A Study in Romantic Literature and Contemporary Culture*, Baltimore, university of John Hopkins Press, 1991.

Black, Nelson Manfred, *Novelists' America: Fiction as History, 1910-1940*, Syracuse, N. Y. , 1969.

Bloom, Harold, « Emerson and Whitman: The American Sublime », *Poetry and Repression*, New Haven, University of Yale Press, 1976.

Vladimir Nabokov's Lolita, N. Y. , Chelsea House, 1987, p. 1.

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Sublime and Beautiful, and other Pre Revolutionary Writings*, Ed. David Womersley, London, Penguin Books, 1998.

« Reflections on the Revolution in France », *The Portable Edmund Burke*, Ed. Isaac Kramnick, N. Y. , Penguin, 1999.

Caramello, Charles, *Silverless Mirror : Book Self, and Postmodern American Fiction*, Tallahassee, University Press of Florida, 1983.

Centerwall, Brandon S, « Vladimir Nabokov : A Case Study in Pedophilia », *Psychoanalysis and Contemporary Thought*, 1992, pp. 199-239.

DeCurtis, Anthony, « The Product : Bucky Wunderlick, Rock'n Roll, and Don DeLillo's », *Great Jones Street*, N. C. , Duke University Press, 1991, pp. 117-130.

« 'An Outsider in This Society': An Interview with Don DeLillo, » *The South Atlantic Quarterly*, ed. Frank Lentricchia, 1990, pp. 286-287.

Del Lungo, Andréa, *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. "Poétique", 2003, p. 384.

Duncan, Paul, *The Third Degree : Crime Writers in Conversation*, « James Ellroy », ed. Paul Duncan, Harpenden, No Exit Press, 1997.

Duning, William V, *The Roots of Postmodernism*, Englewood Cliffs, N. J. , Prentice Hall, 1995.

Felman, Shoshana, *The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, trans. Catherine Porter, Ithaca, University of Cornell Press, 1985.
Writing and Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis),
Trans. Martha Noël Evans and Shoshana Felman, Ithaca, University of Cornell Press, 1985.

Hassan, Ihab, *Radical Innocence : Studies in the Contemporary American Novel*, Princeton, N. J. , 1961.

« American Fiction, 1962 : The Character of Post-War Fiction in America », *On Contemporary Literature*, ed. Richard Kostelaney, N. Y. , 1964, pp. 39-47.

Hodel, Steve, *Black Dahlia Avenger : A Genius for Murder*, Haper Paperback publishing, 2003.

Hugonnet, Christian et Walder, Pierre, *Théorie et pratique de la prise de son stéréophonique*, Paris, éditions Eyrolles, deuxième édition 1998.

Hume, Kathryn, *American Dream, American Nightmare : American Fiction Since 1960*, Urbana, University of Illinois Press, 2002.

Jameson, Fredric, « Introduction », *The Postmodern Condition A Report On Knowledge*, by Jean-François Yotard, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

The Political Uncouscious : Narrative as a Socially Symbolic Act,
Ithaca, University of Cornell Press, 1991

Lawrence, D.H., *Studies in Classic American Literature*, N. Y. , Doubleday, 1953.

LeClair, Thomas, *In the Loop : Don DeLillo and The System Novel*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1987.

Lentricchia, Frank, « *Libra* as Postmodern Critique », *Introducing Don DeLillo*, Ed. Frank Lentricchia, Durham, University of Duke Press, 1991.

Marx, Leo, *The Machine in the Garden : Technology and the Pastoral Ideal in America*, N. Y. , University of Oxford Press, 2000.

McCann, Sean, « The Imperiled Republic: Norman Mailer and the Poetics of Anti-Liberalism », *ELH*, 2000.

Morris, Matthew J, « Murdering Words : Language in Action in Don DeLillo's *The Names* », *Contemporary Literature*, 1989, pp. 112-127.

Moynahan, Julian, *Vladimir Nabokov*, Series, University of Minnesota, Pamphlets on American Writers, Number 96, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.

Nabokov, Vladimir, *Strong Opinions*, N. Y. , McGraw Hill, 1973.

Nafisi, Azar, *reading Lolita in Tehran : A Memoir in Books*, N. Y. , Random House, 2004.

Novack, George, *Existentialism Versus Marxism : Conflicting Views on Humanism*, N. Y. , 1966.

Parkes, Adam, « History, Bloodshed, and the Spectacle of American Identity in *Blood Meridian* », *Cormac McCarthy : New Directions*, Ed. James D. Lilley, Albuquerque : University of New Mexico Press, 2002.

Parrish, Timothy L. , « From Hoover's FBI to Einstein's *Unterwelt* : DeLillo Directs the Postmodern Novel », *Modern Fiction Studies*, 1999.

Pechter, William S. , « Everyman in Chinatown », *Commentary*, 1974.

Philips, Dana, « History and the Ugly Facts of *Blood Meridian* », *Cormac McCarthy : New Directions*, ed. James D. Lilley, Albuquerque : University of New Mexico Press, 2002.

Posner, Gerald, *Case Closed : Lee Harvey Oswald and the Assassination of JFK*, N. Y. , Random House, 1993.

Ressier, Robert et Schachtman, Thomas, *Whoever Fights Monsters - My twenty years tracking serial Killers for the FBI*, St. Martin's paperbacks, 1992.

Rolo, Charles, « *Lolita*, by Vladimir Nabokov », *The Atlantic Monthly*, 1958, p. 78.

Schaub, Thomas Hill, *American Fiction in the Cold War*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991.

Seltzer, Mark, *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, N. Y. , Routledge, 1998.

Shaviro, Steven, « 'The Very Life of the Darkeness': a reading of *Blood Meridian* », Ed. Dianne C. Luce, *Perspectives on Cormac McCarthy*, Jackson, university of Mississippi Press, 1999.

Shawn, Wallace et Andre Gregory, *My Dinner With Andre*, N. Y. , Grove Press, 1981.

Shoemaker, Steve, « 'Norman Mailer's White Negro': historical myth or Mythical History ? », *Twentieth Century Literature*, 1991, pp. 343-360.

Simpson, Philip L. , *Psycho Paths : Tracking the Serial Killer Through Contemporary American Film and Fiction*, Carbondale, University of Southern Illinois Press, 2000

Slotkin, Richard, *Gunfighter Nation : The Myth of the Frontier in Twentieth-Century*

America, Norman, University of Oklahoma Press, 1998.

Regeneration Through Violence : The Mythology of the American Frontier, Norman, University of Oklahoma Press, 1998.

Storoff, Gary, « the Failure of Games in DeLillo's *End Zone* », *American Sport Culture : The Humanistic Dimensions*, ed. Wiley Lee Umphlett, Lewisburg, Bucknell University Press, 1985, pp. 235-245.

Turner, Frederick Jackson, *The Frontier in American History*, The University of Arizona Press, 2003.

Warshow, Robert, « The Gangster as Tragic Hero », *The Immediate Experience : Movies, Comics, Theatre and Other Aspects of Popular Culture*, N. Y. , Doubleday and Company, Inc. , 1962.

White, Hayden, *The Content of the Form : narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, University of John Hopkins Press, 1987.

White, Stephen K, *Edmund Burke : Modernity, Politics and Aesthetics*, Rowan & Littlefield, 2002.

Wilde, Alan, *Middle Grounds*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1987.

Wilson, Robert, *The American Sublime : The Genealogy of a Poetic Genre*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations*, trans. G. E. M. Anscombe, 3rd ed. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1958.

ANNEXES



1. POSTMODERNISM

**“Toward a Concept of Postmodernism” (from *The Postmodern Turn*, 1987)
by Ihab Hassan.**

The strains of silence in literature, from Sade to Beckett, convey complexities of language, culture, and consciousness as these contest themselves and one another. Such eerie music may yield an experience, an intuition, of postmodernism but no concept or definition of it. Perhaps I can move here toward such a concept by putting forth certain queries. I begin with the most obvious: can we really perceive a phenomenon, in Western societies generally and in their literatures particularly, that needs to be distinguished from modernism, needs to be named? If so, will the provisional rubric “postmodernism” serve? Can we then—or even should we at this time—construct of this phenomenon some probative scheme, both chronological and typological, that may account for its various trends and counter-trends, its artistic, epistemic, and social character? And how would this phenomenon—let us call it postmodernism—relate itself to such earlier modes of change as turn-of-the-century avant-gardes or the high modernism of the twenties? Finally, what difficulties would inhere in any such act of definition, such a tentative heuristic scheme?

I am not certain that I can wholly satisfy my own questions, though I can assay some answers that may help to focus the larger problem. History, I take it, moves in measures both continuous and discontinuous. Thus the prevalence of postmodernism today, if indeed it prevails, does not suggest that ideas of institutions of the past cease to shape the present. Rather, traditions develop, and even types suffer a seachange. Certainly, the powerful cultural assumptions generated by, say, Darwin, Marx, Baudelaire, Nietzsche, Cezanne, Debussy, Freud, and Einstein still pervade the Western mind. Certainly those assumptions have been reconceived, not once but many times—else history would repeat itself, forever the same. In this perspective postmodernism may appear as a significant revision, if not an original *épistémé*, of twentieth-century Western societies.

Some names, piled here pell-mell, may serve to adumbrate postmodernism, or at least suggest its range of assumptions: Jacques Derrida, Jean-Francois Lyotard (philosophy), Michel Foucault, Hayden White (history), Jacques Lacan, Gilles Deleuze, R. D. Laing, Norman O. Brown (psychoanalysis), Herbert Marcuse, Jean Baudrillard, Jurgen Habermas (political philosophy), Thomas Kuhn, Paul Feyerabend (philosophy of science), Roland Barthes, Julia Kristeva, Wolfgang Iser, the “Yale Critics” (literary theory), Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Meredith Monk (dance), John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez (music), Robert Rauschenberg, Jean Tinguely, Joseph Beuys (art), Robert Venturi, Charles Jencks, Brent Bolin (architecture), and various authors from Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jorge Luis Borges, Max Bense, and Vladimir Nabokov to Harold Pinter, B. S. Johnson, Rayner Heppenstall, Christine Brooke-Rose, Helmut Heissenbuttel, Jurgen Becker, Peter Handke, Thomas Bernhard, Ernest Jandl, Gabriel Garcia Márquez, Julio Cortázar, Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Maurice Roche, Philippe Sollers, and, in America, John Barth, William Burroughs, Thomas Pynchon, Donald

Barthelme, Walter Abish, John Ashbery, David Antin, Sam Shepard, and Robert Wilson. Indubitably, these names are far too heterogenous to form a movement, paradigm, or school. Still, they may evoke a number of related cultural tendencies, a constellation of values, a repertoire of procedures and attitudes. These we call postmodernism. Whence this term? Its origin remains uncertain, though we know that Federico de Onis used the word *postmodernismo* in his *Antología de la poesía española e hispanoamericana* (1882-1932), published in Madrid in 1934; and Dudley Fitts picked it up again in his *Anthology of Contemporary Latin-American Poetry* of 1942.¹ Both meant thus to indicate a minor reaction to modernism already latent within it, reverting to the early twentieth century. The term also appeared in Arnold Toynbee's *A Study of History* as early as D.C. Somervell's first-volume abridgement in 1947. For Toynbee, Post-Modernism designated a new historical cycle in Western civilization, starting around 1875, which we now scarcely begin to discern. Somewhat later, during the fifties, Charles Olson often spoke of postmodernism with more sweep than lapidary definition.

But prophets and poets enjoy an ample sense of time, which few literary scholars seem to afford. In 1959 and 1960, Irving Howe and Harry Levin wrote of postmodernism rather disconsolately as a falling off from the great modernist movement.² It remained for Leslie Fiedler and myself, among others, to employ the term during the sixties with premature approbation, and even with a touch of bravado.³ Fiedler had it in mind to challenge the elitism of the high modernist tradition in the name of popular culture. I wanted to explore the impulse of self-unmaking which is part of the literary tradition of silence. Pop and silence, or mass culture and deconstruction, or Superman and Godot—or as I shall later argue, immanence and indeterminacy—may all be aspects of the postmodern universe. But all this must wait upon more patient analysis, longer history.

Yet the history of literary terms serves only to confirm the irrational genius of language. We come closer to the question of postmodernism itself by acknowledging the psychopolitics, if not the psychopathology, of academic life. Let us admit it: there is a will to power in nomenclature, as well as in people or texts. A new term opens for its proponents a space in language. A critical concept or system is a “poor” poem of the intellectual imagination. The battle of the books is also an ontic battle against death. That may be why Max Planck believed that one never manages to convince one's opponents—not even in theoretical physics!—one simply tries to outlive them. William James described the process in less morbid terms: novelties are first repudiated as nonsense, then declared obvious, then appropriated by former adversaries as their own discoveries.

I do not mean to take my stand with the postmoderns against the (ancient) moderns. In an age of frantic intellectual fashions, values can be too recklessly voided, and tomorrow can quickly preempt today or yesteryear. Nor is it merely a matter of fashions; for the sense of supervention may express some cultural urgency that partakes less of hope than fear. This much we recall: Lionel Trilling entitled one of his most thoughtful works *Beyond Culture* (1965); Kenneth Boulding argued that “postcivilization” is an essential part of *The Meaning of the 20th Century* (1964); and George Steiner could have subtitled his essay, *In Bluebeard's Castle* (1971); “Notes Toward the Definition of Postculture.” Before them, Roderick Seidenberg published his *Post-Historic Man* exactly in mid-century; and most recently, I have myself speculated, in *The Right Promethean Fire* (1980), about the advent of a posthumanist era. As Daniel Bell put it: “It used to be that the great literary modifier was the word beyond.... But we seem to have exhausted the beyond, and today the sociological

modifier is post.”⁴

My point here is double: in the question of postmodernism, there is a will and counter-will to intellectual power, an imperial de-sire of the mind, but this will and desire are themselves caught in a historical moment of supervention, if not exactly of obsolescence. The reception or denial of postmodernism thus remains contingent on the psychopolitics of academic life—including the various dispositions of people and power in our universities, of critical factions and personal frictions, of boundaries that arbitrarily include or exclude—no less than on the imperatives of the culture at large. This much, reflexivity seems to demand from us at the start.

But reflection demands also that we address a number of conceptual problems that both conceal and constitute postmodernism itself. I shall try to isolate ten of these, commencing with the simpler, moving toward the more intractable.

1. The word postmodernism sounds not only awkward, uncouth; it evokes what it wishes to surpass or suppress, modernism itself. The term thus contains its enemy within, as the terms romanticism and classicism, baroque and rococo, do not. Moreover, it denotes temporal linearity and connotes belatedness, even decadence, to which no postmodernist would admit. But what better name have we to give this curious age? The Atomic, or Space, or Television, Age? These technological tags lack theoretical definition. Or shall we call it the Age of Indeterminance (indeterminacy + immanence) as I have half-antically proposed?⁵ Or better still, shall we simply live and let others live to call us what they may?
2. Like other categorical terms—say poststructuralism, or modernism, or romanticism for that matter—postmodernism suffers from a certain semantic instability: that is, no clear consensus about its meaning exists among scholars. The general difficulty is compounded in this case by two factors: (a) the relative youth, indeed brash adolescence, of the term postmodernism, and (b) its semantic kinship to more current terms, themselves equally unstable. Thus some critics mean by postmodernism what others call avant-gardism or even neo-avant-gardism, while still others would call the same phenomenon simply modernism. This can make for inspired debates.⁶
3. A related difficulty concerns the historical instability of many literary concepts, their openness to change. Who, in this epoch of fierce misprisions, would dare to claim that romanticism is apprehended by Coleridge, Pater, Lovejoy, Abrams, Peckham, and Bloom in quite the same way? There is already some evidence that postmodernism, and modernism even more, are beginning to slip and slide in time, threatening to make any diacritical distinction between them desperate.⁷ But perhaps the phenomenon, akin to Hubble's “red shift” in astronomy, may someday serve to measure the historical velocity of literary concepts.
4. Modernism and postmodernism are not separated by an Iron Curtain or Chinese Wall; for history is a palimpsest, and culture is permeable to time past, time present, and time future. We are all, I suspect, a little Victorian, Modern, and Postmodern, at once. And an author may, in his or her own lifetime, easily write both a modernist and postmodernist

work. (Contrast Joyce's *Portrait of the Artist as a Young Man* with his *Finnegans Wake*.) More generally, on a certain level of narrative abstraction, modernism itself may be rightly assimilated to romanticism, romanticism related to the enlightenment, the latter to the renaissance, and so back, if not to the Olduvai Gorge, then certainly to ancient Greece.

5. This means that a “period,” as I have already intimated, must be perceived in terms both of continuity and discontinuity, the two perspectives being complementary and partial. The Apollonian view, rangy and abstract, discerns only historical conjunctions; the Dionysian feeling, sensuous though nearly purblind, touches only the disjunctive moment. Thus postmodernism, by invoking two divinities at once, engages a double view. Sameness and difference, unity and rupture, filiation and revolt, all must be honored if we are to attend to history, apprehend (perceive, understand) change, both as a spatial, mental structure and as a temporal, physical process, both as pattern and unique event.
6. Thus a “period” is generally not a period at all; it is rather both a diachronic and synchronic construct. Postmodernism, again, like modernism or romanticism, is no exception; it requires both historical and theoretical definition. We would not seriously claim an inaugural “date” for it as Virginia Woolf pertly did for modernism, though we may sometimes woefully imagine that postmodernism began “in or about September, 1939.” Thus we continually discover “antecedents” of postmodernism in Sterne, Sade, Blake, Lautreamont, Rimbaud, Jarry, Tzara, Hofmannsthal, Gertrude Stein, the later Joyce, the later Pound, Duchamp, Artaud, Roussel, Bataille, Broch, Queneau, and Kafka. What this really indicates is that we have created in our mind a model of postmodernism, a particular typology of culture and imagination, and have proceeded to “rediscover” the affinities of various authors and different moments with that model. We have, that is, reinvented our ancestors—and always shall. Consequently, “older” authors can be postmodern-Kafka, Beckett, Borges, Nabokov, Gombrowicz—while “younger” authors need not be so—Styron, Updike, Capote, Irving Doc, Irving, Doctorow, Gardner.
7. As we have seen, any definition of postmodernism calls upon a four-fold vision of complementarities, embracing continuity and discontinuity, diachrony and synchrony. But a definition of the concept also requires a dialectical vision; for defining traits are often antithetical, and to ignore this tendency of historical reality is to lapse into single vision and Newton's sleep. Defining traits are dialectical and also plural; to elect a single trait as an absolute criterion of postmodern grace is to make of all other writers preterites.⁸ Thus we can not simply rest—as I have sometimes done—on the assumption that postmodernism is antiformal, anarchic, or decreative; for though it is indeed all these, and despite its fanatic will to unmaking; it also contains the need to discover a “unitary sensibility” (Sontag), to “cross the border and close the gap” (Fiedler), and to attain, as I have suggested, an immanence of discourse, an expanded noetic intervention, a “neo-gnostic im-mediacy of mind.”⁹
8. All this leads to the prior problem of periodization which is also that

of literary history conceived as a particular apprehension of change. Indeed, the concept of post modernism applies some theory of innovation, renovation, novation, or simply change. But which one? Heraclitean? Darwinian? Marxist? Freudian? Kuhnian? Viconian? Derridean? Eclectic?¹⁰ Or is a “theory of change” itself an oxymoron best suited to ideologues intolerant of the ambiguities of time? Should postmodernism, then, be left—at least for the moment—unconceptualized, a kind of literary-historical “difference” or “trace?”¹¹

9. Postmodernism can expand into a still large problem: is it only an artistic tendency or also a social phenomenon, perhaps even a mutation in Western humanism? If so, how are the various aspects of this phenomenon— psychological, philosophical, economic, political —joined or disjoined? In short, can we understand postmodernism in literature without some attempt to perceive the lineaments of a postmodern society, a Toynbeean postmodernity, or future Foucauldian *épistémè*, of which the literary tendency I have been discussing is but a single, elitist strain?¹²
10. Finally, though not least vexing, is postmodernism as an honorific term, used insidiously to valorize writers, however disparate, whom we otherwise esteem, to hail trends, however discordant which we somehow approve? Or is it, on the contrary, a term of opprobrium and objugation? In short, is postmodernism a descriptive as well as evaluative or normative category of literary thought? Or does it belong, as Charles Altieri notes, to that category of “essentially contested concepts” in philosophy that never wholly exhaust their constitutive confusions?¹³

No doubt, other conceptual problems lurk in the matter of postmodernism. Such problems, however, can not finally inhibit the intellectual imagination, the desire to apprehend our historical presence in noetic constructs that reveal our being to ourselves. I, move, therefore, to propose a provisional scheme that the literature of silence, from Sade to Beckett, seems to envisage, and do so by distinguishing, tentatively, between three modes of artistic change in the last hundred years. I call these *avant-garde*, modern, and postmodern, though I realize that all three have conspired together to that “tradition of the new” that, since Baudelaire, brought “into being an art whose history regardless of the credos of its practitioners, has consisted of leaps from vanguard to vanguard, and political mass movements whose aim has been the total renovation not only of social institutions but of man himself.”¹⁴

By *avant-garde*, I means those movements that agitated the earlier part of our century, including Pataphysics, Cubism, Futurism, Dadaism, Surrealism, Suprematism, Constructivism, Merzism, *de Stijl*—some of which I have already discussed in this work. Anarchic, these assaulted the bourgeoisie with their art, their manifestoes, their antics. But their activism could also turn inward, becoming suicidal—as happened later to some postmodernists like Rudolf Schatzkogler. Once full of brio and bravura, these movements have all but vanished now, leaving only their story, at once fugacious and exemplary. Modernism, however, proved more stable, aloof, hieratic, like the French Symbolism from which it derived; even its experiments now seem olympian. Enacted by such “individual talents” as Valéry, Proust, and Gide, the early Joyce, Yeats, and Lawrence, Rilke, Mann, and Musil, the

early Pound, Eliot, and Faulkner, it commanded high authority, leading Delmore Schwartz to chant in Shenandoah: “Let us consider where the great men are/ Who will obsess the child when he can read. . .” But if much of modernism appears hieratic, hypotactical, and formalist, postmodernism strikes us by contrast as playful, paratactical, and deconstructionist. In this it recalls the irreverent spirit of the avant-garde, and so carries sometimes the label of neo-avant-garde. Yet postmodernism remains “cooler,” in McLuhan's sense, than older vanguards-cooler, less cliquish, and far less aversive to the pop, electronic society of which it is a part, and so hospitable to kitsch.

Can we distinguish postmodernism further? Perhaps certain schematic differences from modernism will provide a start :

Modernism	Postmodernism
Romanticism/Symbolism	Pataphysics/Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance Anarchy
Hierarchy	Exhaustion/Silence
Mastery/Logos	Process/Performance/Happening
Art Object/Finished Work	Participation
Distance Creation/To	Decreation/Deconstruction
talization Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispersal
Genre/Boundary	Text/Intertext
Semantics	Rhetoric
Paradigm	Syntagm
Hypotaxis	Parataxis
Metaphor	Metonymy
Selection	Combination
Root/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Signified	Signifier
Lisible (Readerly)	Scriptible (Writerly)
Narrative/Grande Histoire	Anti-narrative/Petite Histoire
Master Code	Idiolect
Symptom	Desire
Type	Mutant
Genital/Phallic	Polymorphous/Androgynous
Paranoia	Schizophrenia Difference-
Origin/Cause	Differance/Trace The Holy
God the Father	Ghost
Metaphysics	Irony
Determinancy	Indeterminancy
Transcendence	Immanence

The preceding table draws on ideas in many fields-rhetoric, linguistics, literary theory, philosophy, anthropology, psychoanalysis, political science, even theology-and draws on many authors European and American-aligned with diverse movements, groups, and views. Yet the dichotomies this table represents remain insecure, equivocal. For differences shift, defer, even collapse; concepts in any one vertical column are not all equivalent; and inversions and exceptions, in both modernism and postmodernism, abound. Still, I would submit that rubrics in the right column point to the postmodern tendency, the tendency of indeterminance, and so may bring us closer to its historical and theoretical definition.

The time has come, however, to explain a little that neologism: "indeterminance." I have used that term to designate two central, constitutive tendencies in postmodernism: one of indeterminacy, the other of immanence. The two tendencies are not dialectical; for they are not exactly antithetical; nor do they lead to a synthesis. Each contains its own contradictions, and alludes to elements of the other. Their interplay suggests the action of a "polylectic," pervading postmodernism. Since I have discussed this topic at some length earlier, I can avert to it here briefly.¹⁵

By indeterminacy, or better still, indeterminacies, I mean a complex referent that these diverse concepts help to delineate: ambiguity, discontinuity, heterodoxy, pluralism, randomness, revolt, perversion, deformation. The latter alone subsumes a dozen current terms of unmaking: decreation, disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, decomposition, de-definition, demystification, detotalization, delegitimization-let alone more technical terms referring to the rhetoric of irony, rupture, silence. Through all these signs moves a vast will to unmaking, affecting the body politic, the body cognitive, the erotic body, the individual psyche-the entire realm of discourse in the West. In literature alone our ideas of author, audience, reading, writing, book, genre, critical theory, and of literature itself, have all suddenly become questionable. And in criticism? Roland Barthes speaks of literature as "loss," "perversion," "dissolution"; Wolfgang Iser formulates a theory of reading based on textual "blanks"; Paul de Man conceives rhetoric-that is, literature-as a force that "radically suspends logic and opens up vertiginous possibilities of referential aberration"; and Geoffrey Hartman affirms that "contemporary criticism aims at the hermeneutics of indeterminacy."¹⁶

Such uncertain diffractions make for vast dispersals. Thus I call the second major tendency of postmodernism immanences, a term that I employ without religious echo to designate the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more into nature, act upon itself through its own abstractions and so become, increasingly, immediately, by its own environment. This noetic tendency may be evoked further by such sundry concepts as diffusion, dissemination, pulsion, interplay, communication, interdependence, which all derive from the emergence of human beings as language animals, *homo pictor* or *homo significans*, gnostic creatures constituting themselves, and determinedly their universe, by symbols of their own making. Is "this not the sign that the whole of this configuration is about to topple, and that man is in the process of perishing as the being of language continues to shine ever brighter upon our horizon?" Foucault famously asks.¹⁷ Meanwhile, the public world dissolves as fact and fiction blend, history becomes derealized by media into a happening, science takes its own models as the only accessible reality, cybernetics confronts us with the enigma of artificial intelligence, and technologies project our perceptions to the edge of the receding universe or into the ghostly interstices of matter.¹⁸ Everywhere-even deep in Lacan's "lettered unconscious," more dense than a black hole in space-everywhere we encounter that immanence called Language, with all

its literary ambiguities, epistemic conundrums, and political distractions.¹⁹

No doubt these tendencies may seem less rife in England, say, than in America or France where the term postmodernism, reversing the recent direction of poststructuralist flow, has now come into use.²⁰ But the fact in most developed societies remains: as an artistic, philosophical, and social phenomenon, postmodernism veers to-ward open, playful, optative, provisional (open in time as well as in structure or space), disjunctive, or indeterminate forms, a discourse of ironies and fragments, a “white ideology” of absences and fractures, a desire of diffractions, an invocation of complex, articulate silences. Postmodernism veers towards all these yet implies a different, if not antithetical, movement toward pervasive procedures, ubiquitous interactions, immanent codes, media, languages. Thus our earth seems caught in the process of planetization, transhumanization, even as it breaks up into sects, tribes, factions of every kind. Thus, too, terrorism and totalitarianism, schism and ecumenism, summon one another, and authorities decreate themselves even as societies search for new grounds of authority. One may well wonder: is some decisive historical mutation-involving art and science, high and low culture, the male and female principles, parts and wholes, involving the One and the Many as pre-Socratics used to say -active in our midst? Or does the dismemberment of Orpheus prove no more than the mind's need to make but one more construction of life's mutabilities and human mortality?

And what construction lies beyond, behind, within, that construction?

NOTES

¹ For the best history of the term postmodernism see Michael Kohler, “Postmodernismus': Ein begriffsgeschichtlicher Oberblick,” *Amerikastudien*, vol. 22, no. 1 (1977). That same issue contains other excellent discussions and bibliographies on the term; see particularly Gerhard Hoffmann, Alfred

Hornung, and Rudiger Kunow, “`Modern; `Postmodern,' and `Contemporary as Criteria for the Analysis of 20th Century Literature.”

² Irving Howe, “Mass Society and Postmodern Fiction,” *Partisan Review*, vol. 26, no. 3 (Summer 1959),

reprinted in his *Decline of the New* (New York, 1970), 190-207; and Harry Levin, “What Was Modernism?,” *Massachusetts Review*, vol. 1, no. 4 (August 1960), reprinted in *Refractions* (New York, 1966), 271-295.

³ Leslie Fiedler, “The New Mutants,” *Partisan Review*, vol. 32, no. 4 (Fall 1965), reprinted in his *Collected Essays*, vol. 2 (New York, 1971), 379-400; and Ihab Hassan, “Frontiers of Criticism: Metaphors

of Silence,” *Virginia Quarterly*, vol. 46, no. 1 (Winter 1970). In earlier essays I had also used the term “Anti-literature” and “the literature of silence” in a proximate sense; see, for instance Ihab Hassan, “The Literature of Silence,” *Encounter*, vol. 28, no. 1 (January 1967), and pp. 3-22 above.

⁴ Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society* (New York, 1973), 53.

⁵ See pp. 46-83 [in *The Postmodern Turn*.]

⁶ Matei Calinescu, for instance, tends to assimilate “postmodern” to “neo-avant-garde” and sometimes to

“avant-garde,” in *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington, 1977), though later he discriminates between these terms thoughtfully, in “Avant-Garde, Neo-AvantGarde, and Postmodernism,” unpublished manuscript. Miklos Szabolcsi would identify “modern” with “avant-garde” and call “postmodern” the “neo-avant-garde,” in “Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism:

Questions and Suggestions,” *New Literary History*, vol. 3, no 1 (Autumn 1971); while Paul de Man would call “modern” the innovative element, the perpetual “moment of crisis” in the literature of every period, in “Literary History and Literary Modernity,” in *Blindness and Insight* (New York, 1971), chapter 8; in a similar vein, William V Spanos employs the term “postmodernism” to indicate “not fundamentally a chronological event, but rather a permanent mode of human understanding,” in “De-Struction and the Question of Postmodern Literature: Towards a Definition,” *Par Rapport*, vol. 2, no. 2 (Summer 1979),

107. And even John Barth, as inward as any writer with postmodernism, now argues that postmodernism is a synthesis yet to come, and what we had assumed to be postmodernism all along was only late modernism, in “The Literature of Replenishment: Post modernist Fiction,” *Atlantic Monthly* 245, no. 1 (January 1980).

⁷ In my own earlier and later essays on the subject, I can discern such a slight shift. See “POSTmodernISM,” pp. 25-45 above, “Joyce, Beckett, and the Postmodern Imagination,” *TriQuarterly* 34 (Fall 1975), and “Culture, Indeterminacy, and Immanence,” pp. 46-83 above.

⁸ Though some critics have argued that postmodernism is primarily “temporal” and others that it is mainly “spatial,” it is in the particular relation between these single categories that postmodernism probably reveals itself. See the two seemingly contradictory views of William V Spanos, “The Detective at the Boundary,” in *Existentialism 2*, ed. William V Spanos (New York, 1976), 163-89; and Jurgen Peper, “Postmodernismus: Unitary Sensibility,” *Amerikastudien*, vol. 22, no. 1 (1977).

⁹ Susan Sontag, “One Culture and the New Sensibility,” in *Against Interpretation* (New York, 1967), 293-304; Leslie Fiedler, “Cross the Border-Close the Gap,” in *Collected Essays*, vol. 2 (New York, 1971), 461-85; and Ihab Hassan, “The New Gnosticism,” *Paracriticism: Seven Speculations of the Times* (Urbana, 1975), chapter 6.

¹⁰ For some views of this, see Ihab Hassan and Sally Hassan, eds. *Innovation/Renovation: Recent Trends and Reconceptions in Western Culture* (Madison, Wis., 1983).

¹¹ At stake here is the idea of literary periodicity, challenged by current French thought. For other views of literary and historical change, including “hierarchic organization” of time, see Leonard Meyer, *Music, the Arts and Ideas* (Chicago, 1967), 93, 102; Calinescu, *Faces of Modernity*, 147ff; Ralph Cohen,

“Innovation and Variation: Literary Change and Georgic Poetry,” in Ralph Cohen and Murray Krieger, *Literature and History* (Los Angeles, 1974); and my *Paracriticisms*, chapter 7. A harder question is one Geoffrey Hartman asks: “With so much historical knowledge, how can we avoid historicism, or the staging of history as a drama in which epiphanic raptures are replaced by epistemic ruptures?” Or, again, how can we “formulate a theory of reading that would be historical rather than historicist”? *Saving the Text: Literature/Derrida/Philosophy* (Baltimore, 1981), xx.

¹² Writers as different as Marshall McLuhan and Leslie Fiedler have explored the media and pop aspects of postmodernism for two decades,, thought their efforts are now out of fashion in some circles. The difference between postmodernism, as a contemporary artistic tendency, and postmodernity, as a cultural

phenomenon, perhaps even an era of history, is discussed by Richard E. Palmer in “Postmodernity and

Hermeneutics,” *Boundary 2*, vol. 5, no. 2 (Winter 1977).

¹³ Charles Altieri, “Postmodernism: A Question of Definition,” *Par Rapport*, vol. 2, no. 2 (Summer 1979), 90. This leads Altieri to conclude: “The best one can do who believes himself post-

modern ... is to articulate spaces of mind in which the confusions can not paralyze because one enjoys the energies and glimpses of our condition which they produce,” p. 99.

¹⁴ Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (New York, 1961), 9.

¹⁵ See pp. 65-72 [in *The Postmodern Turn*]. Also, my “Innovation/ Renovation: Toward a Cultural Theory of Change,” *Innovation/Renovation*, chapter 1.

¹⁶ See, for instance, Roland Barthes and Maurice Nadeau, *Sur la littérature* (Paris, 1980), 7, 16, 19f, 41; Wolfgang Iser, *The Act of Reading* (Baltimore, 1978), passim; Paul de Man, *Allegories of Reading* (New Haven, Conn., 1979), 10; and Geoffrey H. Hartman, *Criticism in the Wilderness* (New Haven, 1980), 41.

¹⁷ Michel Foucault, *The Order of Things* (New York, 1970), 386.

¹⁸ “Just as Pascal sought to throw the dice with God ... so do the decisions theorists, and the new intellectual technology, seek their own tableau entier—the compass of rationality itself,” Daniel Bell remarks in “Technology, Nature, and Society,” in *Technology and the Frontiers of Knowledge* (Garden City, 1975), 53. See also the more acute analysis of “l’informatique” by Jean-Francois Lyotard, *La Condition postmoderne* (Paris, 1979, passim).

¹⁹ This tendency also makes the abstract, conceptual, and irrealist character of so much postmodern art.

See Suzi Gablik, *Progress in Art* (New York, 1977), whose argument was prefigured by Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art* (Princeton, 1968). Note also that Ortega presaged the gnostic or noetic tendency to which I refer here in 1925: “Man humanizes the world, injects it, impregnates it with his own ideal substance and is finally entitled to imagine that one day or another, in the far depths of time, this terrible outer world will become so saturated with man that our descendants will be able to travel through it as today we mentally travel through our own most inmost selves—he finally imagines that the world, without ceasing to be like the world, will one day be changed into something like a materialized soul, and, as in Shakespeare's *Tempest*, the winds will blow at the bidding of Ariel, the spirit of ideas,” p. 184.

²⁰ Though postmodernism and poststructuralism can not be identified, they clearly reveal many affinities. Thus in the course of one brief essay, Julia Kristeva comments on both immanence and indeterminacy in terms of her own: “postmodernism is that literature which writes itself with the more or less conscious intention of expanding the signifiable, and thus human, realm”; and again: “At this degree of singularity, we are faced with idiolects, proliferating uncontrollably.” Julia Kristeva, “Postmodernism?” in *Romanticism, Modernism, Postmodernism*, ed. Harry R. Garvin (Lewisburg, Pa. 1980), 137, 141.

Source : www9.georgetown.edu/faculty/irvinem/theory/hassanpomo.pdf

"The Literature of Exhaustion" by John Barth

from *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. London: The John Hopkins University Press, 1984.

62

The Literature of Exhaustion

YES, WELL.

"Every man is not only himself," says Sir Thomas Browne: "Men are lived over again." At one point during my tenure at Penn State, a fellow with the same name as mine in that big-university small town was arrested on charges of molesting a young woman. His interesting defense was that he was a Stanislavsky Method actor rehearsing for the role of rapist in an upcoming student-theater piece. For some while after, his fans occasionally rang me up by mistake. One of them, when enough conversation had revealed his error, said "Sorry: You're the wrong John Barth."

Not for that reason, in 1965 I moved my family from Pine Grove Mills—an Allegheny mountain village not far from State College, Pennsylvania—up and over the Appalachians to Buffalo, where for the next seven years I taught in the new and prosperous State University of New York's operation at the old University of Buffalo. In time I was appointed to that university's Edward S. Butler Professorship, endowed by and named for a late local philanthropist. Thus it came to be declared, on the jackets of some editions of the books I published in those years, that their author "is currently Edward S. Butler Professor of Literature at the State University of New York at Buffalo." And sure enough (O world out there, what innocents you harbor!), mail began coming in addressed to "Edward S. Butler, Professor of Literature," and author—under that *nom de plume du jour*, I presume the authors of those letters to have presumed—of *Giles Goat-Boy*, *Lost in the Funhouse*, and *Chimera*.

Those years—1965–1973—were the American High Sixties. The Vietnam War was in overdrive through most of the period; the U.S. economy was fat and bloody; academic imperialism was as popular as the political kind. Among Governor Nelson Rockefeller's ambitions was to establish major university centers at each end and the middle of the Thomas E. Dewey Thruway (Stony Brook, Albany, Buffalo) as a tiara for the Empire State's 57-campus university system. SUNY/Buffalo therefore was given virtual *carte blanche* to pirate professors away from other universities and build buildings for them to teach in: At one dizzy point in its planning, Gordon Bunshaft's proposed new campus complex

for the school was reported to be the largest single architectural project in the world, after Brasilia. Eighty percent of the populous English department I joined had been hired within the preceding two years, as additions to the original staff; so numerous were our illustrious immigrants from raided faculties, troubled marriages, and more straitlaced life-styles, we came to call ourselves proudly the Ellis Island of Academia. The somewhat shabby older buildings and hastily built new ones, all jam-packed and about to be abandoned, reinforced that image.

The politically active among our faculty and students had their own ambitions for the place: the Berkeley of the East. They wanted no part of Mr. Bunschaft's suburban New Jerusalem rising from filled-in marshland north of the city ("All great cultures," my new colleague Leslie Fiedler remarked, "are built on marshes"). In some humors, as when our government lied with more than usual egregiousness about its war, they wanted little enough of the *old* campus, either. They struck and trashed; then the police and National Guard struck and trashed *them*. Mace and peppergas wafted through the academic groves; the red flag of communism and the black flag of anarchism were literally waved at English Department faculty-student meetings, which—a sight as astonishing to me as those flags—were attended by *hundreds*, like an Allen Ginsberg poetry reading with harmonium and Tibetan finger-cymbals.

Altogether a stimulating place to work through those troubled years: Pop Art popping at the Albright-Knox Museum; strange new music from Lukas Foss, Lejareň Hiller, and their electronic colleagues; dope as ubiquitous as martinis at faculty dinner parties; polluted Lake Erie flushing over Niagara Falls ("the toilet bowl of America," our Ontario friends called it); and, across the Peace Bridge, endless Canada, to which hosts of our young men fled as their counterparts had done in other of our national convulsions, and from which Professor McLuhan expounded the limitations, indeed the obsolescence, of the printed word in our electronic culture.

The long novel *Giles Goat-Boy* done, I took sabbatical leave from novel-writing and, inspired by those lively new surroundings and by the remarkable short fiction of the Argentine Jorge Luis Borges, which I'd recently come to know, I spent two years happily fiddling with short narrative: never my long suit. In the salad of a writer's motives, trifling ingredients are tossed with more serious. Among my ambitions in writing *The Sot-Weed Factor* was to perpetrate a novel so thick that its title could be printed horizontally across its spine; among my reasons for writing *Lost in the Funhouse*—a series of short fictions for print, tape, and live voice—was that novelists aren't easily included in anthologies of fiction.

But I was interested also in exploring the oral narrative tradition from which printed fiction evolved. Poetry readings became popular in the Sixties, but except in the areas of folktales and oral history there was not much interest in "live" narrative, in fiction as a performing art. For several weeks one summer, the university's English Department leased the Music Department's electronics studio, complete with its audio engineers, for the use of any students or staff interested in experimenting with electronic means in verse or fiction. I took the op-

portunity to record (for use in my once-a-month lecture visits) the taped portions of several tape-and-live-voice pieces from *Lost in the Funhouse*.

In that time and place, *experimental* was not yet an adjective of dismissal. On the contrary: As in the European Nineteen Teens, artistic experiment was in the Buffalo air. Even our less sophisticated undergraduates, many from the New York City area, seemed to breathe it in with the other hydrocarbons, the perfumes of Lake Erie and the Love Canal. Unaware in many cases of the *history* of, say, edible or self-destructing art, they had nevertheless a kind of media street-smarts; if their experiments (which, sure enough, included edible and self-destructing narratives) most often failed, they failed no more often than non-“experimental” apprentice work. For apprentices, *all* work is experimental, as in another sense it is even for seasoned professionals. In my own literary temperament, the mix of romantic and neoclassical is so mutable that I hold no particular brief either for or against programmatic experimentalism. Passion and virtuosity are what matter; where they are, they will shine through any aesthetics. But I confess to missing, in apprentice seminars in the later 1970s and the 1980s, that lively Make-It-New spirit of the Buffalo Sixties. A roomful of young traditionalists can be as depressing as a roomful of young Republicans.

In 1967 I set down my mixed feelings about the avant-gardism of the time in the following essay, first delivered as a Peters Rushton Seminars Lecture at the University of Virginia and subsequently published in the *Atlantic*. It has been frequently reprinted and as frequently misread as one more Death of the Novel or Swan-Song of Literature piece. It isn't. Rereading it now, I sniff traces of tear gas in its margins; I hear an echo of disruption between its lines. Its urgencies are dated; there are thin notes in it of quackery and wisecrackery that displease me now. But the main line of its argument I stand by: that virtuosity is a virtue, and that what artists feel about the state of the world and the state of their art is less important than what they do with that feeling.

I want to discuss three things more or less together: first, some old questions raised by the new “intermedia” arts; second, some aspects of the Argentine writer Jorge Luis Borges, whose fiction I greatly admire; third, some professional concerns of my own, related to these other matters and having to do with what I'm calling “the literature of exhausted possibility”—or, more chicly, “the literature of exhaustion.”

By “exhaustion” I don't mean anything so tired as the subject of physical, moral, or intellectual decadence, only the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities—by no means necessarily a cause for despair. That a great many Western artists for a great many years have quarreled with received definitions of artistic media, genres, and forms goes without saying: Pop Art, dramatic and musical “happenings,” the whole range of “intermedia” or “mixed-means” art

bear recentest witness to the romantic tradition of rebelling against Tradition.

A catalogue I received some time ago in the mail, for example, advertises such items as Robert Filliou's *Ample Food for Stupid Thought*, a box full of postcards on which are inscribed "apparently meaningless questions," to be mailed to whomever the purchaser judges them suited for; also Ray Johnson's *Paper Snake*, a collection of whimsical writings, "often pointed," the catalogue assures us, and once mailed to various friends (what the catalogue describes as The New York Correspondence School of Literature); likewise Daniel Spoerri's *Anecdoted Typography of Chance*, "on the surface" a description of all the objects that happen to be on the author's parlor table—"in fact, however . . . a cosmology of Spoerri's existence."

The document listing these items is—"on the surface," at least—the catalogue of The Something Else Press, a swinging outfit. "In fact, however," it may be one of their offerings, for all I know: The New York Direct-Mail-Advertising School of Literature. In any case, their wares are lively to read about, and make for interesting conversation in fiction-writing classes, for example, where we discuss Somebody-or-other's unbound, unpaginated, randomly assembled novel-in-a-box and the desirability of printing *Finnegans Wake* on a very long roller-towel. It is easier and more sociable to talk technique than it is to make art, and the area of "happenings" and their kin is mainly a way of discussing aesthetics, really; of illustrating more or less valid and interesting points about the nature of art and the definition of its terms and genres.

One conspicuous thing, for example, about the "intermedia" arts is their tendency to eliminate not only the traditional audience—those who apprehend the artist's art (in "happenings" the audience is often the "cast," as in "environments," and some of the new music isn't intended to be performed at all)—but also the most traditional notion of the artist: the Aristotelian conscious agent who achieves with technique and cunning the artistic effect; in other words, one endowed with uncommon talent, who has moreover developed and disciplined that endowment into virtuosity. It is an aristocratic notion on the face of it, which the democratic West seems eager to have done with; not only the "omniscient" author of older fiction, but the very idea of the controlling artist, has been condemned as politically reactionary, authoritarian, even fascist.

Personally, being of the temper that chooses to rebel along traditional lines, I'm inclined to prefer the kind of art that not many people can *do*:

the kind that requires expertise and artistry as well as bright aesthetic ideas and/or inspiration. I enjoy the Pop Art in the famous Albright-Knox collection, a few blocks from my house in Buffalo, like a lively conversation; but I was on the whole more impressed by the jugglers and acrobats at Baltimore's old Hippodrome, where I used to go every time they changed shows: not artists, perhaps, but genuine *virtuosi*, doing things that anyone can dream up and discuss but almost no one can do.

I suppose the distinction is between things worth remarking and things worth doing. "Somebody ought to make a novel with scenes that pop up, like the old children's books," one says, with the implication that one isn't going to bother doing it oneself.

However, art and its forms and techniques live in history and certainly do change. I sympathize with a remark attributed to Saul Bellow, that to be technically up-to-date is the least important attribute of a writer—though I would add that this least important attribute may be nevertheless essential. In any case, to be technically *out* of date is likely to be a genuine defect: Beethoven's Sixth Symphony or the Chartres cathedral, if executed today, might be simply embarrassing (in fact, they *couldn't* be executed today, unless in the Borgesian spirit discussed below). A good many current novelists write turn-of-the-century-type novels, only in more or less mid-twentieth-century language and about contemporary people and topics; this makes them less interesting (to me) than excellent writers who are also technically contemporary: Joyce and Kafka, for instance, in their time, and in ours, Samuel Beckett and Jorge Luis Borges. The intermedia arts, I'd say, tend to be intermediary, too, between the traditional realms of aesthetics on the one hand and artistic creation on the other. I think the wise artist and civilian will regard them with quite the kind and degree of seriousness with which he regards good shoptalk: He'll listen carefully, if noncommittally, and keep an eye on his intermedia colleagues, if only the corner of his eye. Whether or not they themselves produce memorable and lasting works of contemporary art, they may very possibly suggest something usable in the making or understanding of such works.

Jorge Luis Borges will serve to illustrate the difference between a technically old-fashioned artist, a technically up-to-date non-artist, and a technically up-to-date artist. In the first category I'd locate all those novelists who for better or worse write not as if the twentieth century didn't exist, but as if the great writers of the last sixty years or so hadn't existed.

Our century is more than two-thirds done; it is dismaying to see so many of our writers following Dostoevsky or Tolstoy or Balzac, when the question seems to me to be how to succeed not even Joyce and Kafka, but those who *succeeded* Joyce and Kafka and are now in the evenings of their own careers.* In the second category—technically up-to-date non-artists—are such folk as a neighbor of mine in Buffalo who fashions dead Winnies-the-Pooh in sometimes monumental scale out of oilcloth stuffed with sand and impales them on stakes or hangs them by the neck. In the third category belong the few people whose artistic thinking is as *au courant* as any French New Novelist's, but who manage nonetheless to speak eloquently and memorably to our human hearts and conditions, as the great artists have always done. Of these, two of the finest living specimens that I know of are Samuel Beckett and Jorge Luis Borges—with Vladimir Nabokov, just about the only contemporaries of my reading acquaintance mentionable with the "old masters" of twentieth-century fiction. In the unexciting history of literary awards, the 1961 International Publishers' Prize, shared by Beckett and Borges, is a happy exception indeed.

One of the modern things about these two writers is that in an age of ultimacies and "final solutions"—at least *felt* ultimacies, in everything from weaponry to theology, the celebrated dehumanization of society, and the history of the novel—their work in separate ways reflects and deals with ultimacy, both technically and thematically, as for example *Finnegans Wake* does in its different manner. One notices, for whatever its symptomatic worth, that Joyce was virtually blind at the end, Borges is literally so, and Beckett has become virtually mute, musewise, having progressed from marvelously constructed English sentences through terser and terser French ones to the unsyntactical, unpunctuated prose of *Comment C'est* and "ultimately" to wordless mimes. One might extrapolate a theoretical course for Beckett: Language after all consists of silence as well as sound, and mime is still communication ("that nineteenth-century idea," a Yale student once snarled at me), but by the language of action. But the language of action consists of rest as well as movement, and so in the context of Beckett's progress, immobile, silent figures still aren't altogether ultimate. How about an empty, silent stage, then, or blank

* Author's note, 1984: Did I really say this remarkably silly thing back in '67? Yup, and I believed it, too. What I hope are more reasonable formulations of the idea may be found in the Friday-pieces "The Spirit of Place" and "The Literature of Replenishment," farther on.

pages*—a “happening” where nothing happens, like Cage’s 4’33” performed in an empty hall? But dramatic communication consists of the absence as well as the presence of the actors; “we have our exits and our entrances”; and so even that would be imperfectly ultimate in Beckett’s case. Nothing at all, then, I suppose; but Nothingness is necessarily and inextricably the background against which Being, et cetera. For Beckett, at this point in his career, to cease to create altogether would be fairly meaningful: his crowning work; his “last word.” What a convenient corner to paint yourself into! “And now I shall finish,” the valet Arsene says in *Watt*, “and you will hear my voice no more.” Only the silence *Molloy* speaks of, “of which the universe is made.”

After which, I add on behalf of the rest of us, it might be conceivable to rediscover validly the artifices of language and literature—such far-out notions as grammar, punctuation . . . even characterization! Even *plot!*—if one goes about it the right way, aware of what one’s predecessors have been up to.

Now, J. L. Borges is perfectly aware of all these things. Back in the great decades of literary experimentalism he was associated with *Prisma*, a “muralist” magazine that published its pages on walls and billboards; his later *Labyrinths* and *Ficciones* not only anticipate the farthest-out ideas of The Something Else Press crowd—not a difficult thing to do—but, being excellent works of art as well, they illustrate in a simple way the difference between the *fact* of aesthetic ultimacies and their artistic *use*. What it comes to is that an artist doesn’t merely exemplify an ultimacy; he employs it.

Consider Borges’s story “Pierre Menard, Author of the Quixote”: The hero, an utterly sophisticated turn-of-the-century French Symbolist, by an astounding effort of imagination, produces—not *copies* or *imitates*, but *composes*—several chapters of Cervantes’s novel.

It is a revelation [Borges’s narrator tells us] to compare Menard’s *Don Quixote* with Cervantes’s. The latter, for example, wrote (part one, chapter nine):

. . . truth, whose mother is history, rival of time, depository of deeds, witness of the past, exemplar and adviser to the present, the future’s counselor.

* An ultimacy already attained in the nineteenth century by that *avant-gardiste* of East Aurora, N.Y., Elbert Hubbard, in his *Essay on Silence*, and much repeated to the present day in such empty “novelties” as *The Wit and Wisdom of Lyndon Johnson*, etc.

Written in the seventeenth century, written by the "lay genius" Cervantes, this enumeration is a mere rhetorical praise of history. Menard, on the other hand, writes:

. . . truth, whose mother is history, rival of time, depository of deeds, witness of the past, exemplar and adviser to the present, the future's counselor.

History, the *mother* of truth: the idea is astounding. Menard, a contemporary of William James, does not define history as an inquiry into reality but as its origin.

Et cetera. Borges's story is of course a satire, but the idea has considerable intellectual validity. I declared earlier that if Beethoven's Sixth were composed today, it might be an embarrassment; but clearly it wouldn't be, necessarily, if done with ironic intent by a composer quite aware of where we've been and where we are. It would have then potentially, for better or worse, the kind of significance of Warhol's Campbell's Soup cans, the difference being that in the former case a work of art is being reproduced instead of a work of non-art, and the ironic comment would therefore be more directly on the genre and history of the art than on the state of the culture. In fact, of course, to make the valid intellectual point one needn't even recompose the Sixth Symphony, any more than Menard really needed to re-create the *Quixote*. It would have been sufficient for Menard to attribute the novel to himself in order to have a new work of art, from the intellectual point of view. Indeed, in several stories Borges plays with this very idea, and I can readily imagine Beckett's next novel, for example, as *Tom Jones*, just as Nabokov's recentest was his multivolume annotated translation of Pushkin. I myself have always aspired to write Burton's version of *The 1001 Nights*, complete with appendices and the like, in ten volumes, and for intellectual purposes I needn't even write it. What evenings we might spend discussing Saarinen's Parthenon, D. H. Lawrence's *Wuthering Heights*, or the Johnson Administration by Robert Rauschenberg!

The idea, I say, is intellectually serious, as are Borges's other characteristic ideas, most of a metaphysical rather than an aesthetic nature. But the important thing to observe is that Borges *doesn't* attribute the *Quixote* to himself, much less recompose it like Pierre Menard; instead, he writes a remarkable and original work of literature, the implicit theme of which is the difficulty, perhaps the unnecessary, of writing original works of literature. His artistic victory, if you like, is that he confronts an intellectual

dead end and employs it against itself to accomplish new human work. If this corresponds to what mystics do—"every moment leaping into the infinite," Kierkegaard says, "and every moment falling surely back into the finite"—it's only one more aspect of that old analogy. In homelier terms, it's a matter of every moment throwing out the bath water without for a moment losing the baby.

Another way of describing Borges's accomplishment is with a pair of his own terms, *algebra* and *fire*. In one of his most often anthologized stories, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, he imagines an entirely hypothetical world, the invention of a secret society of scholars who elaborate its every aspect in a surreptitious encyclopedia. This *First Encyclopedia of Tlön* (what fictionist would not wish to have dreamed up the *Britannica*?) describes a coherent alternative to this world complete in every respect from its algebra to its fire, Borges tells us, and of such imaginative power that, once conceived, it begins to obtrude itself into and eventually to supplant our prior reality. My point is that neither the algebra nor the fire, metaphorically speaking, could achieve this result without the other. Borges's algebra is what I'm considering here—algebra is easier to talk about than fire—but any smart cookie could equal it. The imaginary authors of the *First Encyclopedia of Tlön* itself are not artists, though their work is in a manner of speaking fictional and would find a ready publisher in The Something Else Press. The author of the story *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, who merely *alludes* to the fascinating *Encyclopedia*, is an artist; what makes him one, of the first rank, like Kafka, is the combination of that intellectually serious vision with great human insight, poetic power, and consummate mastery of his means—a definition which would have gone without saying, I suppose, in any century but ours.

Not long ago, incidentally, in a footnote to a scholarly edition of Sir Thomas Browne, I came upon a perfect Borges datum, reminiscent of Tlön's self-realization: the actual case of a book called *The Three Impostors*, alluded to in Browne's *Religio Medici* among other places. *The Three Impostors* is a nonexistent blasphemous treatise against Moses, Christ, and Mohammed, which in the seventeenth century was widely held to exist, or to have once existed. Commentators attributed it variously to Boccaccio, Pietro Aretino, Giordano Bruno, and Tommaso Campanella, and though no one, Browne included, had ever seen a copy of it, it was frequently cited, refuted, railed against, and generally discussed as if everyone had read it—until, sure enough, in the *eighteenth* century a spurious work appeared with a forged date of 1598 and the title *De Tribus*

Impostoribus. It's a wonder that Borges doesn't mention this work, as he seems to have read absolutely everything, including all the books that don't exist, and Browne is a particular favorite of his. In fact, the narrator of *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* declares at the end:

... English and French and mere Spanish will disappear from the globe. The world will be Tlön. I pay no attention to all this and go on revising, in the still days at the Adroque Hotel, an uncertain Quevedian translation (which I do not intend to publish) of Browne's *Urn-Burial*.*

This "contamination of reality by dream," as Borges calls it, is one of his pet themes, and commenting upon such contaminations is one of his favorite fictional devices. Like many of the best such devices, it turns the artist's mode or form into a metaphor for his concerns, as does the diary-ending of *Portrait of the Artist as a Young Man* or the cyclical construction of *Finnegans Wake*. In Borges's case, the story *Tlön, etc.*, for example, is a real piece of imagined reality in our world, analogous to those Tlönian artifacts called *hrönir*, which imagine themselves into existence. In short, it's a paradigm of or metaphor for itself; not just the *form* of the story but the *fact* of the story is symbolic; the medium is (part of) the message.

Moreover, like all of Borges's work, it illustrates in other of its aspects my subject: how an artist may paradoxically turn the felt ultimacies of our time into material and means for his work—*paradoxically*, because by doing so he transcends what had appeared to be his refutation, in the same way that the mystic who transcends finitude is said to be enabled to live, spiritually and physically, in the finite world. Suppose you're a writer by vocation—a "print-oriented bastard," as the McLuhanites call us—and you feel, for example, that the novel, if not narrative literature generally, if not the printed word altogether, has by this hour of the world just about shot its bolt, as Leslie Fiedler and others maintain. (I'm inclined to agree, with reservations and hedges. Literary forms certainly have histories and historical contingencies, and it may well be that the novel's time as a major art form is up, as the "times" of classical tragedy, Italian and German grand opera, or the sonnet-sequence came to be. No necessary cause for alarm in this at all, except perhaps to certain novel-

* Moreover, on rereading *Tlön, etc.*, I find now a remark I'd swear wasn't in it last year: that the eccentric American millionaire who endows the *Encyclopedia* does so on condition that "The work will make no pact with the impostor Jesus Christ."

ists, and one way to handle such a feeling might be to write a novel about it. Whether historically the novel expires or persists as a major art form seems immaterial to me; if enough writers and critics *feel* apocalyptic about it, their feeling becomes a considerable cultural fact, like the *feeling* that Western civilization, or the world, is going to end rather soon. If you took a bunch of people out into the desert and the world didn't end, you'd come home shamefaced, I imagine; but the persistence of an art form doesn't invalidate work created in the comparable apocalyptic ambience. That is one of the fringe benefits of being an artist instead of a prophet. There are others.) If you happened to be Vladimir Nabokov, you might address that felt ultimacy by writing *Pale Fire*: a fine novel by a learned pedant, in the form of a pedantic commentary on a poem invented for the purpose. If you were Borges you might write *Labyrinths*: fictions by a learned librarian in the form of footnotes, as he describes them, to imaginary or hypothetical books. And I'll add that if you were the author of this paper, you'd have written something like *The Sot-Weed Factor* or *Giles Goat-Boy*: novels which imitate the form of the Novel, by an author who imitates the role of Author.

If this sort of thing sounds unpleasantly decadent, nevertheless it's about where the genre began, with *Quixote* imitating *Amadis of Gaul*, Cervantes pretending to be the Cid Hamete Benengeli (and Alonso Quijano pretending to be Don Quixote), or Fielding parodying Richardson. "History repeats itself as farce"—meaning, of course, in the form or mode of farce, not that history is farcical. The imitation, like the Dadaist echoes in the work of the "intermedia" types, is something new and *may be* quite serious and passionate despite its farcical aspect.

This is the difference between a proper, "naïve" novel and a deliberate imitation of a novel, or a novel imitative of other kinds of documents. The first sort attempts (has been historically inclined to attempt) to imitate actions more or less directly, and its conventional devices—cause and effect, linear anecdote, characterization, authorial selection, arrangement, and interpretation—have been objected to as obsolete notions, or metaphors for obsolete notions: Alain Robbe-Grillet's essays *For a New Novel* come to mind. There are replies to these objections, not to the point here, but one can see that in any case they're obviated by imitations-of-novels, for instance, which attempt to represent not life directly but a representation of life. In fact such works are no more removed from "life" than Richardson's or Goethe's epistolary novels are; both imitate "real" documents, and the subject of both, ultimately, is life, not the documents.

A novel is as much a piece of the real world as a letter, and the letters in *The Sorrows of Young Werther* are, after all, fictitious.

One might imaginably compound this imitation, and though Borges doesn't, he's fascinated with the idea. One of his more frequent literary allusions is to the 602nd night in a certain edition of *The 1001 Nights*, when, owing to a copyist's error, Scheherazade begins to tell the King the story of the 1001 nights, from the beginning. Happily, the King interrupts; if he didn't, there'd be no 603rd night ever, and while this would solve Scheherazade's problem, it would put the "outside" author in a bind. (I suspect that Borges dreamed this whole thing up; the business he mentions isn't in any edition of *The 1001 Nights* I've been able to consult. Not yet, anyhow: After reading *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, one is inclined to recheck every semester or so.)

Borges is interested in the 602nd night because it's an instance of the story-within-the-story turned back upon itself, and his interest in such instances is threefold. First, as he himself declares, they disturb us metaphysically: When the characters in a work of fiction become readers or authors of the fiction they're in, we're reminded of the fictitious aspect of our own existence—one of Borges's cardinal themes, as it was of Shakespeare, Calderón, Unamuno, and other folk. Second, the 602nd night is a literary illustration of the *regressus in infinitum*, as are many other of Borges's principal images and motifs. Third, Scheherazade's accidental gambit, like Borges's other versions of the *regressus in infinitum*, is an image of the exhaustion, or attempted exhaustion, of possibilities—in this case literary possibilities—and so we return to our main subject.

What makes Borges's stance, if you like, more interesting to me even than, say, Nabokov's or Beckett's, is the premise with which he approaches literature. In the words of one of his editors: "For [Borges] no one has claim to originality in literature; all writers are more or less faithful amanuenses of the spirit, translators and annotators of pre-existing archetypes." Thus his inclination to write brief comments on imaginary books: For one to attempt to add overtly to the sum of "original" literature by even so much as a conventional short story, not to mention a novel, would be too presumptuous, too naïve; literature has been done long since. A librarian's point of view! And it would itself be too presumptuous if it weren't part of a lively, relevant metaphysical vision, slyly employed against itself precisely to make new and original literature. Borges defines the Baroque as "that style which deliberately exhausts (or tries to exhaust) its possibilities and borders upon its own caricature."

While his own work is *not* Baroque, except intellectually (the Baroque was never so terse, laconic, economical), it suggests the view that intellectual and literary history has been Baroque, and has pretty well exhausted the possibilities of novelty. His *ficciones* are not only footnotes to imaginary texts, but postscripts to the real corpus of literature.*

This premise gives resonance and relation to all his principal images. The facing mirrors that recur in his stories are a dual *regressus*. The doubles that his characters, like Nabokov's, run afoul of suggest dizzying multiples and remind one of Browne's remark that "every man is not only himself . . . men are lived over again." (It would please Borges, and illustrate Browne's point, to call Browne a precursor of Borges. "Every writer," Borges says in his essay on Kafka, "creates his own precursors.") Borges's favorite third-century heretical sect is the Histriones—I think and hope he invented them—who believe that repetition is impossible in history and who therefore live viciously in order to purge the future of the vices they commit; to exhaust the possibilities of the world in order to bring its end nearer. The writer he most often mentions, after Cervantes, is Shakespeare; in one piece he imagines the playwright on his deathbed asking God to permit him to be one and himself, having been everyone and no one; God replies from the whirlwind that He is no one either: He has dreamed the world like Shakespeare, and including Shakespeare. Homer's story in Book IV of the *Odyssey*, of Menelaus on the beach at Pharos, tackling Proteus, appeals profoundly to Borges: Proteus is he who "exhausts the guises of reality" while Menelaus—who, one recalls, disguised his own identity in order to ambush him—holds fast. Zeno's paradox of Achilles and the Tortoise embodies a *regressus in infinitum* which Borges carries through philosophical history, pointing out that Aristotle uses it to refute Plato's theory of forms, Hume to refute the possibility of cause and effect, Lewis Carroll to refute syllogistic deduction, William James to refute the notion of temporal passage, and Bradley to refute the general possibility of logical relations. Borges himself uses it, citing Schopenhauer, as evidence that the world is our dream, our idea, in which "tenuous and eternal crevices of unreason" can be found to remind us

* It is true that he asserts in another place that the possibilities of literature can never be exhausted, since it is impossible to exhaust even a single book. However, his remark about the Baroque includes the *attempt* to exhaust as well as the hypothetical achievement of exhaustion. What's more, his cardinal themes and images rather contradict that passing optimism—a state of affairs reminiscent of the aesthetics of Tlön, where no book is regarded as complete which doesn't contain its counterbook, or refutation.

that our creation is false, or at least fictive. The infinite library of one of his most popular stories is an image particularly pertinent to the literature of exhaustion: The "Library of Babel" houses every possible combination of alphabetical characters and spaces, and thus every possible book and statement, including your and my refutations and vindications, the history of the actual future, the history of every possible future, and, though he doesn't mention it, the encyclopedia not only of Tlön but of every imaginable other world—since, as in Lucretius's universe, the number of elements and so of combinations is finite (though very large), and the number of instances of each element and combination of elements is infinite, like the library itself.

That brings us to his favorite image of all, the labyrinth, and to my point. *Labyrinths* is the name of his most substantial translated volume, and the only current full-length study of Borges in English, by Ana María Barrenechea, is called *Borges the Labyrinth-Maker*. A labyrinth, after all, is a place in which, ideally, all the possibilities of choice (of direction, in this case) are embodied, and—barring special dispensation like Theseus's—must be exhausted before one reaches the heart. Where, mind, the Minotaur waits with two final possibilities: defeat and death or victory and freedom. The legendary Theseus is non-Baroque; thanks to Ariadne's thread he can take a shortcut through the labyrinth at Knossos. But Menelaus on the beach at Pharos, for example, is genuinely Baroque in the Borgesian spirit, and illustrates a positive artistic morality in the literature of exhaustion. He is not there, after all, for kicks; Menelaus is *lost*, in the larger labyrinth of the world, and has got to hold fast while the Old Man of the Sea exhausts reality's frightening guises so that he may extort direction from him when Proteus returns to his "true" self. It is a heroic enterprise, with salvation as its object—one recalls that the aim of the *Histriones* is to get history done with so that Jesus may come again the sooner, and that Shakespeare's heroic metamorphoses culminate not merely in a theophany but in an apotheosis.

Now, not just any old body is equipped for this labor; Theseus in the Cretan labyrinth becomes in the end the aptest image for Borges after all. Distressing as the fact is to us liberal democrats, the commonalty, alas, will *always* lose their way and their soul; it is the chosen remnant, the virtuoso, the Thesean *hero*, who, confronted with Baroque reality, Baroque history, the Baroque state of his art, need *not* rehearse its possibilities to exhaustion, any more than Borges needs actually to *write* the *Encyclopedia of Tlön* or the books in the Library of Babel. He need only be aware of

their existence or possibility, acknowledge them, and with the aid of very special gifts—as extraordinary as saint- or hero-hood and not likely to be found in The New York Correspondence School of Literature—go straight through the maze to the accomplishment of his work.

A rattling drove of arrows passed through the company and men tottered and dropped from their mounts. Horses were rearing and plunging and the mongol horses swung up along their flanks and turned and rode full upon them with forces.

The company was now come to a halt and the first shots were fired and the gray rifle smoke rolled through the dust as the lancers breached their ranks. The kid's horse sank beneath him with a long pneumatic sigh. He had already fired his rifle and now he sat on the ground and fumbled with his shotpouch. A man near him sat with an arrow hanging out of his neck. He was bent slightly as if in prayer. The kid would have reached for the bloody hoop-iron point but then he saw that the man wore another arrow in his breast to the fletching and he was dead. Everywhere there were horses down and men scrambling and he saw a man who sat charging his rifle while blood ran from his ears and he saw men with their revolvers disassembled trying to fit the spare loaded cylinders they carried and he saw men kneeling who tilted and clasped their shadows on the ground and he saw men lanced and caught up by the hair and scalped standing and he saw the horses of war trample down the fallen and a little whitefaced pony with one clouded eye leaned out of the murk and trapped at him like a dog and was gone. Among the wounded some seemed dumb and without understanding and some were pale through the masks of dust and some had fouled themselves or tottered brokenly onto the spears of the savages. Now driving in a wild frieze of headlong horses with eyes walled and teeth cropped and naked riders with clusters of arrows clenched in their jaws and their shields winking in the dust and up the far side of the ruined ranks in a piping of bone-flutes and dropping down off the sides of their mounts with one heel hung in the withers strap and their short bows flexing beneath the outstretched necks of the ponies until they had circled the company and cut their ranks in two and then rising up again like funhouse figures, some with nightmare faces painted on their breasts, riding down the unhorsed Saxons and spearing and clubbing them and leaping from their mounts with knives and running about on the ground with a peculiar bandy-legged trot...and stripping the clothes from the dead and seizing them up by the hair and passing their blades about the skulls of the living and the dead alike and snatching aloft the bloody wigs and hacking and chopping at the naked bodies, ripping off limbs, heads, gutting the strange white torsos and holding up great handfuls of viscera, genitals, some of the savages so slathered up with gore they might have rolled in it like dogs and some who fell upon the dying and sodomized them with loud cries to their fellows. And now the horses of the dead came pounding out of the smoke and dust and circled with flapping leather and wild manes and eyes whited with fear like the eyes of the blind and some were feathered with arrows and some lanced through and stumbling and vomiting blood as they wheeled across the killing ground and clattered from sight again. Dust stanchd the wet and naked heads of the scalped who with the fringe of hair below their wounds and tonsured to the bone now lay like maimed and naked monks in the bloodslaked dust and everywhere the dying groaned and gibbered and horses lay screaming.

2. BLOOD AND BOOKS



Samuel Chamberlain

In his memoirs *My Confession: the Recollections of a Rogue*, Samuel Chamberlain narrates the demise of John Glanton's gang of scalp hunters, operating in northern Sonora and in New Mexico and Arizona (some of the particulars of this text are not accurate- dates, etc.- but it provides a first hand account of life in a scalping party). Chamberlain had left Boston and had gone West- the beginnings of an eventful life, only a small portion of which can be found here. In 1844 his father died and he traveled to Illinois; in 1846 (at sixteen) he enlisted in the "Illinois Foot Volunteers," and Private Chamberlain went to war against Mexico. Three months later he was discharged in San Antonio and immediately signed up with the First Regiment of the United States Dragoons. According to Army records on March 22, 1849, he was listed as a deserter- he had left his regiment for Glanton's gang (Chamberlain claimed that he was discharged in Mexico and had signed onto an expedition to California as a civilian when he joined Glanton). The next documented record of Chamberlain appears at the Alcalde of Los Angeles; on May 9, 1850 the survivors of the Glanton massacre, of whom Chamberlain presumably numbered, arrived there and reported an "Indian uprising" on the Colorado River.

J. Glanton

According to Chamberlain, John Glanton was born in South Carolina and migrated to Stephen Austin's settlement in Texas. There he fell in love with an orphan girl and was prepared to marry her. One day while he was gone, Lipan warriors raided the area scalping the elderly and the children and kidnapping the women- including Glanton's fiancée. Glanton and the other settlers pursued and slaughtered the natives, but during the battle the women were tomahawked and scalped. Legend has it, Glanton began a series of retaliatory raids which always yielded "fresh scalps." When Texas fought for its independence from Mexico, Glanton fought with Col. Fannin, and was one of the few to escape the slaughter of that regiment at the hands of the Mexican Gen. Urrea- the man who would eventually employ Glanton as a scalp hunter. During the

Range Wars, Glanton took no side but simply assassinated individuals who had crossed him. He was banished, to no avail, by Gen. Sam Houston and fought as a "free Ranger" in the war against Mexico. Following the war he took up the Urrea's offer of \$50 per Apache scalp (with a bonus of \$1000 for the scalp of the Chief Santana). Local rumor had it that Glanton always "raised the hair" of the Indians he killed and that he had a "mule load of these barbarous trophies, smoke-dried" in his hut even before he turned professional.

When Chamberlain first encountered "Crying Tom" Hitchcock (one of Glanton's scalp hunters) near Tucson, the former supposedly had been tied up in the sun as punishment by a commanding officer for defying orders and sketching the Mission of San Xavier del Bac. Hitchcock cut him down and for his efforts was similarly punished. From Hitchcock, Chamberlain learned that Glanton and his army of Indian hunters had been employed by the Governor of Sonora Don D. José Urrea and decided to run away and join Hitchcock and Glanton. The pair set off towards Fronteras, and on the way Chamberlain got his first taste of his new life. They encountered an Apache war party which began to charge; according to Chamberlain he "drew a bead on a big chap and fired." The wounded soldier "gave a wild startling yell, and by his hands alone, dragged himself to the brink of the deep barranca, then singing his death chant and waving his hand in defiance towards us he plunged into the awful abyss"- saving his scalp from the Anglos. Apparently, Chamberlain's shot had also dispersed the rest of the party since he makes no other mention of them; at any rate the pair soon reached the rest of the hunting party.

Judge Holden

Glanton's gang consisted of "Sonorans, Cherokee and Delaware Indians, French Canadians, Texans, Irishmen, a Negro and a full-blooded Comanche," and when Chamberlain joined them they had gathered thirty-seven scalps and considerable losses from two recent raids (Chamberlain implies that they had just begun their careers as scalp hunters but other sources suggest that they had been engaged in the trade for sometime- regardless there is little specific documentation of their prior activities). Second in command to Glanton was a Texan- Judge Holden. In describing him, Chamberlain claimed, "a cooler blooded villain never went unhung;" Holden was well over six feet, "had a fleshy frame, [and] a dull tallow colored face destitute of hair and all expression" and was well educated in geology and mineralogy, fluent in native dialects, a good musician, and "plum centre" with a firearm. Chamberlain saw him also as a coward who would avoid equal combat if possible but would not hesitate to kill Indians or Mexicans if he had the advantage. Rumors also abounded about atrocities committed in Texas and the Cherokee nation by him under a different name. Before the gang left Fronteras, Chamberlain claims that a ten year old girl was found "fouly violated and murdered" with "the mark of a large hand on her throat," but no one ever directly accused Holden.

Indian Warfare

The day after Chamberlain arrived, Glanton and several others left Fronteras to cash in the scalps; on the way they encountered a camp of Sonorans. The desperadoes disguised themselves as Apaches and raided the camp for supplies. Three Mexicans were killed and scalped (to be redeemed by their government); five women were

"collected"- three of whom were scalped (for the same purpose) because they were old and ugly. The Sonorans returned to battle the "Indians," interrupting their orgy, and the remaining women were killed and scalped. The Sonorans were driven off, but several of Glanton's party were injured too. After this the gang decided to follow rumors of gold and El Dorado and began north towards New Mexico. On their way, they terrorized Arizona, impersonating Apaches, killing and scalping farmers (presumably to maintain their contract with the government), and cashed in their scalps too. From this point on Chamberlain narrates the events leading to the end of Glanton and his group. In New Mexico (after finding no El Dorado), they were attacked by an Apache war party; they lost fourteen of their party (out of about forty). The scalpers fought and then ran and secured a small wooded position around the only source of water in the area; from there they were able to drive off their attackers. At the end of the battle, Chamberlain counts about twenty-five Indian fatalities but makes no mention of scalping in this encounter. As a result of the fight though, an additional four scalpers were deemed too badly injured to continue. The party was forced to draw straws to assign the gruesome duty of executing their partners.

The Yumas

From there they headed north, losing two more of the party from injuries sustained in the previous battle. By this time they had reached the Colorado River and decided to follow it to the Gila River- path that would take them through the Grand canyon. Eventually they wound their way to the Gila and a new plan. The Yuma Indians there had set up a ferry about four miles south of the junction of the two rivers to take settlers into California. Glanton and Holden came upon their new El Dorado; the gang would "seize [the ferry], kill the Indians if they objected, capture the young girls for wives etc." The gang seized the ferry and nine girls and drove off the unarmed natives; they then began constructing a rock fort to defend their new possession. When a party of Indians came demanding the return of their possession and women, Glanton proposed that he would keep all he had taken and that the natives should provide him with food or he would raze their village and kill all of them. The Indians attacked, but Glanton and his men killed four with concealed pistols- they were subsequently scalped "by force of habit." Glanton left briefly to get provisions; he ran afoul of the law and returned empty-handed but with an interesting piece of information. A group of Sonorans were traveling home from the gold mines with plenty of gold; Glanton's plan to ambush them was struck down, but Chamberlain had had enough. He and three others plotted to desert.



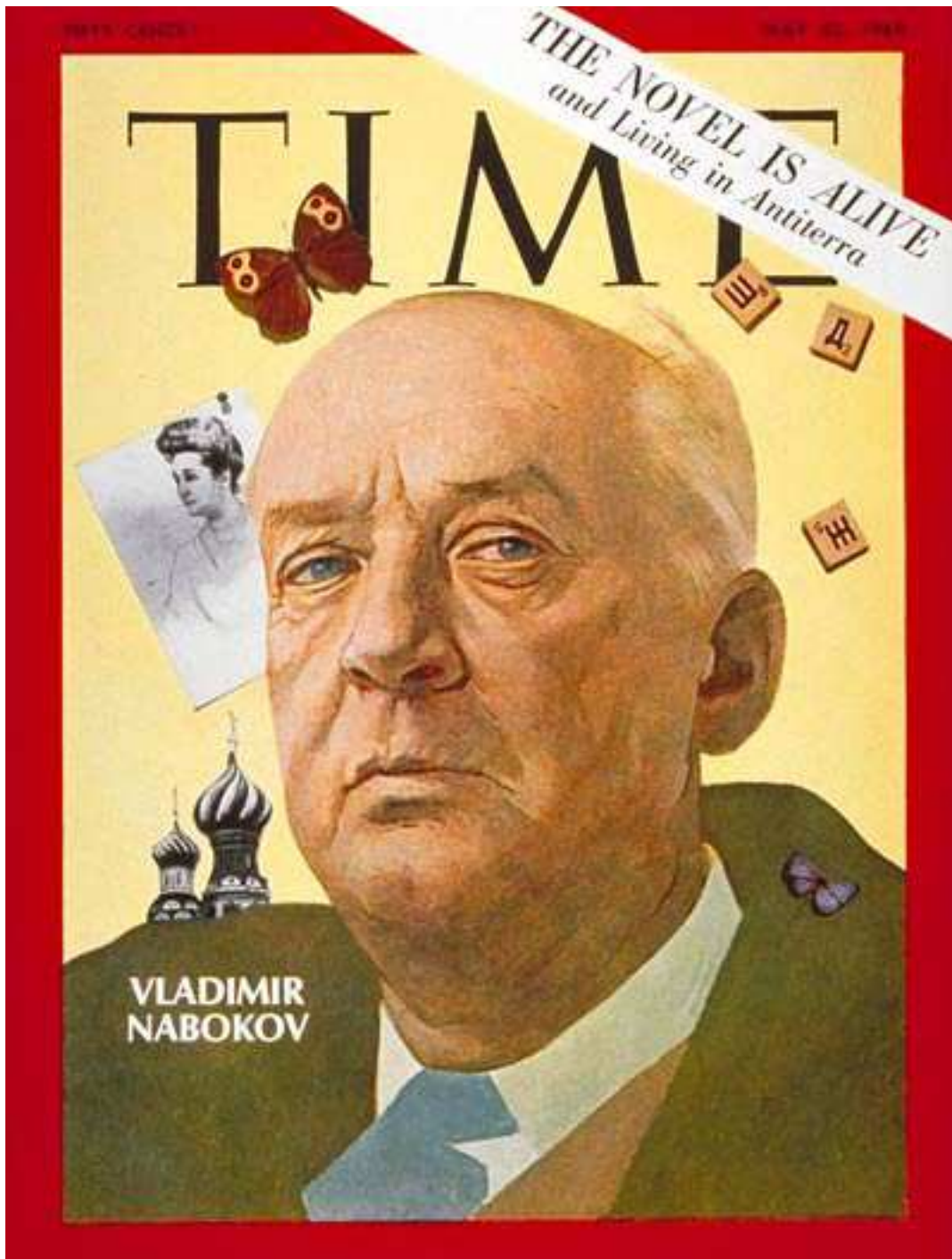
Chamberlain Rescues Holden from the Yumas

On the day that they were to escape, the Yumas attacked- Glanton had been killed- and Chamberlain and his companions set out over the 130 miles of desert toward California. Twenty miles from their camp, they saw Holden fleeing from the Yumas. They had surrounded him armed only with clubs; he had "brained" one using his rifle

as a club, but a dozen had cornered him. Chamberlain killed one and chased the others off, and so Holden briefly joined their escape party which ended at Los Angeles in 1850.

The party had abandoned Holden by that point, and the fate of the other three fugitives remains unknown. Chamberlain stayed in California for a while, then returned to Boston and married. He joined a volunteer regiment during the Civil War and was named a brevet brigadier general of volunteers in 1865. Samuel Chamberlain died in Massachusetts in 1908.

Source : from American Studies at the University of Virginia.



3. LITERATURE AND LIFE

What Happened to Sally Horner?: A Real-Life Source of Nabokov's *Lolita*

by Alexander Dolinin

(This is a slightly modified version, supplemented with references and an image, of an article originally published in the *Times Literary Supplement* [TLS], September 9, 2005, pp. 11-12. It is reprinted here by permission of the TLS.)

In his preface to *The Annotated Lolita* Alfred Appel writes: “*Lolita* is surely the most allusive and linguistically playful novel in English since *Ulysses* (1922) and *Finnegans Wake* (1939)” (xi).¹ Ever since *Lolita* was published fifty years ago, critics have spent much effort trying to explicate hundreds of allusions, identify concealed quotations and parodic echoes, and pinpoint possible sources for Nabokov’s novel. This exciting and productive paper-chase very rarely, however, goes beyond literature to the real world, which Nabokov explored no less attentively than fiction and poetry. In an interview he once said:

A creative writer must study carefully the works of his rivals, including the Almighty. He must possess the unborn capacity not only of recombining but of re-creating the given world. In order to do this adequately, avoiding duplication of labor, the artist should know the given world. Imagination without knowledge leads no farther than the back yard of primitive art... (Strong Opinions, 32).

Working on *Lolita*, Nabokov, as his biographer Brian Boyd writes, “undertook research of all kinds” and, in particular,

noted newspaper reports of accidents, sex crimes and killings: “a middle-aged morals offender” who abducted fifteen-year-old Sally Horner from New Jersey and kept her for twenty-one months as his “cross-country slave,” until she was found in a southern California motel; G. Edward Grammar’s ineptly staged murder of his wife in a poorly faked motor accident... (American Years, 211).

But what Boyd seems to overlook is that Nabokov not only noted these newspaper reports in search of details but implanted them into *Lolita* in a most peculiar way.

Humbert Humbert actually refers to the two cases mentioned by Boyd in the same chapter in which he describes his visit to Ramsdale after having met pregnant Dolly Schiller. First, near Charlotte’s grave, he makes reference to G. Edward Grammar,

*a thirty-five year old New York office manager who **had just been arrayed** [sic!] on a charge of murdering his thirty-three-year-old wife, Dorothy. **Bidding for the perfect crime, Ed had bludgeoned his wife and put her into a car.** The case came to light when two county policemen on patrol saw Mrs. Grammar’s new **big blue Chrysler**, an anniversary present from her husband, speeding crazily down a hill, just inside their jurisdiction (**God bless our good cops!**). The car sideswiped a pole, ran up an embankment **covered with beard grass, wild strawberry and cinquefoil**, and overturned. The wheels were still **gently spinning in the mellow sunlight** when the officers removed Mrs. G’s body. It appeared to be a routine highway accident at first. **Alas, the woman’s battered body did not match up with only minor damage suffered by the car. I did better** (287—288).*

This reproduces, with the changes and additions given in boldface, an Associated Press

report published in *The New York Times* on September 2, 1952, under the headline “Charge Is Due Today in ‘Perfect Murder’.” In using the plain newspaper account of a real crime as the basis for his own paragraph, Nabokov, to use a phrase of the Russian Formalists, is baring his devices. Humbert Humbert’s gleeful comments subjectify the narrative, while the added details (the color and make of Grammar’s car, the names of plants, etc.) suggest the interference of a superior authorial agency. Humbert’s slip—the substitution of “array” for “arraign”—obliquely reveals a design: the implied author (hidden under the mask of John Ray) actually arrays the story of the real murderer, that is, dresses it up and places it in the desired order.

The insertion of this real, albeit “arrayed” report into the text leads up to another, much more important allusion to an actual crime, in the same episode. Soon after his visit to the Ramsdale cemetery, Humbert encounters Mrs. Chatfield, an old acquaintance whose daughter Phyllis was Lolita’s class mate:

She attacked me with a fake smile, all aglow with evil curiosity. (Had I done to Dolly, perhaps, what Frank Lasalle, a fifty-year-old mechanic, had done to eleven-year-old Sally Horner in 1948?) (289).

The phrase in parentheses (where it is usual to find the most meaningful clues in Nabokov’s prose) is a deliberately planted riddle that invites the reader to do some research in old newspaper files. However, the necessary information is difficult to find, because major American media didn’t cover the La Salle case, which made the news at the end of March, 1950. At that time, many local newspapers published unsigned reports from Associated Press and International News Service. Some examples of headlines will suffice:

Rescued after two-year captivity

Kidnapper held on Federal Charge; Girl Tells Story

Sex Criminal Held for New Jersey Court

Girl, 13, Held After Travels With Man, 52

13-Year Old Spent 2 Years With LaSalle

Girl Accuses Man of Ruse. Two-Year Tour Made by Pair

Headlines like these would have caught Nabokov’s extraordinarily keen eye. By that time, “beset with technical difficulties and doubts” (*Strong Opinions*, 105), he had almost halted work on his new novel and would not have missed an interesting prompt provided by the “given world.” The very consonance of the names of the kidnapped girl and her abductor—Sally and La Salle—sounded as if they had been invented by a bilingual punster playing upon the French adjective *sale* (dirty or sordid); their story reads as a rough outline for the second part of *Lolita*. Here are some of the reports Nabokov apparently knew:

SAN JOSE, Calif., March 22 (AP)—A hawk-faced New Jersey sex criminal was held for the FBI today, accused of forcing a 13-year-old schoolgirl to flee from her family, having sexual relations with him and travel across the country with him. The girl—missing for nearly two years—said she did all these things because she feared the 52-year-old man would expose her theft of a five cent notebook. <...>. The girl was chubby brown haired Florence Sally Horner of Camden. Sheriff Howard Hornbuckle said the girl told him La Salle compelled her to leave Camden on June 15, 1948. The first week they were together, the

sheriff said he was told, La Salle and the girl had sexual relations, that these relations continued until three weeks ago when a school chum in Dallas, Texas told Sally that what she was doing was wrong.

SAN JOSE, Calif., March 22—(AP)—A plump little girl of 13 told police today she accompanied a 52-year old man on a two-year tour of the country, in fear he would expose her as a shop-lifter. The girl, Florence Sally Horner of Camden, N.J., was found here last night after she appealed to Eastern relatives “send the FBI for me, please?” Her companion, Frank La Salle, an unemployed mechanic, was said by County Prosecutor Michael H. Cohen in Camden to be under indictment for her abduction. Officers said the girl told them La Salle had forced her to submit to sexual relations. The nice looking youngster, with light brown hair and blue-green eyes, attributed her troubles to a Club she joined in a Camden school. One of the requirements, she said, was that each member steal something from a ten-cent store. She stole an article, she related, and La Salle happened to be watching her. She said he told her he was an FBI Agent; that “We have a place for girls like you.”. Sally said she went away with him, under his threat that unless she did, he would have her placed in a reform school.

SAN JOSE, Calif. (AP) — A 13 year-old girl’s telephoned plea “send the FBI for me, please!” has ended her 21-month trans-continental travels with a 52-year old man. Sheriff’s deputies placed Florence (Sally) Horner in a juvenile detention home last night, after finding her in an auto court. They were awaiting word from her mother Mrs. Ella Horner of Camden, N.J. about sending Sally home. And they jailed Frank La Salle, 52, an unemployed mechanic, pending word from the Federal Bureau of Investigation.

SAN JOSE, Calif., March 23—(INS)—A 52-year-old mechanic with a long record of morals offenses faced a multiplicity of charges today for making a common law “child bride” of the bobby-soxer he is accused of abducting. Frank La Salle was arraigned before U.S. Commissioner Marshall Hall yesterday on a Mann act charge of transporting a girl across state lines for immoral purposes. Bail was fixed at \$10,000. La Salle is accused of kidnapping 12-year-old Florence Horner from her Camden, N.J., home two years ago and forcing her to submit to sexual relations while traveling the continent. He allegedly bound the girl to him with threats to “turn her in” for a five-cent theft. The chubby, mature looking teenager caused his arrest when she managed to telephone a sister that she wanted to go home so “please send the FBI.” San Jose police, alerted by Camden authorities, found the girl in an auto court Tuesday night and a few hours later arrested La Salle when he returned to the trailer in which the two had been living. La Salle protested he was Florence’s father but New Jersey authorities said the girl’s father had been dead for seven years. <...> Less than two weeks after his arrest, Frank La Salle pleaded guilty to a charge of kidnapping and was sentenced to a jail term of 30 to 35 years.



RESCUED AFTER TWO-YEAR CAPTIVITY—Twelve-year-old Florence Horner, right, Camden, N. J., tells her story to police at San Jose, Calif., after telephoning her sister in New Jersey "to send the FBI right away." Mann Act charges were lodged against Frank LaSalle, right, 56-year-old unemployed mechanic, after Sally accused the once-convicted child molester of forcing her to live with him for almost two years. LaSalle promptly claimed Sally was his own daughter.

From *The Lima News*
Thursday, March 23, 1950, p. 5

The second part of *Lolita* abounds with echoes of the story. Lolita's captivity lasting nearly two years, the "extensive travels" of Humbert Humbert and his "child-bride" all over the United States, from New England to California, their sojourns in innumerable "motor courts," a stay in Beardsley where Lolita goes to school, the hero's constant claims that he is the girl's father, "not very **mechanically**-minded [a hint at La Salle's profession] but prudent papa Humbert" (208)—all these elements of the novel's nightmarish plot seem both to derive from the real-life precedent and to refer back to it. The sequence and time-span of events are strikingly similar. Sally Horner lived with Frank La Salle for twenty-one months, went to school in Dallas where she confided her secret to a friend, resumed travels with the kidnapper and finally, three weeks later, made a crucial telephone call asking for help, escaping her captor. After twenty-one months with Lolita, when the pair stays in Beardsley, Humbert suddenly realizes that she has grown up and is slipping away from his power. He suspects that she has told everything to her schoolfriend Mona, and might be cherishing "the stealthy thought ... that perhaps after all Mona was right, and she, orphan Lo, could expose [Humbert] without getting penalized herself" (204). They have a terrible row, but Lolita manages to escape and make a mysterious phone call, afterwards telling Humbert: "A great decision has been made" (207). They resume their travels and about a month later Lolita manages to escape. When in the final chapter of the novel Humbert states that he would have given himself "at least thirty-five years for rape, and dismissed the rest of the charges," he mimics Frank La Salle's sentence.

Several details transposed by Nabokov from newspaper reports seem to underscore an affinity (or, better, a "rhyme") between Sally Horner and Dolly Haze. Both "nice looking youngsters" are daughters of widowed mothers; both have brown hair; Lolita's "Florentine hands" and "Florentine breasts" evoke not only Botticelli but also the first name of Florence Sally Horner. It was in the sad story of the New Jersey girl that Nabokov found a psychological explanation of Lolita's acquiescence in her role of sex-slave. Copying La Salle, Humbert terrorizes his victim with threats that if he is arrested, she "will be given a choice of varying dwelling places, all more or less the same, the correctional school, the reformatory, the juvenile detention home..." (151). In fact, talking to Lolita about her situation, Humbert even alludes to the case of Frank La Salle:

Only the other day we read in the newspapers some bunkum about a middle-aged morals offender who pleaded guilty to the violation of the Mann Act and to transporting a nine-year-old girl across state lines for immoral purposes, whatever they are. Dolores darling! You are not nine but almost thirteen, and I would not advise you to consider yourself my cross-country slave <...> I am your father, and I am speaking English, and I love you (150).

Changing the age of the girl, Nabokov indicates that in the inner calendar of the novel the allusion to the case of Frank La Salle is an anachronism: Humbert is talking to Lolita in 1947, that is a year before the real abduction when Sally Horner was nine or ten years old. Yet the legal formulae used by the narrator as well as his implying that he, in contrast to La Salle, is really Lolita's father, leave no doubt that the passage refers to the newspaper reports of 1950 quoted above.

What makes Humbert's phrasing even more poignant is that it betrays his knowledge of the tragic finale of Sally Horner's story. Fate showed no mercy to the molested bobby-soxer. As the Associated Press reported in August 1952, twenty nine months after La Salle's arrest, Sally Horner was killed in a highway accident when the car in which she

was riding plowed into the rear of a parked truck. In fact, Nabokov's handwritten note concerning Sally Horner, in the Library of Congress archive (cited by Brian Boyd) is a shortened copy of a newspaper report on her death dated by August 20, 1952:

Woodbine, N.Y. — Sally Horner, 15-year-old Camden, N.J., girl who spent 21 months as the captive of a middle-aged morals offender a few years ago, was killed in a highway mishap early Monday. ... Sally vanished from her Camden home in 1948 and wasn't heard from again until 1950 when she told a harrowing story of spending 21 months as the cross-country slave of Frank LaSalle, 52.

LaSalle, a mechanic, was arrested in San Jose, Calif. ... he pleaded guilty to charges of kidnapping and was sentenced to 30 to 35 years in prison. He was branded a "moral leper" by the sentencing judge.

At the end of August 1952, Nabokov was travelling by car from Wyoming to Ithaca, so it is impossible to identify which newspaper was the source of the note. (I have found a slightly different version of the same report in *The Oshkosh Daily Northwestern*, August 19, 1952. There La Salle is more bluntly called "a middle-aged sex offender" and Sally Horner, his "cross-country love slave.") In his copy Nabokov crossed out the very euphemisms—"a middle-aged morals offender" and "a cross-country slave"—that Humbert Humbert uses in his conversation with Lolita. Above the text he scribbled: "in *Enchanted Hunters* revisited? ... In the newspaper?" He is referring to a scene (Chapter 26, Part II) in which Humbert revisits Briceland and in a library browses through a "coffin-black volume" with old files of the local Gazette for August 1947. Humbert is looking for a printed picture of himself "as a younger brute" on his "dark way to Lolita's bed" in the *Enchanted Hunters* hotel, and Nabokov evidently thought of making him come across a report of Sally Horner's death in what the narrator aptly calls the "book of doom" (262). Eventually Nabokov rejected the idea but dispersed bits and pieces of Sally Horner's "harrowing story" throughout the second part of *Lolita*.

The story of Sally Horner haunts Humbert Humbert, who can't help noticing its similarity to his own tale but would never concede that, in spite of his pretensions to poetic grandeur, verbal skills, and sensitivity, he is no better than La Salle, a common criminal and "moral leper."² This is why he gives La Salle's profession and appearance to minor characters, both of whom he scorns: Dick Schiller, Lolita's husband, is a mechanic, while Vivian Darkbloom (an anagram of Vladimir Nabokov), a friend and collaborator of his arch-enemy Clare Quilty, has a hawk face.

Humbert's numerous references to the story of Sally Horner undermine not only his claims to originality but also the very status of the "Confession of a White Widowed Male." According to the narrator and his fictitious editor, "suave John Ray," *Lolita* was written in less than two months, from late September to November 16, 1952, when Humbert was in prison awaiting trial for the murder of Clare Quilty. Yet his use of old newspaper materials betrays careful preparation and contradicts his assurances that the text is an honest memoir. In a sense, the cunning humbug does to his readers what a barber in Kasbeam once did while giving him "a very mediocre haircut"—"he babbled of a baseball-playing son of his, ... and every now and then ... interrupted his tremulous scissor work to produce faded newspaper clippings, and so inattentive was I that it came as a shock to realize ... that the mustached young ball player had been dead for the last thirty years" (213). Producing and editing his own "newspaper clippings," Humbert Humbert conceals the fact of Sally Horner's death, which might imply that he hides a similar secret concerning Dolly Haze's fate. (Some critics have argued that

Lolita does not run away with Clare Quilty, but dies in Elphinstone hospital when she is just fourteen years and six months old, and the parallels to Sally Horner's story support this reading.)

For the implied author of *Lolita*, the “perfect dictator” in his imagined world, the short and unhappy life of a chubby brown-haired American teenager has a different meaning. In *The Gift*, Nabokov wrote that a most important source of creative imagination is

a piercing pity—for the tin box in a waste patch, for the cigarette card from the series National Costumes trampled in the mud, for the poor, stray word repeated by the kind-hearted, weak, loving creature who has just been scolded for nothing—for all the trash of life which by means of a momentary alchemic distillation ... is turned into something valuable and eternal.

Trampled Sally Horner enmeshed in a terrible pattern of doom—a fatherless childhood, a strange, as if preordained, meeting with La Salle, a grotesque car ride across America with her abductor, the suffering and pain of the lone child turned into a sex slave, a successful rebellion against the abuser and a sudden untimely death, again on the road, again in a car—was a deserving object for Nabokov's “piercing pity,” and for the transformation of her story, through art, “into something valuable and eternal.” Referring to her in the novel about an abused American girl somewhat like herself, Nabokov not only paid tribute to his “given world” source but, in a sense, redeemed the cruelty of Sally's fate, which otherwise would have been forever buried in the “trash of life.” He wanted us to remember and pity the poor girl whose stolen childhood and untimely death helped to give birth to his (not Humbert Humbert's) Lolita—the genuine heroine of the novel hidden behind the narrator's self-indulgent verbosity.

In the Ramsdale scene, just before naming La Salle and Sally Horner, Humbert Humbert is passing by his old house and notices that “somebody had attached a found black velvet hair ribbon to the white FOR SALE [for Sally?] sign” (288). The attentive reader may remember a similar “velvet hair ribbon” (123, 125) that Lolita removed before going to bed in *The Enchanted Hunters* and evidently left there, together with her childhood and her freedom. Now it has been found by the invisible god-like author of the book and hung as a mourning wreath in memory of the “daisy-fresh girl” destroyed by Humbert and of her real-life prototype. Nearby, he suddenly sees “a golden-skinned, brown-haired nymphet of nine or ten”—a composite ghost of younger, still inviolate Sally Horner and Dolly Haze. The girl is looking at him with “wild fascination in her large blue-black eyes”:

I said something pleasant to her, meaning no harm, an old-world compliment, what nice eyes you have, but she retreated in haste and the music stopped abruptly, and a violent-looking dark man, glistening with sweat, came out and glared at me. I was on the point of identifying myself when, with a pang of dream-embarrassment, I became aware of my mud-caked dungarees, my filthy and torn sweater, my bristly chin, my bum's bloodshot eyes (289).

This is a rare moment in the book when Humbert understands what he might really look like in the eyes of his eternal jury: children and their protectors.

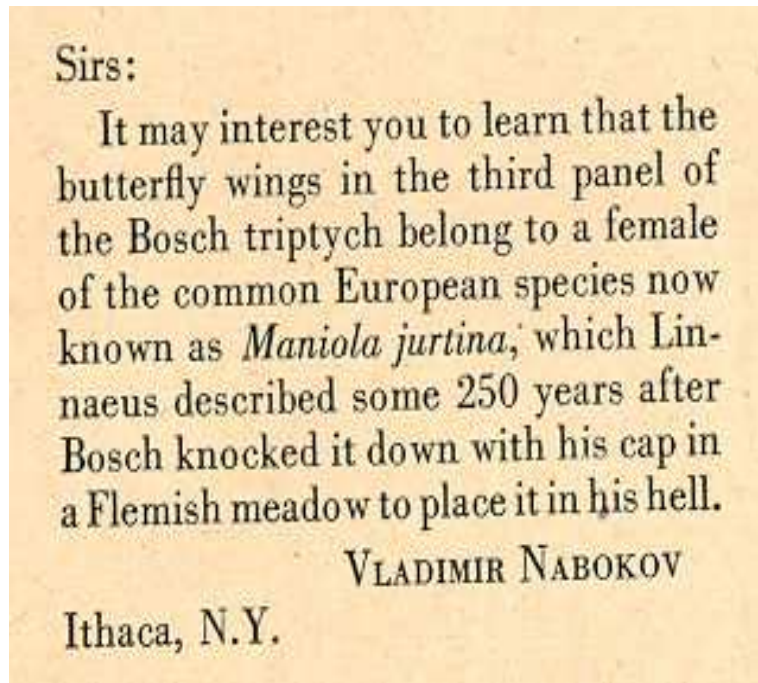
1. Henceforth all page numbers in brackets refer to Appel's edition.

2. Nabokov used the same device in *Despair*, in which the insane narrator copycats real-life murders that have made headlines in German newspapers but vehemently denies any resemblance, saying: “They and I have nothing in common.”

The Inspiration for *Lolita*

On October 26, 1998, Nabokov bibliographer Michael Juliar posted the note below to NABOBOKOV-L, the online Vladimir Nabokov Forum. It is reprinted here with his permission, accompanied by the images to which he refers.

To touch on an old thread regarding Nabokov's claim for the inspiration of *Lolita* ("The first little throb of *Lolita* went through me late in 1939 or early in 1940, in Paris ... somehow prompted by a newspaper story about an ape in the Jardin des Plantes, who, after months of coaxing by a scientist, produced the first drawing ever charcoaled by an animal: this sketch showed the bars of the poor creature's cage."), has anyone pointed out the following?



Sirs:

It may interest you to learn that the butterfly wings in the third panel of the Bosch triptych belong to a female of the common European species now known as *Maniola jurtina*, which Linnaeus described some 250 years after Bosch knocked it down with his cap in a Flemish meadow to place it in his hell.

VLADIMIR NABOKOV

Ithaca, N.Y.

Life magazine, on page six of its 5 December 1949 issue, published most of a Nabokov letter about butterfly wings in Hieronymus Bosch's *Garden of Delights*. (See *Selected Letters*, pp. 93-94.) On the facing page, seven, is a letter from a H. Huber Clark of New York City about the first photograph ever taken by an "ape." Mr. (or Mrs. or Miss) Clark writes, "Photographer Bernard Hoffman's Cookie (*Life*, Nov. 14) was not the first ape to take a picture. My protegéé, whose name was also Cookie, was an advanced shutterbug more than seven years ago when an article appeared in *This Week* magazine Oct. 11, 1942..." Accompanying the letter are two photographs, one of the "first Cookie" examining a box camera (a Kodak brownie?), and one of humans looking into Cookie's cage, taken, of course, from Cookie's point of view. The bars of the cage stand out more than the human heads.

COOKIE

Sirs:

Photographer Bernard Hoffman's Cookie (*LIFE*, Nov. 14) was not the first ape to take a picture. My protégé, whose name was also Cookie, was an advanced shutterbug more than seven years ago when an article appeared in *This Week* magazine Oct. 11, 1942. . . .

When Cookie made her photographic debut before an outdoor audience she conducted herself with the assurance of a press photographer.

H. HUBER CLARK

New York, N.Y.



THE FIRST COOKIE



COOKIE'S PICTURE

CONTINUED ON PAGE 10

On page ten, the letters continue with one from Seaborn Jones Jr. of Jacksonville, FL, pointing out that *Life* had published similar photos in its "Pictures to the Editors" on 5 September 1938. He says, "...you showed two pictures taken by a chimpanzee in a Berlin zoo." *Life* reprints the two photos. If both were actually taken by the chimp, as the letter says, the first photo is of another chimp holding a man-made object (another camera?). The second is of people staring (chimps point of view) into a cage. Again, the bars of the cage are clearly visible.

LETTERS TO THE EDITORS

CONTINUED

Sirs:

You state, "LIFE publishes first picture taken by an ape." While looking through some old magazines I found a LIFE (Sept. 5, 1938) in which, under "Pictures to the Editors," you showed two pictures taken by a chimpanzee in a Berlin zoo.

SEANORN JONES JR.

Jacksonville, Fla.



● Blushing for its short memory, LIFE reprints its 1938 pictures (above). —ED.

Is it possible that Nabokov was referring to one of these three sets of photos: one published in 1949, one in 1942, and one in 1938, all published in the US? Could the 1938 set have been published in Europe in the late 30's where Nabokov might have seen it before he wrote *Volshebnik*? Or was the "initial shiver of inspiration" a reference, not to *Volshebnik*, but to *Lolita*? 1949 is after *Lolita* was begun, but 1942 isn't. Or did Nabokov see the *Life* photos of 1949 but later misremember them as having been published earlier?

Another idea: I don't know French, but does "jardin des plantes" (or "botanical garden") ever refer to the Garden of Eden, the source of "life"? And "Eden" means delight or pleasure. I don't know the Bosch painting, but I assume from its title that it has some kind of reference to Eden, even though the third panel Nabokov refers to is of Hell.

Many gardens, many paths.

Michael Juliar

The Tragedy of Man Driven by Desire

By ELIZABETH JANEWAY

Sunday, August 17, 1958

LOLITA. By Vladimir Nabokov.

The first time I read Lolita I thought it was one of the funniest books I'd ever come on. (This was the abbreviated version published in the Anchor Review last year.) The second time I read it, uncut, I thought it was one of the saddest. I mention this personal reaction only because Lolita is one of those occasional books which arrive swishing behind them a long tail of opinion and reputation which can knock the unwary reader off his feet. Is it shocking, is it pornographic, is it immoral? Is its reading to be undertaken not as a simple experience but as a conscious action which will place one on this, or that, side of a critical dividing line? What does the Watch and Ward Society say of it? What does Sartre, Graham Greene or Partisan Review?

This is hard on any book. "Lolita" stands up to it wonderfully well, though even its author has felt it necessary to contribute an epilogue on his intentions. This, by the way, seems to me quite as misleading as the purposely absurd (and very funny) prologue by "John Ray Jr., Ph. D.," who is a beautifully constructed caricature of American Academic Bumbledom. But in providing a series of *trompe-l'oeil* frames for the action of his book, Vladimir Nabokov has undoubtedly been acting with intent: they are screens as well as frames. He is not writing for the ardent and simple-minded civil-libertarian any more than he is writing for the private libertine; he is writing for readers, and those who can read him simply will be well rewarded.

He is fond of frames and their effects. A final one is provided within the book itself by the personality of the narrator Humbert Humbert ("an assumed name"). Humbert is a close-to-40 European, a spoiled poet turned dilettante critic, the possessor of a small but adequate private income and an enormous and agonizing private problem: he is aroused to erotic desire only by girls on the edge of puberty, 9-to-14-year-old "nymphets." Juliet, Dante's Beatrice and Petrarch's Laura all fell within this age range, but to poor panting Humbert Humbert, the twentieth century denies the only female things he really desires.

Then, as in a fairy tale, his wish comes true. Lolita is its fulfillment. She is the quintessence of the nymphet, discovered by total accident in an Eastern American small town. To get her, Humbert puts himself through a pattern of erotic choreography that would shame a bower-bird. He is grotesque and horrible and unbearably funny, and he knows it. He will settle for anything, and does. The "anything" involves marrying Lolita's widowed mother, Charlotte, with all the lies and swallowing of distaste that this implies. Charlotte promptly arranges to send the child away so that the two "lovers" can be alone together, and Humbert begins to consider the distasteful lies necessitated by murder.

Fate, however, intervenes. (McFate, Humbert calls him, envisioning him as an old, lavish and absent-minded friend addicted to making ambiguous gifts, a sort of deified Bernard Goldfine). Charlotte is killed in an accident. Dream come true! With his little stepdaughter (he drops the "step" to strangers), Humbert sets out on an odyssey of lechery that approaches the flights and "fugues" of schizophrenia.

It turns into a nightmare. Through two years and two lengthy circuits of the American scene, Humbert spirals down the levels of his inferno. Possessed, insatiable, he can never stop wanting Lolita because he never really has her, he has only her body. In the end, his punishment matches his crime. Lolita runs off with a monster; Humbert attempts to track them (giving a hilarious impersonation of a Thurber bloodhound as he does), bounces into a sanitarium, bounces out and lives in despair, until Dolly, who used to be Lolita, finds *him*. She is now an entirely different person, a triumph for the vital force that has managed to make a life out of the rubble that Humbert's passion created, and the monster's mindless activity merely confirmed. For a moment Humbert stands revealed to himself as her destroyer. But this confrontation does him no good. He sheers off into action again and rushes away to find and murder the monster in a long tragi-farcical shambles that somehow combines the chase scene from "Charley's Aunt" with the dénouement of "Titus Andronicus."

In his epilogue, Mr. Nabokov informs us that "Lolita" has no moral. I can only say that Humbert's fate seems to me classically tragic, a most perfectly realized expression of the moral truth that Shakespeare summed up in the sonnet that begins, "The expense of spirit in a waste of shame/ Is lust in action": right down to the detailed working out of Shakespeare's adjectives, "perjur'd, murderous, bloody, full of blame." Humbert is the hero with the tragic flaw. Humbert is every man who is driven by desire, wanting his Lolita so badly that it never occurs to him to consider her as a human being, or as anything but a dream-figment made flesh 3/4 which is the eternal and universal nature of passion.

The author, that is, is writing about all lust. He has afflicted poor Humbert with a special and taboo variety for a couple of contradictory reasons. In the first place, its illicit nature will both shock the reader into paying attention and prevent sentimentally false sympathy from distorting his judgment. Contrariwise, I believe, Mr. Nabokov is slyly exploiting the American emphasis on the attraction of youth and the importance devoted to the "teen-ager" in order to promote an unconscious identification with Humbert's agonies. Both techniques are entirely valid. But neither, I hope, will obscure the purpose of the device: namely, to underline the essential, inefficient, painstaking and pain-giving selfishness of all passion, all greed—of all urges, whatever they may be, that insist on being satisfied without regard to the effect their satisfaction has upon the outside world. Humbert is all of us.

So much for the moral of this book, which is not supposed to have one. Technically it is brilliant, Peter-De-Vries humor in a major key, combined with an eye for the revealing, clinching detail of social behavior. If there is one fault to find, it is that in making his hero his narrator, Mr. Nabokov has given him a task that is almost too big for a fictional character. Humbert tends to run over into a figure of allegory, of Everyman. When this happens it unbalances the book, for every other character belongs in a novel and is real as real can be. Humbert alone runs over at the edges, as if in painting him Mr. Nabokov had just a little too much color on his brush; which color is, I suppose, the moral that poor Humbert is carrying for his creator.

Never mind. This is still one of the funniest and one of the saddest books that will be published this year. As for its pornographic content, I can think of few volumes more likely to quench the flames of lust than this exact and immediate description of its consequences.

Mrs. Janeway is both a critic of fiction and, in such books as "The Walsh Girls" and "Leaving Home," a writer of it.

***Lolita* et la France**

par Maurice Couturier, extrait de *Nabokov ou La tentation française*, Paris, Gallimard, coll. « Arcades », 2011

Text of a talk given at the Nabokov Museum in St. Petersburg, Russia, in the spring of 2001. Reproduced here by kind permission of the author.

Les aficionados de *Lolita* se souviennent avec une troublante précision de leur première lecture de ce roman ; souvent même ils sont capables de la dater. Personnellement, je suis arrivé à ce texte assez tardivement ; il est vrai que j'avais toujours fréquenté les "bonnes écoles", celles où l'on surveille scrupuleusement les lectures des élèves. J'avais dû rencontrer le nom de Nabokov, accolé peut-être à celui de Lolita, dans une revue à la fin des années 60. A mon retour aux Etats-Unis en septembre 1970, ce nom m'a tout de suite sauté aux yeux tandis que je parcourais pour la première fois les rayons bien achalandés de la librairie du campus où j'enseignais. C'est à cette occasion que j'ai acheté mon premier exemplaire de *Lolita* : il s'agissait de l'édition McGraw-Hill qui venait tout juste de paraître avec les savantes annotations d'Alfred Appel. Sur le dos de cette édition, comme de toutes les éditions McGraw-Hill des œuvres de Nabokov, le titre du livre est inscrit en très petites lettres, alors que le nom de l'auteur est imprimé en grosses lettres noires et vous dévisage de ses deux gros yeux ronds. Pourtant, ce ne fut pas seulement le nom de l'auteur qui retint mon attention, ni même le titre, mais surtout les cent trente pages de commentaires et de notes : jeune universitaire curieux mais lesté d'un bagage culturel plutôt léger, j'éprouvais une admiration sans bornes pour ces œuvres merveilleusement denses qui nécessitent, pour les comprendre, un tel appareil critique. En somme, je n'étais pas seulement attiré par l'auteur ou le livre, mais par le savoir sur le monde, sur moi aussi peut-être, dont je sentais confusément que le roman pouvait être détenteur.

Depuis, j'ai consacré une bonne partie de mes énergies de chercheur à analyser ce roman et toute l'œuvre de Nabokov ; je continue de servir cet auteur qui a tant fait pour moi, bien que je ne l'aie jamais rencontré. En m'adressant à vous ce soir dans ce lieu illustre, j'ai le sentiment de boucler une boucle de plus de trente années, de revenir enfin aux sources de mes enthousiasmes académiques et de mes délices esthétiques. C'est un très grand honneur que de parler dans cette luxueuse demeure où est né et a grandi cet auteur pour qui j'ai une admiration sans bornes, admiration que je n'ai jamais éprouvée pour aucun autre écrivain, fût-ce Joyce ou Proust. Je tiens à remercier Mme Olga Voronina d'avoir organisé cette manifestation avec une telle efficacité et aussi M. Faure, Directeur de l'Institut Français de Saint-Pétersbourg et co-organisateur de cette soirée. Je ne vous cacherai pas que je suis un peu intimidé de parler en ce lieu hanté, dans le bon sens du mot ; j'espère ne pas susciter quelque grondement guttural d'outre-tombe au cours de ma conférence, moi qui ai eu l'imposture un jour de sommer Nabokov de faire une apparition à un colloque que j'organisais à Nice. Je pourrai vous en dire plus sur le sujet si vous le souhaitez.

Le sujet que j'ai choisi de traiter, "*Lolita* et la France", a souvent été évoqué au passage par Brian Boyd et de nombreux autres spécialistes de Nabokov. Loin de moi l'idée de résumer ce qui a été dit là-dessus : j'aimerais au contraire combler quelques vides et proposer une lecture française du roman, lecture moins hasardeuse qu'on pourrait le penser vu que le narrateur est lui-même francophone à l'origine. Dans un premier temps, je vais rappeler brièvement les circonstances de la parution du roman, en insistant sur le procès en censure dont les détails sont moins connus, y compris des

spécialistes, en évoquant aussi la réaction, souvent enthousiaste bien qu'embarrassée, de la presse française de l'époque. Dans une seconde partie, je m'attacherai à démontrer ce que ce roman doit au cadre géographique français. Je terminerai par un développement plus risqué dans lequel je replacerai ce merveilleux roman dans la tradition littéraire française, exercice qui, à ma connaissance, n'a jamais été tenté jusqu'à présent. Je me garderai bien sûr de parler d'influence, de crainte d'éveiller les grondements gutturaux évoqués à l'instant ; il serait plus exact de parler d'échos et d'affinités.

1 - Parution et réception du roman

Lolita n'est certes pas le premier roman de langue anglaise à avoir paru dans sa première édition en France ; *Ulysse* de Joyce, ou *Tropic of Cancer* de Henry Miller constituent d'illustres précédents. Dans la première moitié du XXe siècle, Paris avait la réputation d'être une ville accueillante pour les œuvres sulfureuses que les éditeurs anglais ou américains n'osaient publier ; les choses allaient d'ailleurs bien changer après les années cinquante. La parution de ces romans qui, depuis, sont devenus des classiques de la littérature mondiale, fut rendue possible par l'existence à Paris de petites maisons d'édition spécialisées dans l'édition de livres écrits en langue anglaise, la Shakespeare and Co. créée par Sylvia Beach en 1919 et qui fit paraître *Ulysse*, l'Obelisk Press fondée par Jack Kahane, et surtout, bien sûr l'Olympia Press lancée par le propre fils de Kahane, Maurice Girodias. Ce sont ces petites maisons d'édition que fréquentaient les écrivains de langue anglaise expatriés à Paris, qui donnèrent à la France la réputation d'être un pays permissif où régnait une totale liberté d'expression, réputation qui n'était qu'en partie méritée car les écrivains de langue française ne jouissaient pas toujours de la même liberté.

On sait, grâce notamment à l'excellente biographie de Brian Boyd, les circonstances dans lesquelles Nabokov fut amené à faire paraître *Lolita* à Paris. Aucun éditeur américain n'avait consenti à publier ce livre que Nabokov présentait lui-même comme une "bombe" et envisageait de faire paraître anonymement. Ses relations avec Maurice Girodias furent relativement sereines jusqu'à la sortie du livre, mais elles ne tardèrent pas à se gâter ensuite, Nabokov ayant découvert entre-temps le genre de romans qu'il éditait. Certes, Girodias ne publiait pas que des romans pornographiques : il faisait aussi paraître les œuvres de Miller, Donleavy ou Beckett et des classiques sulfureux comme les romans de Restif de la Bretonne ou de Sade. La situation allait devenir plus tendue entre l'auteur et son éditeur français en 1957-58 à l'époque où Nabokov signait un contrat avec Putnam's pour faire paraître le roman aux Etats-Unis.

Je n'insisterai pas sur cette affaire aujourd'hui bien connue préférant me pencher sur l'interdiction dont ce roman fit l'objet en France. C'est sous la pression du Home Office anglais que le Ministre de l'Intérieur français, Maurice Bokanowski, décida, dans un arrêté du 20 décembre 1956, d'interdire *Lolita* ainsi que vingt-quatre autres livres publiés par Girodias. L'arrêté invoquait la loi du 29 juillet 1881 sur "la liberté de la presse" et aussi le décret du 6 mai 1939 "relatif au contrôle de la presse étrangère". La procédure appliquée en la circonstance était donc totalement différente de celle utilisée dans le procès contre Pauvert, lequel éditait alors les œuvres de Sade ; le Ministre procédait par arrêté et en s'appuyant sur des textes légaux applicables aux publications de presse et non aux livres, évitant ainsi de faire intervenir la Commission Consultative. Il est vraisemblable que cette Commission, composée comme elle l'était surtout de représentants des associations familiales, aurait rendu un verdict identique si elle avait été consultée ; mais il aurait appartenu alors à un tribunal correctionnel de décider ou non de l'interdiction du roman.

Girodias, dont la maison d'édition se trouvait menacée par cette décision -- un journaliste de l'époque prétendait qu'il risquait de perdre 20 millions de francs si l'interdiction n'était pas levée -- décida de préparer un dossier sur cette affaire en rassemblant un certain nombre de textes : un essai de E. W. Dupee sur *Lolita*, la traduction des chapitres 1 à 6 du roman et de la postface écrite par l'auteur, un long texte de Girodias sur cette affaire, plus deux articles sur les aspects plus purement juridiques et sur la censure internationale. Il fit paraître ce dossier sous le titre *L'Affaire Lolita* en 1957. Dans son article, il faisait remarquer que le Ministre avait interdit dans la liste certains ouvrages, comme *The Ginger Man* de Donleavy ou *My Life and Loves* de Frank Harris, qui avaient été autorisés en Angleterre et "se vend[ai]ent librement en France depuis toujours", en traduction s'entend.¹ Il reconnaissait que les pratiques sexuelles de Humbert étaient condamnables mais expliquait que le livre ne l'était pas : "ce livre dépeint des pratiques odieuses, et son héros appartient à une catégorie d'obsédés sexuels que la Société a les meilleures raisons de pourchasser. Et pourtant, ce livre est d'une qualité artistique incontestable. Le sujet n'en est pas fortuit, ni remplaçable : c'est ce sujet précisément, et nul autre, qui a inspiré à l'auteur une œuvre d'une originalité et d'une grandeur que nombre de critiques autorisés ont bien voulu lui reconnaître."² Sa défense, qui devenait plutôt confuse à la fin de ce passage, n'était pas juridiquement défendable, présentée de la sorte, d'où le pourvoi devant un autre tribunal, littéraire et esthétique celui-là. Lors du procès en correctionnel contre Pauvert à propos de la publication des œuvres de Sade, l'éditeur avait invité plusieurs intellectuels de renom à témoigner en sa faveur, notamment Cocteau et Bataille, mais cela n'avait pas fait fléchir le tribunal ; les éditions Penguin allaient faire de même, avec succès, au début des années soixante pour défendre *L'Amant de Lady Chatterley* devant le tribunal.

Nabokov, on le sait, refusa d'apporter son appui à son éditeur avec lequel il était déjà en conflit pour des questions de droits. Dans une lettre adressée à Jason Epstein le 20 février 1957, il expliquait : "Je répugne un peu à m'exposer en compagnie de The Olympia Press. Mais j'ai également du mal à avoir une vision globale de la chose./ Je dois tenir compte du fait que l'université de Cornell a été très tolérante jusqu'à présent (...). D'autre part, je souhaite, bien sûr, apporter tout le soutien que je peux à Olympia, même si, personnellement, peu m'importe que l'interdiction soit levée ou non, puisque Gallimard va, de toute façon, publier la traduction française."³ Tel était bien en effet le paradoxe : le Ministère interdisait le texte original écrit en anglais, alors qu'un nombre relativement restreint de Français était en mesure de le lire, mais n'envisageait pas de s'opposer à la parution de la traduction française.

On notera que Girodias ne prit la défense que de ce livre parmi les vingt-cinq interdits par le Ministère. Les journalistes firent de même et s'émurent de l'interdiction dont *Lolita* avait été victime. Dans un article paru dans le *Figaro Littéraire*, Hugues Fouras s'emporte contre cette décision arbitraire, et il conclut : "A notre avis, aucun doute : la littérature de qualité a d'imprescriptibles droits. Et la liberté d'expression est un de nos biens les plus chers." De nombreux autres articles du même genre, de la même tonalité parurent à l'époque. Après le procès de Pauvert, éditeur de Sade, la presse était très remontée contre ce retour à des pratiques anciennes. Elle dénonçait l'hypocrisie du Ministère qui interdisait le texte anglais mais autorisait sa traduction française publiée par un éditeur prestigieux, Gallimard. Girodias finit par remporté la bataille devant le tribunal administratif, même s'il dut faire face à une nouvelle mais brève interdiction lors de l'arrivée au pouvoir du Général de Gaulle.

C'est Raymond Queneau, lequel était en train d'écrire alors *Zazie dans le métro*, qui

encouragea les éditions Gallimard à faire paraître ce roman en français. La traduction fut confiée au propre frère de Girodias, Erik Kahane, décédé il y a deux ans. Nabokov n'était pas satisfait de cette traduction, comme on peut s'en rendre compte en lisant sa correspondance, mais il n'eut manifestement pas le temps, occupé qu'il était par la parution du livre aux Etats-Unis, de réviser sérieusement cette traduction ; il allait être beaucoup plus prudent dans le cas d'*Ada*. Lors de la sortie du roman, certains critiques peu regardants saluèrent le travail de ce traducteur. Ainsi, dans *Paris Press*, Kleber Haedens écrivit : "La traduction de M. E.-H. Kahane est particulièrement chaleureuse et nous y trouvons un remarquable effort pour transmettre la richesse un peu écrasante du vocabulaire."⁴ Jean Mistler, plus pointilleux, ne partageait pas cette opinion : "La traduction de M. Kahane est très inégale. Certaines pages sont parfaitement réussies, d'autres sont écrites en galimatias, la langue n'est pas toujours sûre et il y a pas mal de barbarismes. Un livre de cette qualité aurait mérité une révision plus attentive."⁵ Ayant examiné moi-même très attentivement le texte de Kahane, je ne puis que confirmer ce verdict sévère : certaines pages sont en effet écrites dans un français d'une grande élégance et d'une réelle richesse de vocabulaire, mais trop souvent les trouvailles stylistiques trahissent le sens du texte original et relèvent de l'adaptation plutôt que de la traduction. Les contresens et les approximations ne manquent pas, ce qui rend parfois le texte incompréhensible. La transposition des références culturelles, la traduction de nombreux noms propres, tout cela a pour effet d'inscrire le récit dans un cadre par trop français et de faire oublier par moments que l'histoire se déroule en Amérique.

Malgré les flagrantes lacunes de cette traduction, le roman fut reçu très favorablement par la presse française. Dans *L'Express*, Madeleine Chapsal saluait le cynisme dont est censé faire preuve l'auteur à l'égard de l'Amérique, concluant son article par le paragraphe suivant : "*Lolita* : jeu littéraire extrêmement habile, un peu vulgaire, souvent irrésistible, incite du reste à la vertu : c'est un des portraits les plus lugubres qu'on ait tracé de l'amour, c'est acte peu seyant et somme toute -- ici l'auteur devient grave -- impossible."⁶ L'un des meilleurs articles parus à l'époque est celui de Maurice Nadeau dans *L'Observateur Littéraire*. Il relève d'abord la mauvaise foi de Nabokov, tant dans sa postface que dans la préface prétendument rédigée par John Ray. Il reconnaît que "*Lolita* choque et scandalise", qu'il suscite un "malaise qu'on n'éprouva pas plus à la lecture de Sade qu'à celle de Genet", ponctuant son propos sur le sujet par cette déclaration dont on se demande si elle ne vise pas avant tout l'auteur : "Je n'ai rien contre les hédonistes, sauf qu'ils montrent un peu trop de complaisance envers eux-mêmes pour m'intéresser et, sans doute pour fournir de convenables héros de romans." On sent, à la lecture de cet article, que Nadeau, lecteur pourtant fort averti, a éprouvé beaucoup de difficultés à distinguer l'auteur de son haïssable narrateur ; choqué par le peu d'égards que porte Humbert à Lolita, il s'interroge : "A moins que l'auteur ait voulu rendre son héros plus odieux encore en signalant par là le manque d'intérêt que lui inspire Lolita en dehors de parties qu'on soupçonne ne pas être pour elle des parties de plaisir." Plus loin, il prétend que l'auteur "a éprouvé toutes les peines du monde à ne pas se glisser dans le personnage de son narrateur." Malgré toutes ses réticences et ses doutes, il s'étonne cependant de prendre un tel plaisir à la lecture de ce surprenant roman : "D'où vient pourtant que *Lolita* se lit allègrement et qu'on prend intérêt aux aventures qui nous sont contées ?" Comme la plupart des lecteurs, il avoue ne pas pouvoir s'empêcher d'admirer, d'aimer, ce qu'il pense devoir haïr, à savoir l'immoralité, la perversité, cette cruauté du désir et ce désir de cruauté dont témoigne d'un bout à l'autre ce merveilleux roman.⁷

Le succès du livre en France ne s'est jamais démenti depuis. Les éditions Gallimard en

vendent plus de vingt mille exemplaires chaque année, ce qui constitue sans doute un record dans l'édition française pour une œuvre parue il y a plus de quarante ans. Le public français, même s'il ne connaît pas Nabokov, a généralement entendu parler de *Lolita* ; ce prénom refait quotidiennement surface dans la presse, comme s'il était devenu pour ainsi un nom commun en français. Il y a quelques années, les éditions Autrement m'ont demandé de préparer un petit ouvrage collectif sur *Lolita* pour leur collection intitulée "Figures mythiques", preuve sans doute que l'on reconnaît à ce personnage romanesque une dimension mythique.

2 - L'espace français

On sait quelles tragédies de l'histoire amenèrent Nabokov à s'installer en France dans les années trente, avant de partir pour l'Amérique. Ces deux années et demies passées à Paris ou sur la Côte d'Azur, venant s'ajouter aux nombreux séjours qu'il avait faits pendant son enfance et sa jeunesse dans le sud de la France, ne furent pas sans effet sur l'imaginaire de Nabokov. Certes, il serait hasardeux de prétendre que *Lolita* n'aurait pu voir le jour sans cette longue fréquentation de la France par Nabokov, alors qu'on peut déclarer, sans craindre d'être contredit, que Joyce n'aurait pu écrire *Ulysse* sans une longue familiarité avec Dublin, ou Miller son *Tropic of Cancer* s'il n'avait pas longuement séjourné à Paris. C'est dans cette ville où il était lui-même expatrié, comme il le rappelle dans la postface de *Lolita*, que Nabokov eut l'illumination première, le premier frisson qui l'amena à écrire ce roman incandescent. Il est plus explicite dans une interview accordée à Pierre Mazars et publiée dans *Le Figaro Littéraire* en 1959 : "C'était en 1939. Le 3 septembre, je crois bien. Je me souviens d'avoir vu dans un journal une photographie sensationnelle. A ce moment-là, je lisais tous les jours *Le Figaro* et *Paris-Soir*. Dans lequel de ces deux journaux était-ce ?... Je vois encore la place de la photo, à gauche à l'intérieur du journal. C'était le portrait d'un singe. Un chimpanzé ou un petit orang-outan. Des savants avaient voulu le faire dessiner et le premier dessin exécuté par le singe était ce qu'il voyait devant lui : les barreaux de sa cage. J'avais commencé à écrire à partir de là une petite histoire, le 'prototype' de *Lolita*. Je l'avais lue à deux amis, dont Marc Aldanov." La petite histoire en question est, on le sait, *L'Enchanteur*, et elle se passe intégralement en France, entre Paris et la Provence ; le protagoniste est censé être originaire d'Europe Centrale, mais la nymphette est française.

On peut noter aussi que cette histoire fut écrite peu après sa tumultueuse aventure amoureuse avec Irina Guadanini qui avait commencé à Paris et allait s'achever sur la plage de Cannes dans les circonstances décrites par Brian Boyd. La meilleure évocation que je connaisse de cette femme a été donnée par quelqu'un qui l'a fréquentée d'assez près, Dominique Desanti, laquelle, s'adressant à Nabokov, écrit dans un récent ouvrage : "Aussi marquant que vous, blonde, le visage sensuel et la peau comme un abricot, se tenait la femme, la seule pour laquelle vous parliez en vous adressant prétendument au public. J'admirais son rire, musical et sonore, et les rires qu'elle déclenchait en retour. Ce qu'elle disait devait être très spirituel. J'admirais son élégance, ses mains, son assurance. Elle ouvrait grands ses yeux rêveurs que le rire transformait en feu d'artifice. Elle était d'une distinction naturelle et possédait ce que j'enviais tant : un cou long, de longues paupières, des lèvres pleines et le nez court. Elle se fardait presque imperceptiblement les yeux et les pommettes."⁸ Irina n'avait manifestement rien d'une nymphette ; elle avait alors trente et un ans. Mais Nabokov éprouva pour elle une passion apparemment aussi intense que celle de Humbert pour *Lolita* ; on pourrait dire vulgairement qu'il l'avait "dans la peau" puisque cette aventure déclencha chez lui une sévère attaque de psoriasis (Boyd, p. 434) C'est peut-être ce regain de désir, de

sensualité et de jeunesse provoqué par une passion amoureuse dont il savait qu'elle était vouée à l'échec qui l'amena à écrire *Volshebnik*, ce scénario de son futur chef-d'œuvre. C'est d'ailleurs à Paris que Humbert Humbert se découvre un goût pour les nymphettes et fait diverses expériences, la plus réussie étant avec une prostituée juvénile, Monique, qui a cette superbe formule pour qualifier l'acte d'amour : "Il était malin, celui qui a inventé ce truc-là".⁹

Lolita n'est certes pas française, mais lorsque Humbert la découvre dans le jardin de Charlotte, il reconnaît aussitôt en elle sa dulcinée de la Côte d'Azur : "sans que rien ne l'eût laissé présager, une vague bleue s'enfla sous mon cœur et je vis, allongée dans une flaque de soleil, à demi nue, se redressant et pivotant sur ses genoux, ma petite amie de la Côte d'Azur qui me dévisageait par-dessus ses lunettes sombres."¹⁰ Annabel Leigh n'était pas française elle non plus, mais le charme dont elle était emprunte devait beaucoup au cadre méditerranéen dans lequel s'était déroulée leur trop brève idylle.

Nabokov, qui n'aimait pas particulièrement la France, même s'il adorait la langue française pour sa musique et avait beaucoup d'admiration pour notre littérature, vouait un véritable culte à la Côte d'Azur où il avait séjourné dès sa plus tendre enfance ; c'était pour lui une sorte de pays de rêve comme Sonia et Martin aimaient en inviter dans *L'Exploit*. On en retrouve une représentation dans deux de ses romans russes. Dans *L'Exploit*, précisément, il évoque avec gourmandise la vie champêtre dans l'arrière-pays toulonnais (Soliès-Pont). Et dans *Rire dans la nuit*, Albinus emmène Margot sur la Côte d'Azur ; les images décrites dans ce roman préfigurent celles que l'on retrouve dans les premières pages de *Lolita*, comme en témoigne cette évocation de la mer : "Elle était vraiment bleue : d'un bleu violet dans le lointain, d'un bleu paon plus près, d'un bleu de diamant quand la vague accrochait la lumière. L'écume s'effondrait, courait, ralentissait puis reculait en laissant un miroir lisse sur le sable mouillé que la vague suivante inondait à nouveau."¹¹ Nabokov évoque là non pas la plage de Nice, couverte de galets, mais l'une de celles que l'on trouve entre Villefranche et Menton, par exemple à Roquebrune-Cap-Martin mentionné d'ailleurs dans *La Vraie vie de Sebastian Knight*. Le premier amour de Humbert Humbert a le parfum et la magie de ces lieux ; lorsqu'il rencontre Lolita, il revoit soudain cette mer enchantée et l'adolescente qu'il a aimée sur ses rivages. Au cours de son périple américain, il cherchera sur la côte californienne un endroit qui pût rivaliser avec la Côte d'Azur afin de mener à son terme, avec Lolita, l'étreinte amoureuse entamée avec Annabel mais interrompue par gêneurs paillards : "la quête d'un Royaume au Bord de la Mer, d'une Côte d'Azur Sublimée, ou je ne sais quoi encore, loin d'être un impératif de l'inconscient, s'était muée en fait en une recherche rationnelle d'un frisson purement théorique."¹² Le Royaume au bord de la mer dont rêve Humbert est un lieu magique où les désirs les plus insensés pourraient se donner libre cours sans qu'aucune loi, aucun interdit n'interfère.

3 - La littérature française

La littérature française imprègne tout ce roman à travers ce narrateur d'origine francophone. Sans parler d'influence, mot que Nabokov honnissait plus que tout, je note que le nom de Lolita était déjà fort répandu dans la littérature française avant même la publication du roman en 1955. On le trouve par exemple dans un texte d'Isidore Gès, *En villégiature, Lolita*, édité en 1894, puis dans un roman de René Riche, *La Chanson de Lolita*, édité en 1920, titre qui rappelle *Chanson de Bilitis* (1894) de Pierre Louÿs où évoluent des nymphettes. Valéry Larbaud l'a célébré avec gourmandise dans *Des prénoms féminins*, texte paru en 1927 : "'Je retourne au pays chrétien, à la terre apostolique' ; c'est décidément l'Espagne qui est le mieux outillé des pays

d'Occident, en fait de prénoms. Elle a ces prénoms-gigognes, pourvus d'un jeu de diminutifs capables d'exprimer toute espèce de nuances : l'âge, le degré de familiarité dans lequel on est avec les personnes... Lolita est une petite fille ; Lola est en âge de se marier ; Dolores a trente ans ; doña Dolores a soixante ans (...). Un jour, inspiré par l'amour, je murmurerai : *Lola*. Et le soir des noces, j'aurai Lolita dans mes bras. " (*Œuvres complètes*, Pléiade, 1957, p. 889) Ce passage préfigure étrangement le célèbre paragraphe d'ouverture de *Lolita*.

Deux ans avant la parution de ce roman paraissait un roman de Chriss Frager intitulé *Cette saloperie de Lolita* (1953). Et depuis, le nom a refait surface plusieurs fois dans la littérature de bas étage, notamment dans *Les Viols de Lila ou Lolita* de Julien Roussillon (1980), *La Lolita du TGV* de Michel Brice (1992), *Lolita Latex*, d'Orsalina (1992), ou encore dans le titre d'un livre pour enfants, *Lolita, la tortue* d'Elizabeth Schlossberg (1995). A ma connaissance, ce prénom n'a pas connu un tel succès dans les littératures de langue anglaise ou même espagnole. En France, il semble avoir été appliqué à deux types de personnages : des prostituées particulièrement perverses ou des gamines délurées. Il y a un peu de ces deux types dans le personnage inventé par Nabokov. De sorte que l'on se demande si les ancêtres littéraires de cette nymphette américaine ne sont pas plutôt françaises qu'espagnoles ou mexicaines.

D'ailleurs, le mot nymphette apparaissait déjà dans *Les Amours* de Ronsard, comme par exemple dans ce poème mis en musique par Clément Jannequin :

Petite Nymph folâtre,
Nymphette que j'idolâtre,
Ma mignonne, dont les yeux
Logent mon pis et mon mieux ;
Ma doucette, ma sucrée,
Ma Grâce, ma Cythérée,
Tu me dois pour m'apaiser
Mille fois le jour baiser. (Lausanne, 1968, p. 443)

Le mot remonte en français au XVe siècle mais évidemment pas avec le sens que lui donne Nabokov ; dans ce poème de Ronsard, il apparaît comme un diminutif tendre adressé à la femme aimée. On s'étonne cependant que Nabokov ait pu prétendre que l'utilisation de ce mot dans le titre d'un film français constituait une violation de ses droits : "c'est moi qui ai inventé ce terme pour le personnage principal de mon roman *Lolita*"¹³, dit-il avec une certaine assurance. Il connaissait pourtant Ronsard, qu'il évoque d'ailleurs dans *Lolita*, mais peut-être n'avait-il pas rencontré ce poème qui figure dans "Les amours diverses".

Ce merveilleux roman est imprégné d'un bout à l'autre de culture française. Humbert est moitié français ; il émaille sans cesse son texte anglais de formules françaises, moins nombreuses cependant dans le texte définitif que dans l'original envoyé à Girodias ; Nabokov en fit disparaître un très grand nombre avant la publication, comme en témoignent ses lettres. Il en reste suffisamment, cependant, pour donner une coloration intensément française à ce texte dont j'ai été surpris de constater, en le traduisant, qu'il était possible, en se donnant beaucoup de mal, certes, de transposer ses longues phrases dans une syntaxe française relativement fluide. Humbert évoque maintes fois Proust, à propos du temps notamment¹⁴ et prétend même le pasticher par endroits ("pour prolonger ces intonations proustiennes"¹⁵) ; son ample et voluptueuse syntaxe rappelle, en effet, les arabesques de Proust. Au début de la seconde partie, il adopte aussi délibérément des intonations flaubertiennes ("*nous connûmes*"¹⁶) pour

évoquer son long périple à travers les Etats-Unis. Il existe pourtant une sorte d'incompatibilité syntaxique et lexicale entre l'anglais et le français, comme l'a reconnu lui-même Nabokov ; j'ai d'ailleurs éprouvé beaucoup de difficultés à transposer la langue nabokovienne dans ma traduction de *Glory (L'Exploit, Podvig)* ou *Nabokov's Dozen (Mademoiselle O)*. Dans *Lolita*, il semble que l'origine francophone du narrateur ait déteint en quelque sorte sur son anglais, ce qui, à ma connaissance, n'a jamais été souligné par les critiques.

L'effet transgressif du roman est considérablement accru par le fait que ce narrateur-protagoniste est francophone, et spécialiste de littérature française : dans l'imaginaire américain et anglais, la France demeure souvent le lieu de toutes les transgressions sexuelles, la patrie du libertinage, et la langue française, que les anglophones admirent tant pour ses sonorités, est souvent considérée comme la langue de la sensualité amoureuse.

Les auteurs français évoqués dans le texte participent pour la plupart de ce registre sensuel ou transgressif. A commencer par les écrivains de la Renaissance qui ont si bien chanté le sexe féminin : Ronsard, précisément, dont Humbert évoque "la merveillette fente", ou Remy Belleau à qui il emprunte cette voluptueuse formule : "un petit mont feutré de mousse délicate, tracé sur le milieu d'un fillet éscarlatte"¹⁷. Ce roman possède une tonalité sensuelle qui n'est pas sans rappeler cette poésie française de la Renaissance, une poésie relativement explicite pour tout ce qui touche au sexe, jamais vulgaire, toujours sensuelle, et qui communique au lecteur une volupté fortement lestée de sentiments esthétiques ; c'est là, peut-être, qu'il faut chercher le prototype de ce que j'ai appelé ailleurs, en parlant de ce roman, le "poérotisme" de Nabokov, cet affect intensément émouvant où se mêlent poésie et érotisme. Le musicien Clément Janequin a fortement souligné cet effet dans la transposition musicale qu'il a donnée des poèmes de Ronsard.

La poésie de Baudelaire, citée également dans le roman, est empreinte d'une sensualité plus trouble, moins sereine, notamment dans "Le crépuscule du matin" dont Humbert cite des fragments (p. 164 version anglaise) :

La Diane chantait dans les cours des casernes
Et le vent du matin soufflait sur les lanternes.

C'était l'heure où l'essaim des rêves malfaisants
Tord sur leurs oreillers les bruns adolescents...¹⁸

Les bruns adolescents, qui se réveillent dans les bras des prostituées, ne sont pas "adolori[s] d'amoureuse langueur", pour reprendre la formule de Ronsard citée plus loin par Humbert (p. 216) ; ils sont torturés par leurs émois sensuels. Baudelaire représente la face transgressive de l'amour que voue Humbert à sa nymphette ; la femme célébrée dans *Les fleurs du mal* n'est pas une nymphe mais le plus souvent une *porné*.

Nabokov évoque deux autres écrivains français du XIXe siècle pour décrire Lolita ou plutôt les fantasmes qui habitent Humbert au contact de cette insupportable nymphette, je veux parler de Flaubert et de Mérimée. Les références à *Madame Bovary* sont nombreuses : évocation de Mademoiselle Lempereur, la professeur de piano d'Emma (304), de la mort de celle-ci (394), pastiche du style flaubertien (cf ci-dessus). Peut-être que la référence la plus soutenue à ce roman se trouve dans l'inoubliable scène du dimanche matin sur le canapé lorsque Humbert évoque la gestuelle érotique de Lolita avec sa pantoufle, gestuelle qui excite intensément Humbert. On pense bien sûr à ces

fameuses pantoufles qu'Emma conserve dans la chambre de Rouen où elle rencontre chaque semaine Léon ; ces pantoufles faisaient d'ailleurs déjà leur apparition dans *Roi, dame, valet*. C'est apparemment la vulgarité d'Emma que retient ici Nabokov ; il disserte longuement sur ce sujet dans ses conférences sur *Madame Bovary*. Or, comme le dit Humbert dans sa longue définition de la nymphette, la vulgarité constitue un ingrédient essentiel de la nymphette.

Les évocations de *Carmen* de Mérimée sont plus nombreuses encore ; elles apparaissent dès la scène du canapé (103-4) et vont refaire surface de façon assez régulière jusqu'à la scène des adieux. Je ne répéterai pas ici tout ce qu'ont écrit sur le sujet Carl Proffer et Alfred Appel. C'est peut-être ce petit roman de Mérimée qui permet de faire le lien entre la nymphette française de *L'Enchanteur* et la nymphette américaine au nom et aux manières hispaniques dans *Lolita* : Mérimée dresse la portrait d'une femme ardente, passionnée et vulgaire qui provoque des désirs insensés chez les hommes mais refuse de se laisser posséder durablement par aucun. En évoquant ce personnage, à travers une chansonnette, lors de la scène du canapé, il place déjà son aventure amoureuse sous le signe de la non réciprocité : il sait que l'amour charnel qu'il voue alors à Lolita ne parviendra jamais à éveiller en elle un émoi d'égal intensité. Lolita n'aimera jamais Humbert, comme celui-ci le reconnaît pitoyablement. En évoquant avec insistance ce personnage romanesque, il reconnaît la dimension intensément tragique de son amour condamné finalement à l'échec. Lors de la cérémonie des adieux, il a constamment en tête le texte de Mérimée ; il en rajoute d'ailleurs dans le récit qu'il fait de cette scène : "*Carmen voulez-vous venir avec moi ?*" (413)

Beaucoup d'autres écrivains de langue française sont évoqués ou cités au cours du roman, mais ce sont ceux que je viens d'évoquer qui déteignent le plus sur les personnages du roman, sur son style et sa tonalité. Même si le mythe de la nymphette n'est pas propre à la littérature française, comme le démontre d'ailleurs Humbert dans son récit, le traitement qu'il reçoit dans ce roman doit beaucoup, me semble-t-il, à la tradition littéraire française telle que je l'ai évoquée brièvement ici. Le "poétisme" de Nabokov me paraît avoir des affinités réelles avec la littérature française qui redoute plus que tout la vulgarité dans l'évocation du sexe et de l'acte d'amour et s'efforce toujours de donner à l'érotisme un alibi esthétique, certes plus ou moins efficace. Et lorsque la sexualité s'expose dans ce qu'elle a de plus cru, de plus brutal, comme chez de Sade ou Bataille par exemple, elle utilise alors un alibi philosophique. Oui, on peut dire que *Lolita* appartient, à ce titre, à la littérature française.

Conclusion

La richesse de ce roman est telle que l'on pourrait sans doute faire ce genre de démonstration par rapport aux littératures russe, anglaise ou américaine. Cependant il me semble que la critique nabokovienne n'a pas suffisamment reconnu cette dimension française de *Lolita* que je viens de mettre ici en relief. Nabokov appartient, dans une certaine mesure, à notre littérature nationale, non seulement pour avoir écrit des textes d'une remarquable élégance dans notre langue, "Mademoiselle O" et plus encore "Pouchkine ou le vrai et le vraisemblable" que j'ai réédité récemment dans un dossier de la *Nouvelle Revue Française*, mais pour avoir utilisé de nombreux textes français comme intertextes dans ses romans, ou encore pour avoir donné des textes critiques importants sur nos grands écrivains, Proust et Flaubert notamment. Il a d'ailleurs été salué par de nombreux auteurs contemporains, par son ami Alain Robbe-Grillet avec qui j'ai eu l'occasion de m'entretenir longuement à ce sujet il y a quelques années, par Georges Perec, par Erik Orsenna auteur d'un petit livre amusant sur la traduction d'*Ada*,

et bien d'autres. Certes, les structuralistes, généralement d'obédience marxiste, se sont longtemps tenus à l'écart de cet auteur qu'ils estimaient, sans l'avoir lu, être un odieux conservateur. Ainsi, j'ai été étonné, lorsque j'ai demandé à Roland Barthes de faire partie de mon jury de thèse, de constater qu'il n'avait rien lu de lui ; cependant, l'un de ses meilleurs disciples, Gérard Genette, a toujours manifesté une vive admiration pour l'auteur de *Lolita*, et il m'a permis de faire paraître dans son illustre collection mon principal opuscule sur cet auteur. Cette ère structuraliste est maintenant révolue. Nabokov, dont la totalité de l'œuvre, ou presque, a été traduite en français et que je suis en train d'éditer, pour la partie romanesque du moins, dans la "Bibliothèque de la Pléiade", retient toujours l'attention de la critique et du public lorsque paraît un nouvel ouvrage de lui ou une réédition. La traduction que je viens de faire paraître, beaucoup plus proche du texte original, suscite déjà beaucoup d'intérêt, mais aussi une gêne plus intense que la première parce que le contexte est très différent : la pédophilie est devenue un sujet brûlant dans l'actualité, de sorte qu'il est plus malaisé aujourd'hui de goûter sans retenue les prouesses poétiques de Nabokov. Cela repose l'éternelle question du rapport entre éthique et esthétique qu'il évoque lui-même dans sa postface. Je crois qu'il l'a magistralement résolue dans ce passage de ladite postface par lequel je me permets de conclure : "A mes yeux, une œuvre de fiction n'existe que dans la mesure où elle suscite en moi ce que j'appellerai crûment une jubilation esthétique, à savoir le sentiment d'être relié quelque part, je ne sais comment, à d'autres modes d'existence où l'art (la curiosité, la tendresse, la gentillesse, l'extase) constitue la norme."

1. *L'Affaire Lolita*, Paris, Olympia Press, 1957, p. 55.
2. *ibid.* , p. 62.
3. *Lettres choisies*, trad. par Christine Bouvart, Paris, Gallimard, 1992, p. 262.
4. Kleber Haedens, " 'Lolita' de Nabokov", *Paris Presse*, 16 mai 1959.
5. Jean Mistler, "Un roman de Vladimir Nabokov 'Lolita'", *L'Aurore*, 12 mai 1959.
6. *L'Express*, 1er mai 1959.
7. "Lolita, où es-tu?", *L'Observateur littéraire*, 14 mai 1959.
8. Dominique Desanti, *Vladimir Nabokov*, Paris, Julliard, 1994, p. 34.
9. *Lolita*, trad. par Maurice Couturier, Paris, Gallimard, 2001, p. 48.
10. *ibid.* , p. 72.
11. *Œuvres romanesques complètes*, Vol. 1, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1999, p. 851.
12. *Lolita*, p. 252.
13. *Lettres choisies*, trad. par Christine Bouvart, Paris, Gallimard, 1989, p. 382.
14. *Lolita*, p. 39, p. 387.
15. *ibid.* , p. 127.
16. *ibid.* , p. 222.
17. *ibid.* , p. 84.
18. *Les Fleurs du mal*, Paris, Garnier, 1961, p. 116.

Consumerism seems to us a **wholly natural way of life**

But it is **not "natural"** – it is a **relatively recent social invention**

Why did it appear?

What does it involve?

How is it changing now and in the future?



1

What Is Consumerism?

A specific set of beliefs, values and ways of acting that are based on:

- 1) the idea that consuming goods **is both natural and beneficial** (for society and the individual)
- 2) the idea that – potentially – **EVERYTHING can be sold and can be bought with money**



4

Lecture Contents

1. What is consumerism & consumption?
2. History of consumption
3. Effects on society: negative?
4. Effects on society: neutral?
5. Globalization of consumerism
6. Effects: negative?
7. Effects: complex?

2

What Is Consumption?

Mike Featherstone (1990)

Consumption of consumer goods in contemporary society:

1. **A key stimulus for production** in the capitalist economy
2. **A key inducement for workers to work**
3. A major source of **social status**
4. A major source of **aspirations and pleasures**



5

What Is Consumerism?

"The cultural dominance, in modern capitalist societies, of an orientation to the marketing and consumption of goods and services"



(Collins Dictionary of Sociology)

3

History of Consumption

Consumption is not totally new.

"Leisure classes"

Thorstein Veblen – 1899

- Aristocracies
 - Vast wealth
 - Large amounts of leisure time
- Consumption as a way of life



e.g. Roman empire
– foreign foods and spices, exotic pets

"Conspicuous consumption"

6

Consumerism IS new

- From about 1750
- In the most advanced capitalist countries e.g. UK, Holland

Product of the rise of the **capitalist economy**



Not just "leisure classes"

- **middle classes**, then **working classes**

→ **EVERY individual** is / can be a consumer


What did the development of **MASS consumption** involve?

1) **Further development of the capitalist economy**

- Development of *production lines*
- *Mass production of consumer goods*
- *Mass-produced goods are cheap to make*

→ Can be sold to a broad mass of people


→ Still make profits for the company



10

Early consumerism; Early Modernity

Middle classes in:
Late 18th century
Holland & Britain



Developing market in:



- **Household furnishings**
e.g. *paintings, prints*
- **Personal ornaments**
e.g. *gloves, umbrellas*
- **Stimulants**: *coffee, tea, tobacco, chocolate*

2) **Increasing social importance of commodities**

Karl Marx (1860s):
"Commodity" – an object sold for money in a capitalist market

"Commodification" (commercialization)


- **Objects**: turning an object into a commodity i.e. turning it into a thing to be sold for money
- **Social spheres**: turning a social sphere into a realm where objects have a monetary value & can be bought and sold
e.g. *prostitution*

11

A "consumer society" - MASS Consumption High Modernity

Middle classes – from about 1860s
Increasing wealth → more money to spend on consumer goods



Working classes
Increasing wealth
Higher aspirations

- in USA from 1920s
- in Western Europe from 1945

Commercialization of social spheres

Christmas celebrations

- "Traditional" Christmas celebrations invented c. 1860s
- Gift-giving becomes wholly bound up with consumer economy
- Some "traditional" Christmas symbols are invented by advertisers



→ Christmas "**invaded**" by consumerism?

→ Christmas **invented** by consumerism ¹²

3) Developing social importance of money

Georg Simmel (1900)
Money is not just a means of buying things

It encourages a particular way of seeing the world

- EVERYTHING has a monetary value
- EVERYTHING can be bought and sold



13

4) Development of consumer credit

- Borrowing money to buy goods NOW
- Paying back LATER
- From 1920s (esp. in USA) financial institutions offer "cheap" loans and credit cards
- Beginning of department store credit facilities



16

- EVERYTHING can be consumed
- Individual strongly encouraged to:

- see themselves as a consumer
- see the world as one giant shop



14

5) Development of consumer places:

Arcades

- From about 1870s
- Passageways with small, exclusive shops
- Covered, lighted, heated, patrolled

→ The shopping mall – USA, 1950s onwards



17

The appearance of the "sovereign consumer"

A new kind of individual
With a new way of thinking

- Someone who is wholly free to purchase what they please
- They can potentially purchase ANYTHING (as long as they have enough money)
- They gain their main pleasure in life from consuming
- Free of all obligations or restrictions
 - except to keep on consuming constantly



15

The department store

- From about 1870s

Covered, lighted, heated, patrolled
Goods on display – not hidden away
Spectacular window displays
Elaborate décor
→ Encourage fantasies & aspirations



Particularly aimed at women

- Female is 'naturally' a consumer

18

Late Modernity
Later 20th century
 Move away from purely mass production of goods

More sophisticated technology

- Flexible production
- Rapid design and manufacturing of new goods
- Specialist goods for niche markets

→ **Multiple types of consumer**
 → **Multiple lifestyles**




19

The Frankfurt School

Theodor Adorno, Max Horkheimer, Herbert Marcuse

Writing from 1930s to 1960s

Marxist analysis of consumer capitalism



22

Summary So Far

Consumption has a long history BUT
Consumerism is a modern phenomenon

Early modernity: beginnings of consumerism

High Modernity: mass consumption / consumerism

Late Modernity: flexible production; away from mass consumption; multiple consumption-based lifestyles

20

Capitalism requires constant **consumption**

FORCES individuals to be consumers

Manipulation through advertising

- "false needs"
- false promises
- constant feelings of insecurity

→ **Constant consumption**
 → **Imprisonment**



23

Effects on Society: Negative?

Criticisms of consumerism have existed since it began

- 1) **Superficial / trivial**
- 2) **Manipulation**



21


Effects on Society: Negative?

Roland Barthes
 (France - 1950s)

- How advertising works

No object has an intrinsic or 'natural' meaning

Society defines meaning



24

No **consumer good** has an intrinsic or 'natural' meaning

Meanings **attached** by advertising agencies

e.g. champagne = a celebration
 e.g. cigarettes = 'cool'
 e.g. car = individual freedom



26

Michel de Certeau
 (France – 1980s)

Individuals are **never just** "consumers"

Creative consumption



28


Advertising agencies

→ Attempting to **fix meanings**

→ Attempting to **guide consumer's thinking**

Mostly sub-conscious

→ Encouraged to keep consuming



26


Advertising **not necessarily** effective

Advertisers **TRY** to fix goods with particular meanings

But:

- **not necessarily accepted**
- meaning depends on what **social group individual belongs to**

Relevance




29

Effects on Society: Neutral?

Negative views **assume**:

- Individuals wholly open to manipulation
- Individuals unthinking and uncritical
- Advertising strategies always work

Michael Schudson – 40% to 60% of new products fail



27

Critical and reflective consumers

Use consumption **for their own purposes**

Difficult to control



30

Globalization of Consumerism

Later 19th century:

Consumer economy spreads from Europe to colonies e.g. Australia, New Zealand



After 1945:

Consumer economy spreads throughout **non-communist** world

31

George Ritzer:

Globalization of 'non-things'

e.g. fast food, cars, watches, credit cards etc.



- **Bland** & relatively **free of content or meaning**
- Not **unique** to, or **embedded** within, any particular culture
- Easily understood **everywhere**
- can be consumed **anywhere**



Cards Welcome

34

After 1989:

- Fall of the Berlin Wall:

World-wide presence

Rising economies: China, India
Appearance of new middle classes

But the spread is **uneven** – e.g. many parts of Africa



Marc Augé:

Non-spaces

Airport lounges, shopping malls, supermarkets, etc.



Since 1980s, globalization of **anonymous style of architecture**

Same architecture **everywhere**



Global spatial homogenization

→ Global predictability

Since 1970s:

The rise of global brands

Western-based **Trans-National Corporations (TNCs)**



Globalization of consumerism: negative effects?

Activities of **trans-national corporations (TNCs)** e.g. Coca-Cola, Nike, McDonalds, etc.

Western imperialism

"Coca-colonization" (Ulf Hannerz)

From **direct political control** to **indirect economic control**



36

Jeremy Seabrook

- 1) **Destruction of local cultures and traditions**
 - 2) Replaced with **Western / American values**
 - 3) **Multi-million \$ advertising industry inculcates false needs and desires**
- **Global cultural homogenization**



37

3) **Reverse cultural flows**

- **From East to West**
e.g. **Bollywood films**,
Japanese anime
 - **From South to North**
e.g. **Latino music in US**
- **Consumer culture complexification**



Globalization of consumerism: complex effects?

- 1) **Negotiating consumption**
 - Does not **necessarily** mean accepting "Western" values
 - Consumer goods **accommodated** by local cultures
- James Watson**
"Golden Arches East"
East Asia - Korea, Taiwan
- McDonalds as leisure centre



4) **Local resistance to globalization of consumerism**

- **Globalization of consumerism encourages resistance to itself**
- e.g. **Slow Food movement – Italy**
- **Eating slowly**
 - **Defending local, regional & national food styles**



Globalization of consumerism
→ **self-conscious cultural localization**

41

2) **Creolization / Hybridization**

- **Mixing of global and local cultural elements**

Rick Fantasia

- French fast food
- Global & local inseparable



Uri Ram

- Israeli fast food



Homogenization: institutions
Complexity: ideas & values

5) **Globalization of anti-consumerism**

- Part of broader **anti-globalization** (anti-capitalist) **movement**
- **Direct protests** and **media publicity**
- **Growing popular literature**
e.g. **Naomi Klein – No Logo**





5. THE DARK FACE OF THE AMERICAN DREAM

LEE HARVEY OSWALD



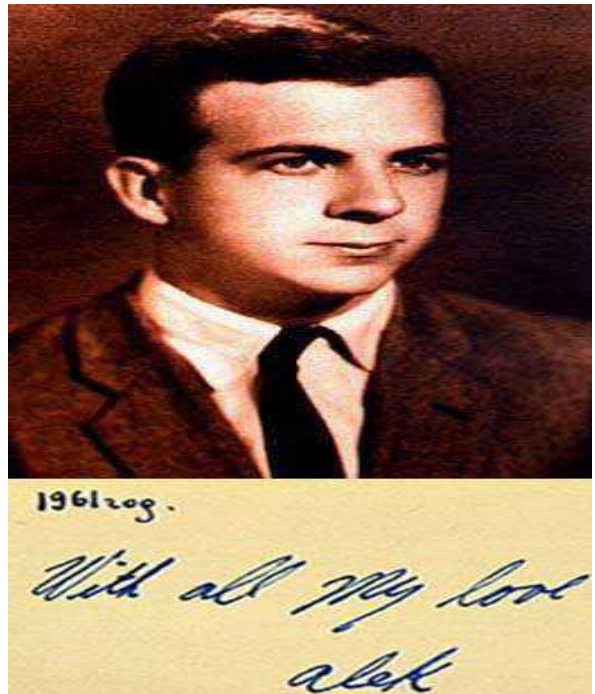
In the Marine Corps (1956-1959)



In Minsk with Marina (1960-1962)



With the KGB (1959-1962)



First name : Alek (1961)

TO THE SUPREME SOVIET OF THE USSR

OCT. 14, 1959 1024

I, LEE HARVEY OSWALD, REQUEST THAT I BE GRANTED CITIZENSHIP IN THE SOVIET UNION. MY VISA BEGAN IN OCT. 15, AND WILL EXPIRE ON OCT. 21, I MUST BE GRANTED ASYLUM BEFORE THIS DATE, WHILE I WAIT FOR THE CITIZENSHIP DECISION.

AT PRESENT I AM A CITIZEN OF THE UNITED STATES OF AMERICA.

I WANT CITIZENSHIP BECAUSE; I AM A COMMUNIST AND A WORKER. I HAVE LIVED IN A DEGRADING CAPITALIST SOCIETY WHERE THE WORKERS ARE SLAVES. I AM TWENTY YEARS OLD, I HAVE COMPLETED THREE YEARS IN THE UNITED STATES MARINE CORPS, I SERVED WITH THE OCCUPATION FORCES IN JAPAN, I HAVE SEEN AMERICAN MILITARY IMPERIALISM IN ALL ITS FORMS.

I DO NOT WANT TO RETURN TO ANY COUNTRY OUTSIDE OF THE SOVIET UNION.

I AM WILLING TO GIVE UP MY AMERICAN CITIZENSHIP AND ASSUME THE RESPONSIBILITIES OF A SOVIET CITIZEN.

I HAD SAVED MY MONEY WHICH I EARNED AS A PRIVATE IN THE AMERICAN ARMY FOR TWO YEARS, IN ORDER TO COME TO RUSSIA FOR THE EXPRESS PURPOSE OF SEEKING CITIZENSHIP HERE. I DO NOT HAVE ENOUGH MONEY LEFT TO LIVE INDEFINITELY HERE, OR TO RETURN TO ANY OTHER COUNTRY. I HAVE NO DESIRE TO RETURN TO ANY OTHER COUNTRY. I ASK THAT MY REQUEST BE GIVEN QUICK CONSIDERATION.

SINCERELY

Lee Harvey Oswald

40562

Lee Harvey Oswald's request for Russian citizenship (1959)
(Denied by the Soviets)



Workers in Minsk between 1960 and 1962 (Oswald in the center)



Oswald, Marina and their child (1962)



Dallas, November 22, 1963

THE ASSASSINATION OF PRESIDENT JOHN F. KENNEDY: 40 YEARS OF CONTROVERSY

On November 22, 1963 President John F. Kennedy landed at Love Field Airport in Dallas, Texas for a planned visit to the city's Trade Mart – he was never to complete his journey. A lone gunman, Lee Harvey Oswald, shot and killed the President in Dealey Plaza and spawned one of the world's most sensational conspiracy theories

Chronology of killing (and the Zapruder film)

Dallas dressmaker Abraham Zapruder was one of three people to capture the shooting in Dealey Plaza, although his film is considered to be the most complete

1 0.0 secs	2 3.5 secs	3 8.4 secs	4
First shot deflected by tree branch and hits concrete kerb near railway bridge, causing a fragment to strike James Tague in the face	Second bullet hits Kennedy in back and exits his throat before passing through Governor Connally's body	Fatal shot hits Kennedy in head causing right side to explode. Motorcade speeds up to escape scene	Witnesses see a puff of smoke come from the white "picket fence" leading to theories of a second gunman firing a fourth shot

Zapruder frames

160	166	223	224	313
Kennedy stops waving and shows signs of hearing something	Kennedy clutches at his throat as secret service agents run to his aid	Kennedy's head is forced back and to the left by impact		

Lee Harvey Oswald

Oswald worked as an odd-job man at the Texas School Book Depository where a trail of clues, such as fingerprints and a gun, led to him being found guilty by the Warren Commission – although in his absence. He was shot dead by local nightclub owner Jack Ruby, 72 hours after Kennedy was assassinated

Oswald: a murderer murdered

Manual bolt: loads bullets individually

Oswald's 6.5mm Italian Mannlicher-Carcano rifle with telescopic sight

Oswald's view of Kennedy's motorcade is partly obscured by trees

Detractors say he could not have fired the shots so quickly with this rifle

The "Magic Bullet" theory

The Warren Commission concluded that a single bullet passed through President Kennedy and Governor Connally

This is the second bullet fired. The third shot is the fatal one

1	Bullet enters Kennedy's back at 550 metres per second and exits through his throat
2	Next it enters Connally's right shoulder at 490 metres per second and exits under his right nipple – shattering his fifth rib
3	Finally it passes through Connally's right wrist, fracturing the radius bone and lodges in his left thigh after losing 80 percent of its velocity. He survives

Lee Harvey Oswald

Oswald worked as an odd-job man at the Texas School Book Depository where a trail of clues, such as fingerprints and a gun, led to him being found guilty by the Warren Commission – although in his absence. He was shot dead by local nightclub owner Jack Ruby, 72 hours after Kennedy was assassinated

Oswald: a murderer murdered

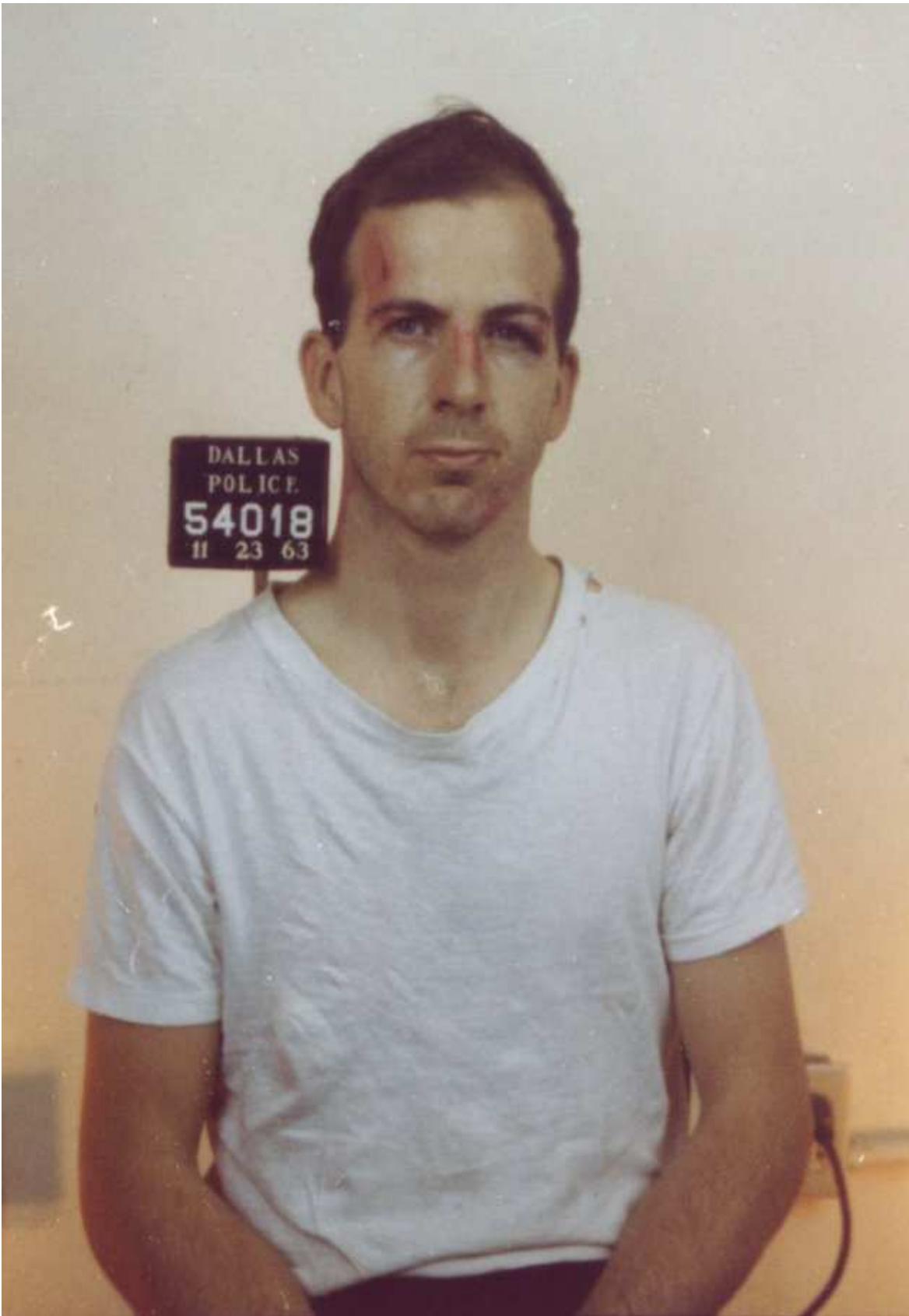
Manual bolt: loads bullets individually

Oswald's 6.5mm Italian Mannlicher-Carcano rifle with telescopic sight

Oswald's view of Kennedy's motorcade is partly obscured by trees

Detractors say he could not have fired the shots so quickly with this rifle

Sources: National Archives and Records Administration – The Warren Report; Murder in Dealey Plaza – What We Know Now that We Didn't Know Then about the Death of JFK (James H. Fetzer, Ph.D.)



Dallas, November 23, 1963 : Lee Harvey Oswald the day before he died



Dallas, November 24, 1963 : Jack Ruby shots at Lee Harvey Oswald



The Carcano rifle Lee Harvey Oswald bought using Hidell's identity

**SELECTIVE SERVICE SYSTEM
NOTICE OF CLASSIFICATION**

Approval not required

Alek James Hidell
(Registrant must sign here)

ALEK

(First name)

JAMES

(Middle name)

HIDELL

(Last name)

Selective Service No. 4F2 224 39 3321 has

been classified in Class I II (Until 19

19.....) by Local Board Appeal Board,

by vote of _____ to _____ President

(Show vote on appeal board cases only)

_____, 19..... (Date of mailing) _____ (Member or clerk of local board)



The law requires you, subject to heavy penalty for violation, to carry this notice, in addition to your Registration Certificate on your person at all times—to exhibit it upon request to authorized officials—to surrender it to your commanding officer upon entering the armed forces.

The law requires you to notify your local board in writing (1) of every change in your address, physical condition, and occupational, marital, family, dependency, and military status, and (2) of any other fact which might change your classification.

FOR ADVICE, SEE YOUR GOVERNMENT APPEAL AGENT



DD FORM 217 MC 1 JAN 51

CADIGAN EXHIBIT No. 15

Lee Harvey Oswald: Troubled Youth

Oswald Assessed by Social Worker Evelyn Siegel

Siegel Exhibit No. 1

YOUTH HOUSE

SOCIAL WORKER'S REPORT
BRONX 5/7/53

Case No. 26996

Date of Admission 4/16/53

Name OSWALD, LEE

Age 18 October 1939

Address 825 East 179th Street, Bronx, N.Y.

Father Lee (Dec)

Social Worker Evelyn Strickman

Mother Margarite [sic]

PSYCHIATRIC STUDY

Lee Oswald is a seriously detached, withdrawn youngster of thirteen, remanded to Youth House for the first time on a charge of truancy. There is no previous court record.

Laconic and taciturn, Lee answered questions, but volunteered almost nothing about himself spontaneously. Despite the fact that he is very hard to reach, Lee seems to have some ability to relate which in view of the solitary existence he has been leading, is somewhat surprising. There is a rather pleasant, appealing quality about this emotionally starved, affectionless youngster which grows as one speaks to him, and it seems fairly clear that he has detached himself from the world around him because no one in it ever met any of his needs for love.

Lee said he was at Youth House for truancy and that his truancy was caused by his preference for other things, which he considered more important. Questioning as to what these things were elicited the answer "Oh, just things" but it was finally learned that Lee spent all of his time looking at television and reading various magazines. He said his truancy never became serious until he moved up here from Fort Worth, Texas, about five or six months ago. He never liked school, however, and never formed close relationships with other people.

By persistent questioning, the information received from Lee was as follows: his father died before he was born and he doesn't know a thing about him. He has no curiosity about his father, says he never missed having one, and never thought to ask about him. His mother was left with three children, John, 21 in the Coast Guard and stationed in New York for the last two years; Robert, 18, a pilot in the Air Force Marines and Lee. Lee said his mother supported them by working as an insurance broker and she was on the go all day long. He doesn't remember anyone else taking care of him and he thinks she either left him in the care of his older brothers or else that he shifted for himself. She would leave early in the morning and come home around seven or eight at night

after a hard day's work. Occasionally he went with her, but found her frequent stops to see insurance boring, while he waited for her in the car.

Lee ate lunch in school and often made his own meals at night. When his mother did make meals, he was often dissatisfied with them, and complained to her that she just threw things together. Her answer was that she was too tired after a hard day's work to feel like fussing.

Lee saw little of his brothers, partially because of the difference in their ages and partially because the older boys were either working or going out with their own friends, so that they didn't want Lee tagging after them. Lee spent very little time with the boys in his neighborhood, and preferring to be alone when he came in from school would watch television or read magazines. It was during this period that he was already experiencing difficulty in school. He said it wasn't because he couldn't do the work, but he never felt like it or thought it was very important. He learned to read adequately but felt he had trouble in English grammar and arithmetic. He denied any feelings of inferiority in relation to the other boys in his class.

After Lee's brothers entered the service and John was stationed in New York, his mother decided to come here to be near John. They drove up five or six months ago, and moved into John's apartment in Manhattan. Questioning revealed that while Lee felt John was glad to see them, his sister-in-law, Marjorie, was unhappy about their sharing the apartment until they could find a place of their own and she made them feel unwelcome. Lee had to sleep in the living room during this period although there was five rooms in the apartment and he admitted that this made him feel as he always did feel with grownups - that there was no room for him. His face lost its usual impassive expression for a moment when he talked about John's baby, however and he said he had a good deal of fun playing with it.

Lee's mother finally found an apartment of her own on the Grand Concourse in the Bronx and she also found a job as an assistant manager in a woman's clothing shop. This meant that she was away from home all day. Lee made his own meals and spent all his time alone because he didn't make friends with the boys in the neighborhood. He withdrew into a completely solitary and detached existence where he did as he wanted and he didn't have to live by any rules or come into contact with people. He stayed in bed until eleven or twelve, got up and made himself something to eat and then sat and looked at magazines. When they first came to New York, his mother enrolled him in a private Lutheran Academy because he thought he would like this. He was then transferred to a public school in the Bronx which point he stopped going to school altogether.

When questioned about his mother's reaction to this he said she told him to go to school "but she never did anything about it." When he asked if he wished that she would do something he nodded and finally emerged with the fact that he just felt his mother "never gave a damn" for him. He always felt like a burden that she had to tolerate, and while she took care of his material needs, he never felt she was involved with him in any way or cared very much what happened to him. When Lee and his mother are home together, he is not uncomfortable with her, but they never have anything to say to each other. She never punishes him because she is the kind of person who just lets things ride. It was hard for him to say whether she acted the same way towards his brothers, because he never noticed. Although his brothers were not as detached as his mother was, he experienced rejection from them, too, and they always pushed him away when he tried to accompany them. They never met any of his needs. He said he had to be "my own father" because there was never any one there for him.

His mother bought his clothes without consulting him (which he didn't mind too much) and gave him an occasional quarter, but she was completely detached from him and they had little communication with each other. He felt that she was very much like him, in a way, because she didn't talk much. She has a few friends who visit occasionally, but she is equally silent with them. Lee feels that his mother has always left him to shift pretty much for himself and showed no concern about him whatsoever.

Lee was able to respond to expressions of understanding for his lonely situation, but he denied that he really felt lonely. Questioning elicited the information that he feels almost as if there is a veil between him and other people through which they cannot reach him, but he prefers this veil to remain intact. He admitted, however, the tearing aside of the veil is talking to a social worker was not as painful as he would have anticipated. He was not comfortable in talking but he was not as disturbed in talking about his feelings as he thought he might be. When this was used as an opportunity to inquire into his fantasy life, he responded with a reminder that "This is my own business". He agreed to answer questions if he wanted to, rejecting those which upset him and acknowledged fantasies about being powerful, and sometimes hurting or killing people, but refused to elaborate on this. None of these fantasies involved his mother, incidentally. He also acknowledged dreaming but refused to talk about the dreams other than to admit that they sometimes contained violence, but he insisted that they were pleasant. Lee's developmental history was negative except for a mastoid operation and a tonsillectomy when he was about seven. He remembers that the operations frightened him, but nothing else about them.

Talk about future planning produced the fact that Lee wanted to return home, and his assurance that he would run away if he were placed in a boarding school. Being away from home means a loss of his freedom and privacy to him, and he finds it disturbing living with other boys, having to take showers with them and never being alone. He was away to camp several times during his life and he enjoyed it, but it was very different than his present experiences. He was willing to acknowledge that home offered him very little but he said he wanted it this way. If he could have his own way, he would like to be on his own and join the Service. While he feels that living that close to other people and following a routine would be distasteful he would "steel" himself to do it. Since he rejected placement, the possibility of a return home with casework help was broached. Lee finally decided that although he didn't really want help, and would prefer to remain as solitary as he has always been if it came to a choice between placement and going to a caseworker, he would choose the latter. He said, too, that if it were a choice between placement and going back to school, he would make an effort to return to school and go regularly.

Observation of Lee's relationship with other boys during his stay at Youth House showed that he detached himself completely, and repulsed any efforts at friendship by others. Although he reacted favorably to supervision and did whatever was asked of him without comment when on his floor he sat by himself and read. At 8:15 every evening he asked to be excused so that he could go to bed. The other boys appeared to respect his seclusion and didn't force themselves on him. He did not encourage conversation with anyone, and when asked questions was very terse in his replies. He was very neat and clean and always finished his work before going out to the floor.

In the recreation area he was usually quiet and withdrawn sitting by himself. If he did become involved in any minor altercation he was very hostile and belligerent and somewhat defiant of supervision. He seemed to be respected by group members who left him alone.

This pattern was some very minimal movement in his relationship with his social worker, although it was so small as to be almost not noticeable. Ordinarily when approached he remained polite but uncommunicative but when he was shown some special attention and concern when he had an earache, he responded somewhat. He never sought his caseworker out, and asked for nothing, nor did he volunteer anything further about himself.

Mrs. Oswald, Lee's mother was seen for an interview at Yourh House. She is a smartly dressed, gray haired woman, very self-possessed and alert and superficially affable. Essentially, however, she was revealed as a defensive, rigid, self-involved person [illegible] in accepting and relating to people. One of the first things Mrs. Oswald demanded to know was why Lee was at Youth House but she gave no opportunity to explain the purpose of his stay here and instead wanted to know if he had received a complete physical examination. She had not been satisfied with a recent examination particularly with the genitalia. When she was told that our examination had revealed nothing unusual, she looked at once relieved and disappointed.

Mrs. Oswald gave what she termed her "analysis" of the situation as the move from Fort Worth to New York as being the reason for Lee's truancy. She herself had been very discomfited by the change, and said she was sorry she came, since she is finding it difficult to adjust to New York. At home where she was also a manager in women's shops, she had found her "help" with whom she made it a point never to mix, very respectful but here she complained of their arrogance. Furthermore, she found living conditions difficult. After her confidence was gained somewhat Mrs. Oswald said that she had come from Fort Worth to be near John, because Lee was left so much alone after Robert joined the Service. Her eyes filled with tears as she said there had been an exchange of letters and telephone calls with John anxious for her to come, only to find out on arrival that her daughter-in-law was extremely cold. The daughter-in-law is only 17 and went out of her way to let Mrs. Oswald know she could not stay with them permanently. Mrs. Oswald said she had had no such intention, although she did expect her daughter-in-law to put her up until she could find an apartment and a job. She was so uncomfortable there, however, that she took Lee and moved into a very inadequate basement apartment, where Lee seemed to become very depressed. As soon as she could she found an apartment in the Bronx and he seemed to perk up considerably.

According to Mrs. Oswald, she never had any difficulty with Lee in Fort Worth and she disclaimed any knowledge of his truancy there. She said he had always been a very quiet boy, as was John and she felt they were like her, while Robert was like their father. Even when Lee was little, he never mixed freely with other children and she wanted it this way because she had always been a working woman who didn't want to have to worry about his wandering off or associating with other children. She instructed him to stay in the yard and he always did so. If other boys came to play with him that was all right, although when other boys did approach him to play, he usually preferred to be by himself. She thought this was in his nature and that one couldn't change a person's nature. She didn't see anything strange about his seclusiveness and said she was not a gregarious person herself and she had never felt the need to make friends.

Questioning revealed that Mrs. Oswald had lost her husband when she was seven months pregnant with Lee. He died suddenly one morning of a heart attack and in a burst of confidence she confided that since then, she has not spoken to his family. He died at 6 A.M. and she wanted him buried the same day because her thought was for herself and the child she was carrying and she didn't think she could do her husband

any good by an elaborate funeral or a wake. His family was horrified and said they never saw anything as cold as this. They have avoided her since and she had to rely on neighbor's help when Lee was born. She justified herself at great length as not cold but "sensible."

When it was offered that it must have been difficult for her to be both parents as well as the breadwinner, proudly she said she had never found it so. She felt she was a very independent, self-reliant person, who never needed help from anyone, and who pulled herself up by her own bootstraps. Her mother died when she was only two, and her father raised six children with the help of housekeepers in a very poor section of New Orleans of mixed racial groups. She always had "high-falutin" ideas and managed to make something of herself. After her husband died, Mrs. Oswald stayed at home for two years, taking care of the children and living on the insurance her husband left. When this ran out, she placed the two older boys in a Lutheran Home and moved in with her sister who took care of Lee while she worked. At one point, Mrs. Oswald moved out and took a furnished room because she felt she had to have a free mind to work, and couldn't be bothered with a child. When her sister began to complain, however, since she had a houseful of children of her own, Mrs. Oswald placed Lee in the Lutheran Home for three or four months too and then brought all the children home again.

After she reconstituted the family she left the boys pretty much to their own devices since she was working all kinds of hours and did not get home until late at night. All the boys were extremely quiet, rather withdrawn children who made little demand on her and played by themselves. Of this she was very proud. Lee had a completely uneventful development except for the mastoid operation when he was five, but he was a very stoical child, who never complained of pain. Mrs. Oswald bathed all the children herself until they were 11 or 12, when, she said in an embarrassed manner, they got a little too old for "me to look at".

Her feeling was that New York City laws were in a large measure responsible for Lee's continued truancy and that if they had left things to her to handle, she could have managed him. John also had been a truant and she let him go out to work until he decided that he wanted to go back to school. At first she had not been aware that Lee was truanting, since he dressed and left every morning, but when she found out, she talked to him and made several visits to the school, but got nowhere. She warned him that he could be put away, but Lee didn't believe her. She thought the biggest mistake was the way the Bureau of Attendance approached the boy, and said they were making a "criminal out of him". She wanted to be able to raise her own child the way she saw fit. She agreed that if truancy were carried to a certain extent it could be a problem. She would not agree that Lee's seclusiveness was a problem, although she finally admitted that there was something not quite right about the fact that he was entirely alone. She wouldn't be worried if he saw boys in school during the day and then wanted to be alone, but if he was alone all day and half the night it didn't look so good. She listened attentively to the possible alternatives the court might order to solve the problem, but she was angry at the idea of probation saying that this wasn't a "real chance". She also felt that involvement with a social worker was "talking to a stranger" and she didn't think this was a "real chance" either. She thought that he ought to have a chance to see if he could go to school without any probation officer or social worker to interfere and then, if he played hooky for even one day, he ought to be put away in a home. Her plan seemed to be more of an expression of her need to assert her own volition against authority than any understanding of Lee. She didn't seem to see him as a person at all,

but as an extension of herself.

Lee Oswald is a seriously withdrawn, detached and emotionally isolated boy of 13, who is at Youth House for the first time on a charge of truancy. Lee came here from Ft. Worth, Texas with his mother, about six months ago and he has been unable to make an adjustment in New York. The root of his difficulties which produced warning signals before he ever came here, seems to lie in his relationship with his mother. Lee feels that while she always cared for his material needs she was never really involved with him and didn't care very much what happened to him. There was no one in his family who could meet his needs for love and interest since his father died of a heart attack two months before he was born and two older brothers now 21 and 18 were involved with their own friends and activities and repulsed his advances. Lee became a seclusive child who was thrown upon himself and his own resources and he never made friends with other children. His mother who worked and who, when he was an infant, demonstrated her need to shift responsibility for him by leaving him with her sister and then placing him for awhile in a Home, appears to be a rigid, self-involved woman with strong ideas and she has little understanding of this boy's behavior nor of the protective shell he has drawn around himself in his effort to avoid contact with people which may result in hurt for him. It is possible that her own negative attitude about casework help and probation officers may communicate itself to Lee, interfering with his chances for help. On the other hand there would be little accomplished by placing him in the impersonal setting afforded by an institution without seeing, first, if he can be reached in therapy. Despite his withdrawal, he gives the impression that he is not so difficult to reach as he appears and patient, prolonged effort in a sustained relationship with one therapist might bring results. There are indications that he has suffered serious personality damage but if he can receive help quickly this might be repaired to some extent.

Source : mcadams.posc.mu.edu (Kennedy assassination site)

OSWALD : MYTH, MYSTERY AND MEANING

Don DeLillo, Edward J. Epstein, and Gerald Posner respond to questions about the elusive character and contested significance of the 24-year-old former Marine who shot John F. Kennedy. Plus, an excerpt from Norman Mailer's *Oswald's Tale*, his portrait of Lee Harvey Oswald.

Lee Harvey Oswald." Forty years after the shots rang out in Dealey Plaza, do those three names, that collection of disembodied consonants and vowels, mean any more than they did on Nov. 22, 1963? Is the man who inhabited them any less of an enigma? Are we still searching for meaning in the pursed-lipped smirk of a 24-year-old former Marine?

As a Web-exclusive companion to the rebroadcast of our 1993 documentary "Who Was Lee Harvey Oswald?" FRONTLINE asked three major voices on Oswald -- Don DeLillo, Edward J. Epstein, and Gerald Posner -- to respond to a set of questions. We wanted them to tell us what's at stake in the effort to understand Oswald; whether the "real" Oswald can ever be separated from the mythic quality of Kennedy's death; whether the assassination and the efforts to explain it inevitably give way to a sense of the absurd; and whether Oswald himself, and the mystery of his character, leaves us wanting something weightier to balance the historical enormity of what happened in Dallas. The full questions and responses appear below.

In addition, Norman Mailer, though he chose not to participate in the forum, offered an excerpt from his 1995 book *Oswald's Tale: An American Mystery*. We're posting two chapters from the book's final section, "Oswald's Ghost," in which Mailer presents his conclusions about Oswald's character and motivations.

Wen Stephenson
FRONTLINE
Nov. 20, 2003

Don DeLillo has written 13 novels -- among them *Libra* (1988), a fictional account of the life of Lee Harvey Oswald and the assassination of John F. Kennedy -- and two stage plays. He has won many honors in this country and abroad, including the National Book Award, the PEN/Faulkner Award for Fiction, and the Jerusalem Prize. His most recent works are *Cosmopolis* (2003), *The Body Artist* (2001), *Valparaiso*, a play (1999), *Underworld* (1997), and *Mao II* (1991).

Edward J. Epstein is the author of *Legend: The Secret World of Lee Harvey Oswald* (1978) and *Inquest: The Warren Commission and the Establishment of Truth* (1966), among other books.

Gerald Posner is the author of *Case Closed: Lee Harvey Oswald and the*

Assassination of JFK (1993) and eight other books, including award-winning volumes on subjects ranging from Nazi Josef Mengele to the assassination of Martin Luther King, Jr., to the history of Motown records. He lives in Miami and New York with his wife, the author Trisha Posner.

"Six point nine seconds of heat and light. Let's call a meeting to analyze the blur. Let's devote our lives to understanding this moment, separating the elements of each crowded second. We will build theories that gleam like jade idols, intriguing systems of assumption, four-faced, graceful. ... There is much here that is holy, an aberration in the heartland of the real. Let's regain our grip on things." --Don DeLillo, from *Libra* (1988)

• What's at stake in our effort to understand Lee Harvey Oswald and the assassination of John F. Kennedy?

Don DeLillo

What's at stake is our trust in a coherent reality. That day in Dallas changed the way we think about the world. Powerful events build their own networks of chaos and ambiguity and the assassination of the president has become a landmark in the history of such events. The physical evidence contradicts itself, the eyewitness accounts do not coincide, there are failures of memory, there are conflicting memories. For 40 years, responsible people have disagreed over the number of gunmen, the number of shots, the origin of the shots, the time span between shots, the paths the bullets took, the number of wounds on the president's body, the size and shape of the wounds, and many other crucial details of the basic investigation.

Then there are the human puzzles, the organizational links -- Oswald's fragile marriage, his dismal state of mind, his attitude toward Kennedy, his relationships with intelligence agencies. There are the Soviet and Cuban themes, the organized crime theme, the double agent theme, and many others, all with their sets of supporting evidence. There are the official documents lost, missing, altered, classified and destroyed. There is the flood of coincidence, large and small. There is the plausible conviction that Oswald was part of a conspiracy, the sensible belief that Oswald acted alone. A culture of distrust and paranoia began to develop, a sense of the secret manipulation of history, and this feeling intensified through the decades, from Dallas to Vietnam to Watergate to the doorstep of Iraq.

What happened during that moment in Dallas, and in the months and years before -- in Oswald's life -- that we can determine with certainty? How did such a vivid fragment of reality, caught on film before hundreds of witnesses, with trained security personnel on the scene, become so deeply lost in the maze of documentation, dispute, rumor, paradox, lies, dreams, illusions, ideologies, absurdities, murders, suicides and endlessly suggestive human involvements?

Something happened. Oswald fired three shots from the sixth-floor window. But was there something else -- a clear motive, a larger design, a second gunman? The truth is knowable. But probably not, ever, incontrovertible.

Edward J. Epstein

The issue, as far as I am concerned, is understanding how a government goes about establishing a public version of an event, or what I called in *Inquest*, "political truth." What is at stake for the government, whether it is the JFK assassination or 9/11, is maintaining, or at least not disturbing, the illusion that the government is in control of knowledge about events that directly affect its ability to govern. And the JFK assassination went directly to the issue of the change of a president.

Gerald Posner

What is at stake is freeing ourselves of the delusion of wishful conspiracy and unfounded beliefs in unnatural and psychic explanations for simple worldly events. The assassination of JFK was a dramatic event with far-reaching consequences, but upon close study of Oswald, the apparently impenetrable block of mysteries suffocating the case melt away and the assassination is revealed as a remarkably straightforward crime by a 24-year-old sociopath determined to make his indelible mark on history.

Lies over Vietnam, Watergate, Iran-Contra, and a succession of falsehoods and nefarious plots by those entrusted by us with leadership, have led to a spiraling loss of faith in authority and reinforced the perception that conspiracy is widespread and constant. As the grandfather of modern conspiracies, the JFK assassination sets the groundwork by which many people confuse Oliver Stone's *JFK* and television programs such as *The X-Files* as twisted nonfiction snapshots. By understanding Oswald and the assassination of JFK, and appreciating it for the simplicity it embodies, we bring ourselves and our history back to a level of sanity that has been lost for decades.

• Now 40 years after the event, Lee Harvey Oswald has become an almost ghost-like, mythic figure, like some kind of literary character who haunts our collective imagination and yet (for most people) lacks any historical flesh-and-blood reality. The question is: Can the real Oswald ever be separated from the mythic quality of the event itself, the assassination of John F. Kennedy, and its incalculable after-effects -- political, cultural, psychological? Are we able to answer the basic question, Who was Lee Harvey Oswald?

Don DeLillo

He didn't think of himself as "Lee Harvey Oswald." The state and the media, in response to significant criminal acts, will sometimes include the subject's middle name as a way of imposing an institutional gravity on the matter. This practice, in Oswald's case, produced an early stereotype, a drifter with three first names and a pale, spare, squinting look -- someone superficially familiar. The fact that he was a dead man before the weekend was over created another kind of distance. It is also true that many people did not want to see "the real Oswald" because they were unwilling to grant fully human status to the man accused of murdering the president.

In fact, he may have seemed a little unreal to himself. He used many false names and appears at times less an amateur actor in his own life than a character, someone put together out of doctored photos, tourist cards, mail-order forms, visa applications and altered signatures. He tried to break out of a marginal life by joining the Marines, then defecting to the Soviet Union, then attempting suicide; by reading Karl Marx and ordering guns through the mail; and by trying to kill Major General Edwin A. Walker, a notorious right-wing figure, in April 1963. It may be tempting to think of Oswald as a figure out of modernist literature, an American variation of Beckett's sad and wailing Krapp, whose last tape (in this case) is secretly fabricated by the KGB or the FBI.

But Oswald was real. He loved his daughters, beat his wife, took out the garbage. He did not move from logical set A to logical set B, as such things are configured in most examinations of his life. He was driven, like many of us, by obscure motivations, large and small inconsistencies. When he fired a shot at General Walker, he was committing a political act, one that would make him a man in history, which is what he'd always wanted. Seven months later, however, his life was coming down around him. He lived in a cheap rooming house, separated from his family, harassed by the FBI, denied a visa to Cuba, working at another dead-end job. Then one day he learned that the president would visit Dallas and that the motorcade, stunningly, would pass the School Book Depository, the building where Oswald worked, at precisely the time when he was most likely to be alone on the sixth floor.

This was not history, but dreams, a set of circumstances carrying an eerie power that must have seemed otherworldly to him. Oswald appeared to admire JFK. He tended to see himself in the president. They had things in common. Lee was always reading two or three books at a time, like Jack. Lee did military service in the Pacific, like Jack. His handwriting was awful and his spelling was terrible, just like Jack's. At one point his wife and Jack's wife were both pregnant. Lee had a brother named Robert and so, of course, did Jack.

Oswald would not have walked two blocks to shoot at the president. The president had to come to him, and this is what happened, ruinously, on Nov. 22.

This was an act of naked desperation. Oswald abandoned his claim to history and became the first of those soft white dreamy young men who plan the murder of a famous individual -- a president, a presidential candidate, a rock star -- as a way of organizing their loneliness and misery, making a network out of it, a web of connections.

Think of Oswald the defector, the pro-Castro activist, the earnest student of world affairs. In the end, there was nothing left of him but a defeated ego, a self isolated from the world and from other people. He fell out of history and politics and became a figure in one of his own bent daydreams.

Edward J. Epstein

Oswald had a great deal of reality. He was anything but a loner or recluse. On the contrary, he was a joiner. He joined the Marines. He joined Russia by defecting and offering U.S. secrets -- he was the only Marine in history to do so. He married a Russian woman and had two children. He returned to the U.S., befriended a number of people in the Dallas area, became a political activist on behalf of Castro in New Orleans, kept a diary and gave radio interviews. I interviewed over 120 people who knew him.

Unraveling the real Oswald is the key to understanding why JFK was killed. It is absolutely possible to separate Oswald from the mythology that has grown over the years and now virtually obscures the real person. I am often asked what single fact or discovery in my research turned me into a believer that there was only a lone assassin responsible for JFK's murder. To the surprise of many, there was no single turning point based on the medical evidence, or the ballistics at Dealey Plaza, or some special detail revealed about Jack Ruby. Rather, it was the overall portrait I came to understand of Lee Oswald. Through the Oswald I came to know, I definitively answered the questions of whether he was capable of killing the president (yes) and whether he was the type of person capable of working with others in a plot (no).

Too many conspiracy theorists focus on technical questions about the shots that killed the president, or the quality of the medical evidence, or spend time trying to establish that a plot existed somewhere. Forgotten in their studies is Oswald himself. He has often become a cipher, simply a stick figure who is usually cast as a gullible political wannabe who was so dumb that he was easily manipulated into becoming a patsy in a convoluted plot to eliminate JFK. But the real Oswald, the one that can be discerned from his own writings, his friends, his wife, and documents and files about him, is anything but the credulous neophyte, too simple to understand the intricate affairs about him. Rather, he is wily and adept at creating the very dramas that populate the JFK case, from his defection to the Soviet Union at the height of the Cold War, to his pro-Castro advocacy on the sweltering streets of New Orleans only months before the president was killed.

It is critical to understand that Oswald thought of himself as smarter and better than his contemporaries. He was filled with the arrogance that usually only infects teenagers and early twenty-somethings, a self-delusional confidence that the solutions to the world's problems are simple and that he had the right and only answers. By the spring of 1963 -- only months before the assassination -- he had crossed a critical threshold and committed himself to political assassination. But Oswald had decided to put himself into the history books -- and to make his contribution to his own political cause -- not by killing the president, but rather by murdering a retired, right-wing Army general, Edwin Walker. Oswald considered Walker, a gubernatorial candidate in Texas, a great threat. But his failure to kill Walker, when his shot was slightly deflected by a window frame, only added to a long line of failures in his short life.

Having had a miserable childhood, Oswald had joined the Marines, as had his older brother, in the hope of improving his life. It was instead an unmitigated disaster, with some other Marines thinking he might be gay, tossing him into the shower, and calling him "Mrs. Oswald." Court-martialed twice, he increasingly threw himself into his own unique formulation of Marxism and decided to become a hero by defecting to the U.S.S.R. Instead, the Russians considered him unstable and after an unhappy stint there he returned to the U.S. Unable to hold a job, failed in his attempt to kill Walker, he dedicated himself to helping Castro. And in the oppressive heat of a New Orleans summer he handed out leaflets encouraging people to join his new pro-Castro organization. Over several months he failed to get a single recruit. Again dejected, he went to Mexico City to convince Cuban officials that he should get a visa to go to Cuba and help the revolution. They rejected him. By the time Oswald returned to Dallas -- where his estranged wife was waiting for him -- in October 1963, he had failed in everything he considered important.

After landing a job -- through a friend of his wife's -- at the Texas School Book Depository, he soon learned that the president's motorcade would pass directly in front of that building on Nov. 22. JFK was a gift handed to Oswald on a silver platter. In one moment he was able to carry out an act that said to every employer who had fired him, to every fellow Marine who had ridiculed him, to the Russians and Cubans who had rejected him, to those who didn't understand how special and bright he was, that he really was somebody with whom to reckon. In one moment he was the one person they all had to acknowledge was special because he could change their lives, forever, with a single bullet.

The Oswald that I understand could have been on the sixth floor of a building in downtown Moscow shooting at Nikita Khrushchev on Nov. 22, 1963. It was not that JFK was a particular target of hatred, but rather that Oswald -- with his own unique political formulation of leftist theories mixed with a dose of anarchism -- was given the chance to throw a giant cog into the machinery of government by killing JFK. It was too tempting an opportunity to bypass -- although I also believe he had a certain ambivalence about the assassination until the very night before, when his wife, Marina, ultimately rejected his last-second entreaties for a reconciliation.

The person who would be most pleased with the fact that people are still talking about him 40 years after his death would be Lee Oswald himself.

• We're trained to weigh evidence and look for the most rational, most plausible explanations of historical events. Yet for many people, confronted with the web of coincidences and unanswered questions surrounding Oswald and the assassination, the idea that this individual, acting entirely on his own, gunned down President John F. Kennedy and changed the course of history, seems utterly irrational, even absurd. How do you respond to that sense of absurdity, the sense that the trail of evidence seems to lead us down the rabbit hole into an irrational world?

Don DeLillo

The 20th century was built largely out of absurd moments and events. In time we had to invent an adjective, European and literary, that might encapsulate the feeling of impending menace and distorted reality and the sense of a vast alienating force that presses the edges of individual choice.

These things are Kafkaesque.

In America it is the individual himself, floating on random streams of disaffection, who tends to set the terms of the absurd.

A man walks into a diner and shoots 11 strangers. What city was that, and who remembers the shooter's name?

A couple of teenagers wander through their school building shooting teachers and students. How many times did this happen, and where exactly, and who were the kids with the guns?

Oswald changed history not only through his involvement in the death of the president, but also in prefiguring such moments of the American absurd. He was not media-poisoned, as many of the others have been, and his crime was not steeped in the

supermarket cult of modern folklore and dread. But think of the outrages and atrocities that flowed from the psychic disorientation of the 1960s -- the assassinations, the cult murders, the mass suicides. It was surely the assassination of President Kennedy that began to give us a sense of something coming undone. This was vintage American violence, lonely and rootless, but it shaded into something older and previously distant, a condition of estrangement and helplessness, an undependable reality. We felt the shock of unmeaning.

Edward J. Epstein

What I find more absurd is the conceit that we know the answer. There is a wealth of evidence that shows Oswald killed JFK -- I devoted an entire appendix to it in *Legend*. But just because there is a single shooter does not mean there is not a conspiracy that manipulated him.

I agree it is possible that Oswald could have acted on his own, but it is also possible that Oswald could have been influenced by others. He had sought support on other actions he took. Just two months before the JFK assassination, he asked Cuban and Russian officials to back him in getting a visa to go to Cuba to continue his anti-American activities (and in October the Cuban foreign ministry authorized its embassy to issue him a visa). He also sought help in organizing pro-Castro actions in New Orleans. So I do not see how the possibility can be precluded that he sought to help Castro in the JFK assassination.

Gerald Posner

The evidence only leads us down a rabbit hole if we tend to look at it in its entirety and are overwhelmed by the accumulation of strange events and unusual characters. Instead, researchers need to approach each area of the case as separate but ultimately related investigations. For instance, science and technology can today answer many of the technical questions about the ballistics and medical evidence that the FBI was unable to address for the Warren Commission 40 years ago. By carefully examining the latest evidence, it is possible to reach definite and credible answers about how the assassination was carried out (only one gunman at Dealey Plaza, behind the president, firing from the same general area where Oswald was last seen by his co-workers only half an hour before the murder). The next question is whether the shooter was Oswald, and if yes, was he doing it for himself or on behalf of others. That takes the researcher into a study of Oswald, and eventually an equivalent study of Jack Ruby.

Many people are overwhelmed by the seemingly unanswerable questions revolving around the JFK assassination. There is also much false information that has been repeated so many times over the years that it has become widely accepted as true and further complicates understanding what really happened. But the case is not that difficult. There are answers -- based on reliable evidence -- to each and every issue that at first glance seems so impenetrable.

I personally found Oswald, and the JFK assassination, to be a much simpler case to unravel than the murder of Martin Luther King, Jr., in which the assassin, James Earl Ray, is much more of an enigma than Oswald, and a case in which there are probably unanswerable questions that Ray took to the grave with him. In the JFK case, there are not the same puzzling questions, despite the fact that most people not well versed in it tend to think of it as a remarkably convoluted case.

• Near the end of *Case Closed*, Gerald Posner quotes historian William Manchester, who tries to sum up the yearning of conspiracy theorists for a larger meaning: "[I]f you put the murdered President of the United States on one side of a scale and that wretched waif Oswald on the other side, it doesn't balance. You want to add something weightier to Oswald." And yet, what could be weightier than the mystery of a human psyche? Does the effort to understand Oswald lead you to agree with Manchester -- to want something weightier -- or do you find Oswald weighty enough?

Don DeLillo

If Oswald were truly such a weightless individual, the Warren Report would not have to number 26 back-breaking volumes. He was a man who managed in a brief lifetime to compile an extraordinary personal history, dense with incident and shifting context. He joined the U.S. Marines, quoted Marx to his barracks mates, served at a sensitive U-2 base in Japan and would eventually develop connections of various kinds, some documented, others only conjectured, with people of provocative political shadings -- from Tokyo to Moscow to Minsk and from there to New Orleans, Mexico City and Dallas.

There are the men who knew Oswald. Then there is the man who killed him. More connections, further implications, particularly with regard to organized crime figures.

It is true that some theorists have searched for the conspiracy that explains everything as a way out of the mist that has drifted through the decades. But who were the conspirators? If there was a plot, it was small, crude and largely improvised -- not the master plan that would allegedly balance the loss of the president. Our state in the world, the fact that we are human, is the only element the equation needs in order to be balanced. We're able to think into the stars, imagine alternative lives for ourselves, and there are times when we feel equal, some of us, to the vast social reality around us.

What else would make a man decide he might run for president?

Oswald was detached, frequently foolish, sometimes cruel and persistently self-deluding. At times, an unredeemable little rat. But he found a way to link himself with a man who was shaping history. This is what guns are for, to bring balance to the world.

Edward J. Epstein

The real question is: Weighty enough to do what? Oswald may have been deeply flawed, unstable, and suffered delusions of grandeur, but such flaws did not rule him out as a potential assassin. He proved his capabilities in April 1963 by surveilling General Edwin Walker, finding a concealed sniper's position, firing a shot that missed him by only inches, and escaping (with photos to prove his participation). His lack of balance and "weightiness" might have made it easier to influence him.

Gerald Posner

I am not cursed with a desire to find a larger meaning in Kennedy's death. In my view, history is often changed violently by one person. Political assassination is part of the

planet's social history. JFK was a charismatic young president with much potential for the future, and I understand that many people don't want to accept the fact that life could be so random and uncontrollable that a 24-year-old sociopath armed with a cheap rifle could destroy all that positive promise. But that is exactly how things often happen. Sept. 11 is a vivid reminder of how random, unpredictable, and uncontrollable political violence can be. Just because someone like JFK seems to have a more charmed life, he certainly isn't exempt from that type of violence. Maybe my ready acceptance of political violence and assassination as a part of our history and culture set the basis from which I was willing to always consider that Oswald might have acted alone.

Mr. Epstein and Mr. Posner wrote the following replies to the preceding answers:

Edward J. Epstein

I agree with Posner that "Too many conspiracy theorists focus on technical questions about the shots that killed the president, or the quality of the medical evidence, or spend time trying to establish that a plot existed somewhere to kill JFK." The endless tangle of questions about bullets, trajectories, wounds, time sequences, and inconsistent testimony surrounding the assassination of President John F. Kennedy has obsessively fascinated, if not entirely blinded, a generation of assassination buffs to the neglect of Oswald himself.

Oswald was looking for a conspiracy to join ever since (or perhaps before) he defected to the Soviet Union. Indeed, ever since he was handed a pamphlet about the Rosenberg prosecution at the age of 15, he had sought out affiliations with political organizations, front groups and foreign nations that opposed the policies of the U.S. When he was 16, he wrote to the Socialist Party, "I am a Marxist and have been studying Socialist Principles for well over five years," and he requested information about joining their Youth League. He also attempted to persuade a friend to join the youth auxiliary of the Communist Party. He subsequently made membership inquiries to such organizations as the Socialist Workers Party, the Socialist Labor Party, The Gus Hall-Benjamin Davis Defense Committee, the *Daily Worker*, The Fair Play for Cuba Committee and the Communist Party USA -- correspondence that brought him under surveillance by the FBI.

While still in the early stages of his flirtation with political causes, Oswald joined the Marine Corps. In October 1959, after a two-year stint as a radar operator, Oswald became the first Marine to defect to the Soviet Union. In Moscow, he delivered a letter stating, "I affirm that my allegiance is to the Union of Soviet Socialist Republics." Not only did he publicly renounce his American citizenship but he told the U.S. consul that he intended to turn over to the Soviet Union military secrets that he had acquired while serving in the Marines, adding that he had data of "special interest" to the Russians. Since he indeed had exposure to military secrets such as the U-2 spy plane and radar identification system, and since he may have collected data while on active duty, his defection had serious espionage implications. Oswald had through this act put himself in the hands of his hosts. He was now completely dependent on the Soviets for financial support, legal status and protection.

Before disappearing into the Soviet hinterland for a year, Oswald spelled out his operational creed in a long letter to his brother. From Moscow, he wrote presciently of

his willingness to commit murder for a political cause: "I want you to understand what I say now, I do not say lightly, or unknowingly, since I've been in the military. ... In the event of war I would kill any American who put a uniform on in defense of the American Government" -- and then ominously added for emphasis, "Any American."

When Oswald returned from the Soviet Union in June 1962, joined by a Russian wife, he moved to Dallas, and lectured his more liberal acquaintances on the need for violent action rather than mere words. General Edwin A. Walker, an extreme conservative who had been active in Dallas organizing anti-Castro guerrillas, became, in the spring of 1963, a particular focus of Oswald's attention. He repeatedly suggested to a German geologist, Volkmar Schmidt, and other friends, that General Walker should be treated like a "murderer at large." In this context, he stalked Walker's movements, photographing his residence from several angles; had his wife photograph him, dressed entirely in black, with his revolver strapped on a holster on his hip, his sniper's rifle in his right hand, and two newspapers -- *The Worker* and *The Militant* -- in his left hand; and made three copies of the photograph, one of which he inscribed, dated "5--IV--63" and sent to a Dallas acquaintance, George de Mohrenschildt. Oswald then went to Walker's house and fired a shot at him that missed his head by inches, demonstrating that he had the capacity as well as the willingness to kill "any American."

After the failed assassination, Oswald went to New Orleans, where he became the organizer for the Fair Play for Cuba Committee. Aside from printing leaflets, staging demonstrations, getting arrested and appearing on local radio talk shows in support of Castro that summer, Oswald attempted to personally infiltrate an anti-Castro group that was organizing sabotage raids against Cuba. He explained to friends that he could figure out his "anti-imperialist" policy by "reading between the lines" of *The Militant* and other such publications. In August, he wrote the central committee of the Communist Party USA asking, "Whether in your opinion, I can compete with anti-progressive forces above ground, or whether I should always remain in the background, i.e. underground." During this hot summer, while Oswald spent evenings practicing sighting his rifle in his backyard, *The Militant* raged on about the Kennedy administration's "terrorist bandit" attacks on Cuba. And as the semi-secret war against Castro escalated, Oswald expressed increasing interest in reaching Cuba.

Oswald told his wife he planned to hijack an airliner to Havana, suggesting, as the summer progressed, that he might even earn a position in Castro's government. On Sept. 9, in a report that appeared on the front page of the New Orleans *Times-Picayune*, Castro himself warned that if American leaders continued "aiding plans to eliminate Cuban leaders ... they themselves will not be safe."

Soon afterwards, telling his wife that they might never meet again, he went to the Cuban Embassy in Mexico City. To convince the Cubans of his bona fides -- and seriousness -- he had prepared a dossier on himself, which included a 10-page resume, outlining his revolutionary activities, newspaper clippings about his defection to the Soviet Union, propaganda material he had printed, documents he had stolen from a printing company engaged in classified map reproduction for the U.S Army, his correspondence with the Fair Play for Cuba Committee executives, and photographs linking him to the Walker shooting. During the next five days, he traveled back and forth between the Soviet and Cuban embassies attempting to get the necessary visas.

When Oswald returned to Dallas that October, he assumed the identity "O.H. Lee" and,

separating himself from his family, he moved to a rooming house. He then got a job at the Texas School Book Depository, which overlooked the convergence of the three main streets into central Dallas.

On Oct. 18, Oswald's visa was approved by the Cuban Foreign Ministry (despite the fact that he had not received a Soviet visa, as required.) Three weeks later, he wrote another letter to the Soviet Embassy, saying: "Had I been able to reach the Soviet Embassy in Havana as planned, the embassy there would have had time to complete our business."

The issue is whether or not he found the conspiracy he sought. Or, since he advertised his willingness so widely, it found him.

Gerald Posner

Despite our differences, I believe that after four decades, many of us who have researched the case are closer than ever to sharing a common understanding of what happened on Nov. 22, 1963.

Don DeLillo says, "The truth is knowable. But probably not, ever, incontrovertible." And there are admittedly many rumors, false stories, and faded memories strewn along the path for any investigator of the assassination. Yet I believe that there is an incontrovertible truth that is based on credible evidence. I would modify DeLillo's conclusion only to the extent of saying that while the truth is knowable, it is not, ever, something on which most people will agree.

As for Edward J. Epstein, while he seems convinced that Oswald was JFK's assassin, he is not persuaded that he acted alone. "Just because there is a single shooter does not mean there is not a conspiracy that manipulated him," says Epstein. That was a fair statement in the mid-1960s, in the years immediately following the assassination, because there was then a very real possibility that Oswald might have conspired with others to have killed the president. But now, 40 years after that fateful day in Dallas, there must be some shred of real evidence -- not just conjecture and speculation -- to keep that statement valid. Is there an iota of evidence that anyone contacted Oswald to bring him into a plot to murder the president once JFK had set his trip to Texas? No. The conspirators needed a time and place for the assassination, but Oswald, in Dallas, does not have associations that prompt lingering questions or doubts. Even Epstein only refers to possible influences in Oswald's life before he settled in Dallas in early October 1963. Absent new evidence about how someone either influenced Oswald to kill the president, or conspired with him, I believe that after 40 years, historians must start drawing the reasonable conclusion that there is no evidence of conspiracy because there is no conspiracy.

DeLillo, in his short answer about Oswald, does a better job of capturing the real person than is done by most conspiracy theorists who fail to recognize the very human traits and qualities that eventually compelled him to shoot JFK. DeLillo understands Oswald's remarkable personal history, and as such realizes that the key to unraveling any answers about Kennedy's death has to start and end with Oswald.

Source : Public Broadcasting System (pbs.org).



6. US MILITARY CASUALTIES IN WARS AND CONFLICTS

US Military Operations:

Casualty Breakdown

PRINCIPAL WARS IN WHICH THE UNITED STATES PARTICIPATED U.S. MILITARY PERSONNEL SERVING AND CASUALTIES A/

WAR/CONFLICT	BRANCH OF SERVICE	NUMBER SERVING	CASUALTIES		
			BATTLE DEATHS	OTHER DEATHS	WOUNDS NOT MORTAL B/
REVOLUTIONARY WAR 1775-1783	TOTAL	- C/	4,435	-	6,188
	ARMY	-	4,044	-	6,004
	NAVY	-	342	-	114
	MARINES	-	49	-	70
WAR OF 1812 1812-1815	TOTAL	286,730 D/	2,260	-	4,505
	ARMY	-	1,950	-	4,000
	NAVY	-	265	-	439
	MARINES	-	45	-	66
MEXICAN WAR 1846-1848	TOTAL	78,718 D/	1,733	11,550	4,152
	ARMY	-	1,721	11,550	4,102
	NAVY	-	1	-	3
	MARINES	-	11	-	47
CIVIL WAR (UNION FORCES ONLY) 1861-1865 E/	TOTAL	2,213,363	140,414	224,097	281,881
	ARMY	2,128,948 D/	138,154	221,374	280,040
	NAVY	-	2,112	2,411	1,710
	MARINES	84,415	148	312	131
SPANISH - AMERICAN WAR	TOTAL	306,760	385	2,061	1,662
	ARMY F/	280,564	369	2,061	1,594
	NAVY	22,875	10	-	47
	MARINES	3,321	6	-	21
WORLD WAR I 1917-1918	TOTAL	4,734,991	53,402	63,114	204,002
	ARMY G/	4,057,101	50,510	55,868	193,663
	NAVY	599,051	431	6,856	819
	MARINES	78,839	2,461	390	9,520
WORLD WAR II 1941-1946 H/	TOTAL	16,112,566	291,557	113,842	671,846
	ARMY I/	11,260,000	234,874	83,400	565,861
	NAVY J/	4,183,466	36,950	25,664	37,778
	MARINES	669,100	19,733	4,778	68,207
KOREAN CONFLICT 1950-1953 K/	TOTAL	5,720,000	33,651	3,262	103,284
	ARMY	2,834,000	27,709	2,452 L/	77,596
	NAVY	1,177,000	475	173	1,576
	MARINES	424,000	4,269	339	23,744
	AIR FORC	1,285,000	1,198	298	368
VIETNAM CONFLICT 1964-1973 M/	TOTAL	8,744,000	47,378	10,799	153,303
	ARMY	4,368,000	30,922	7,273	96,802
	NAVY	1,842,000	1,631	931	4,178
	MARINES	794,000	13,084	1,753	51,392
	AIR FORCE	1,740,000	1,741	842	931

HISTORICAL BACKGROUND AND NOTES

A. Data prior to World War I are based on incomplete records in many cases. Casualty data are confined to dead and wounded and, therefore, exclude personnel captured or missing in action who were subsequently returned to military control.

B. Marine Corps data for World War II, the Spanish-American War, and prior wars represent the number of individuals wounded, whereas all other data in this column represent the total number (incidence) of wounds.

C. Not known, but estimates range from 184,000 to 250,000.

D. As reported by the Commissioner of Pensions in his annual report for fiscal year 1903.

E. Authoritative statistics for the Confederate forces are not available. Estimates of the number who served range from 600,000 to 1,500,000. The final report of the Provost Marshal General, 1863-1866, indicated 133,821 Confederate deaths (74,524 battle and 59,297 other) based upon incomplete returns. In addition, an estimated 26,000 to 31,000 Confederate personnel died in Union prisons.

F. Number serving covers the period April 21 to August 13, 1898, while dead and wounded data are for the period May 1 to August 31, 1898. Active hostilities ceased on August 13, 1898, but ratifications of the Treaty of Peace were not exchanged between the United States and Spain until April 11, 1899.

G. Includes air service. Battle deaths and wounds not mortal include casualties suffered by American forces in northern Russia to August 25, 1919, and in Siberia to April 1, 1920. Other deaths cover the period April 1, 1917, to December 31, 1918.

H. Data are for the period December 1, 1941, through December 31, 1946, when hostilities were officially terminated by Presidential Proclamation, but a few battle deaths or wounds not mortal were incurred after the Japanese acceptance of the Allied peace terms on August 14, 1945. Number serving from December 1, 1941, through August 31, 1945, were: Total - 14,903,213; Army - 10,420,000; Navy - 3,883,520; and Marine Corps - 599,693.

I. Includes Army air forces.

J. Battle deaths and wounds not mortal include casualties incurred in October 1941 due to hostile action.

K. Tentative final data based on information available as of September 30, 1954, at which time 24 persons were still carried as missing in action.

L. As reported in "Battle Casualties and Medical Statistics: U.S. Army Experience in the Korean War" by Frank Reister, published by the Surgeon General of the Department of the Army in 1973. This figure represents nonbattle admissions in Korea and includes deaths resulting from injuries, suicides, homicides, and disease.

M. Number serving covers the period August 4, 1964, through January 27, 1973, (date of cease-fire). Wounds not mortal exclude 150,332 persons not requiring hospital care. Known status of casualties is as of September 30, 1995.

Source : *Globalsecurity.org*

Table des illustrations

Visuel 1 - *Blood Meridian* - Projet de couverture de Fish-man.

http://www.deviantart.com/morelikethis/artists/279799403?view_mode=2#skins

Visuel 2 - *An American Dream* - Couverture de l'édition 1999 de Vintage.

http://www.goodreads.com/book/show/131793.An_American_Dream

Visuel 3 - *Lolita* - Couverture de l'édition 2011 de Penguin.

<http://www.penguin.com.au/products/9780241951644/lolita>

Visuel 4 - *White Noise* - Couverture de Michael Cho et Paul Buckley pour l'édition 2010 de Penguin Classics.

<http://greaterthanorequalto.net/blog/category/art/>

<http://chodrawings.blogspot.fr/2009/09/penguin-classics-don-delillos-white.html>

Visuel 5 - *The Naked and the Dead* - Couverture de Tom Lea pour l'édition 1993 de Flamingo.

<http://www.rllmukforum.com/index.php?/topic/205821-judge-a-book-by-its-cover/>

<http://www.abebooks.com/book-search/title/the-naked-and-the-dead/author/norman-mailer/pics/sr-2/n/200000073/>

Visuel 6 - *Libra* - Couverture de l'édition 2007 de Noir et Blanc (Pologne).

<http://www.gandalf.com.pl/a/delillo-don/>

Visuel 7 - *Oswald's Tale* - Couverture de la première édition (1995) de Random House.

<http://www.countrysquirebooks.com/shop/norman-mailer-oswalds-tale-1st-edition/>

Visuel 8 - *The Executioner's Song* - Couverture de la première édition (1979) de Little Brown.

<http://www.liveauctioneers.com/item/7692719>

Visuel 9 - *Underworld* - Couverture de Noma Bar pour l'édition 2011 de Pan Macmillan.

<http://www.ing-graphics.com/?p=929>

http://www.panmacmillan.com.au/display_title.asp?

[ISBN=9780330524971&Author=Delillo,%20Don](http://www.panmacmillan.com.au/display_title.asp?ISBN=9780330524971&Author=Delillo,%20Don)

Visuel 10 - *American Tabloid* - Couverture de l'édition 1995 de Arrow Books Ltd

d'après une photo du magazine LIFE prise par Carl Mydans le lendemain de l'assassinat

de JFK.

<http://eu.art.com/products/p13867521-sa-i2769108/posters.htm>

Visuel annexe 1 – Postmodernism – Auteur inconnu.

<http://grantmullen.com.au/wp-content/uploads/explosion.jpg>

Visuel annexe 2 - Blood and books – Auteur inconnu.

<http://www.futurevigil.com/2009/12/the-road-reviewed-and-blood-meridian-by-cormac-mccarthy/>

Visuel annexe 3 - Literature and life - Couverture de TIME du 23 mai 1969.

<http://www.time.com/time/covers/0,16641,19690523,00.html>

Visuel annexe 4 – Consumeris and society – Cours de l'Université d'Aberdeen.

<http://www.abdn.ac.uk/sociology/notes07/Level/SO2503/Consumerism%20and%20Society%202008%20vers%203.ppt>

Visuel annexe 5 – The dark face of the American Dream – Photo prise par Donald Uhrbrock ayant servi pour la couverture de LIFE du 21 février 1964. Time Life Pictures/Getty Images.

Warren commission exhibit # 133A.

<http://iconicphotos.wordpress.com/tag/lee-harvey-oswald/>

<http://kids.britannica.com/elementary/art-129259/Lee-Harvey-Oswald-holding-a-Russian-newspaper-and-a-rifle>

Photo 'In the Marines Corps' – Warren commission exhibit # 2894. Photographe inconnu.

<http://www.minskherald.by/2013/06/lee-harvey-oswald-minsk.html>

Photo 'In Minsk with Marina' - Warren commission exhibit #1392. Photographe inconnu.

http://fr.semiramistour.com/notre_offre/excursions_a_travers/description_des_tour/lee_harvey_oswald.html

Photo 'With the KGB'. Photographe inconnu.

<http://www.jfk-officielverite.com/l-arrestation-et-l-assassinat-d-oswald/>

'First name : Alek'

<http://www.russianbooks.org/oswald/moscow4.htm>

'Lee Harvey Oswald's request for Russian citizenship'

<http://www.russianbooks.org/oswald/moscow1.htm>

Photo 'Workers in Minsk' – Fotosearch/Getty Images. Photographe inconnu.

<http://www.gettyimages.fr/detail/photo-d%27actualit%C3%A9/lee-harvey-oswald-with-friends-in-minsk-russia-circa-photo-dactualit%C3%A9/96807101>

Photo 'Oswald, Marina and their child' – Warren commission exhibit # 2622.

Photographe inconnu.

http://www.history-matters.com/archive/jfk/wc/wcvols/wh25/pdf/WH25_CE_2621.pdf

Photo 'Dallas, November 22, 1963' - Agence Reuters. Photographe inconnu.
<http://ss100x.com/>

'The assassination of President John F. Kennedy : 40 years of controversy' – Agence Reuters - National Archives and Records Administration – The Warren Report : Murder in Dealey Plaza – What We Know Now that We Didn't Know Then about the Death of JFK (James H. Fetzer, Ph.D.
http://eighthworstblogever.files.wordpress.com/2011/02/jfk_assassination2.jpg

Photo 'Dallas, November 23, 1963'. Photographe inconnu.
<http://www.jfk-officielverite.com/l-arrestation-et-l-assassinat-d-oswald/>

Photo 'Dallas, November 24, 1963 : Jack Ruby shots at Lee Harvey Oswald' - Photo: Bob Jackson/Times-Herald/AP.
http://nymag.com/daily/intelligencer/2011/05/a_brief_history_of_perp_walks.html

Carcano rifle Lee Harvey Oswald bought using Hidell's identity - Warren commission exhibit # 139
<http://jfkassassination.net/russ/jfkinfo3/exhibits/ce1303.jpg>

Document vol 19 153b from Warren commission.
http://history-matters.com/archive/jfk/wc/wcvols/wh19/html/WH_Vol19_0153b.htm

Visuel annexe 6 – US casualties in US wars and conflicts – Photo de Robert Delonoye du 3^{ème} bataillon du 22^{ème} régiment des Marines, après deux jours et deux nuits de combat sur la plage de l'atoll d'Eniwetok dans les Îles Marshall en février 1944. Photographe inconnu.
<http://www.flickriver.com/photos/photo-tractatus/4690046336/>

Index des principaux noms propres

Amérique.....	13, 66, 175
Armstrong.....	88
Babette (Gladney).....	48, 49, 140, 165, 252, 280
Barthes.....	119
Bateman.....	77
Batista.....	214
Beardsley.....	149, 279
Becker.....	187
Black.....	79, 211, 212, 216, 233
Blacksmith.....	204, 206
Bloom.....	57, 155, 173, 188
Bloomberg.....	173, 188
Bondurant.....	31, 36, 54, 70-72, 132, 141, 284
Borges.....	178
Boyd.....	31, 36, 54, 70-72, 78, 132, 141, 284
Bundy.....	72, 77
Burke.....	27, 28, 65, 66
Burroughs.....	99
Bushnell.....	237
Butler.....	89, 90, 220
Cal.....	87, 151
Capitaine White.....	28
Capote.....	216
Centerwall.....	152-154
Chandler.....	107
Chapman.....	259
Charlotte (Haze).....	121, 147, 278
Cherry.....	142, 230, 233, 234, 286
CIA.....	36, 40, 41, 47, 71, 87, 89, 90, 94, 108, 141, 233, 242, 243, 245, 261, 281, 284
Clarence.....	147
Corcoran.....	78
Creed.....	165, 169, 172, 174-176
Croft.....	24, 133, 197, 220, 221, 226, 228, 236
Cummings.....	24-26, 132, 175, 215, 220-222, 226, 233, 250
D. J.....	110, 111
D.B. Thomas.....	243
D'Onofrio.....	71
Dahlia (Black).....	212
Dallas.....	211, 243, 247, 259
Dana.....	48

Dantec.....	273
Deborah (Rojack).....	31, 141, 142, 229
Del Lungo.....	105
DeLillo.....	8, 14, 21, 22, 32-35, 44, 48-51, 73-78, 81, 85, 86, 96, 98-105, 133, 135, 136, 140, 159-169, 172, 173, 177, 179, 185-191, 193, 194, 196, 197, 202-211, 215, 223, 240, 245, 249-255, 257, 259, 260, 262-264, 270, 273, 274, 279, 281, 282, 288
Denise (Gladney).....	207, 279, 280
Diable.....	42, 61
Dieu.....	42, 43, 59, 80, 85, 175, 216, 228
Dos Passos.....	105, 106
Douglass.....	225
Dreiser.....	111
Duncan.....	67
Dylar.....	280
Eisenhower.....	224
Eisenstein.....	97, 196
Elisabeth Short.....	212
Ellis.....	77, 218, 273, 290
Ellroy 13, 14, 31, 35, 39, 54, 66-69, 71, 73, 74, 78, 81, 84, 133, 144, 189, 196, 197, 208, 211-215, 270, 274, 281, 284	
Ellsberg.....	91, 92
Elvis Presley.....	138, 139, 280
Emerson.....	30, 57-59
Emmerich.....	178
Engelhardt.....	91
États-Unis .6, 11, 26, 31, 36, 40, 48, 50, 51, 53, 76, 87, 89, 91, 106, 114, 119, 139, 180, 199, 216, 222, 223, 227, 233, 244, 245, 250, 252, 253, 255, 264, 273, 278, 281	
Everett.....	257, 261, 281
FBI.....	36, 72, 141, 214, 243, 283, 284
Fiedler.....	234
Fisher.....	236
Foster.....	211, 255, 256
Freud.....	154, 155
Frow.....	207
Fugate.....	235
Gary (Gilmore).....	31, 37, 43-46, 52, 53, 85, 95, 114, 132, 220, 235-242, 273, 287
Gary (Harkness).....	169-177, 188, 190, 196
Gilkey.....	50, 74, 75, 77-81
Ginsberg.....	99
Girard.....	80
Glanton.....	12, 30, 64, 65
Grand Teton.....	161
Grassy Knoll	243
Gray.....	70
Gregory.....	170
Hamlet.....	64
Hammet.....	107
Harlot.....	39, 42, 47, 85, 89, 90, 92-94, 107, 108, 220, 245
Harry.....	40, 42, 43, 46, 88, 91, 95, 99, 108, 245
Hearn.....	220, 221, 225
Heinrich.....	48, 136-139, 252, 255, 256, 279, 280

Hemingway.....	12, 111
Hinckley.....	211, 233, 259
Hip. 22-24, 26, 51, 68, 100, 110, 116, 117, 136, 220, 224, 226, 228, 229, 242, 248, 251, 260	
Hippie.....	100, 112, 113, 115-117
Hipster.....	22-24, 51, 68, 110, 136, 228, 248
Hitler.....	32-34, 138, 139, 167, 250, 251, 279, 280
Hodel.....	212
Hodeln.....	212
Holden..... 24-26, 28, 29, 37, 38, 48, 54, 56, 58-63, 65, 68, 76, 103, 110, 132, 143, 144, 189, 221, 226, 277	
Hollywood.....	229, 236
Hoover.....	36, 214-216, 283, 284
Hubbard.....	40, 42-44, 46, 47, 85-95, 99, 108, 245
Hugues.....	36, 141
Humbert. 32, 34, 37, 53, 84, 117-132, 144-154, 156, 188, 189, 196, 258, 263, 272, 278, 279	
Hume.....	234
Indiens.....	28, 55, 64
Ishmael.....	97, 98
Jack (Gladney) 32-35, 37, 44, 48, 49, 51, 96, 98, 102, 103, 133, 135-140, 160, 161, 173, 177, 186, 193, 203-208, 250, 252-259, 262, 267, 279, 280	
James (Axton).....	165, 177-186, 191-193, 196
Jenkins.....	75, 76
Jensen.....	237
JFK.....	14, 31, 33, 36, 51, 92, 141, 196, 211, 242, 259-261, 264, 281
Kathryn (Axton).....	179-181, 183, 191, 192, 234
Keesey.....	259
Kennedy. 11, 13, 31, 36, 47, 87, 92, 93, 95, 199, 211, 214, 215, 241-246, 249, 259, 260, 263, 281, 284	
Kennedy Joseph.....	141
Kerouac.....	99
KGB.....	242, 243, 262
Kit.....	236
Kittredge.....	42, 43
Kouras.....	180, 183
l'enfant.....	55, 57, 61, 63-66, 143, 276, 277
Lasher.....	256
Lawrence.....	65, 281
Dylar.....	280
LeClair.....	187
Lentricchia.....	209, 210, 259
Liston.....	112
Littell.....	31, 36, 54, 70-72, 133, 141, 214, 284
Logos.....	169, 171, 174
Lolita..... 12, 32, 53, 84, 117-131, 144-153, 156, 157, 257, 258, 263, 272, 278, 279	
Los Angeles.....	212, 277
Mafia.....	35, 36, 52, 99, 215, 233, 242, 243, 282, 284
Mailer..... 12-14, 20-26, 28, 31, 33, 35, 37, 39-47, 51-53, 56, 84-87, 89, 91-96, 99, 102, 104, 107-117, 122, 133, 136, 144, 145, 175, 189, 196, 197, 211, 214, 215, 218, 219-230, 232, 234-236, 238-242, 244-253, 258, 260, 261, 264, 270, 272-274, 285-288	

Malick.....	235, 236
Manson.....	45
Marian (Shay).....	35, 49, 140, 283
Martin.....	106, 234, 283
Marx.....	28
Matt.....	34, 98, 100, 101, 188, 283
Mc Creary.....	77
McCann.....	234
McCarthy...12, 19, 21-24, 27-30, 37, 38, 54-57, 64, 66, 76, 84, 132, 186, 196, 197, 205, 226, 232, 270, 274, 276	
Miami.....	114, 115, 141
Miller.....	73
Mink.....	49, 140, 257, 258, 280
Monroe.....	40
Moscou.....	47
Moulton Barn.....	161
Murray.....	136, 138, 139, 160-165, 168, 251-253, 255-257, 280
Myna.....	172-174, 188
Nabokov....8, 11, 21, 32, 34, 53, 117, 120, 124, 130, 131, 152-155, 159, 189, 193, 196, 257, 270, 272, 274, 278, 279	
NASA.....	88
Nebraska.....	236
New York.....	34, 35, 49, 81, 91, 106, 138, 140, 151, 264, 294
Nick....32, 34, 35, 44, 49, 50, 52, 74, 75, 96, 98, 100-106, 132, 136, 137, 140, 141, 165, 168, 173, 177, 188, 282-284	
Nietzsche.....	61
Oates.....	77, 253
Oswald.13, 14, 31, 33, 37, 40, 41, 44-48, 50, 51, 78, 85-87, 89, 90, 92-96, 99, 114, 133, 137, 167, 188, 209-211, 220, 241-249, 259-264, 273, 281, 282, 286, 288	
Owen Brademas.....	166, 177, 178-184, 186, 191
Parkes.....	38, 39
Parrish.....	78
Parthénon.....	177, 178, 184, 196
Patterson.....	112
Pechter.....	235
Pentagone.....	90, 91, 112, 113
Philips.....	27
Posner.....	243
Quilty.....	53, 127, 144, 150, 151, 156, 258, 279
Raskolnikov.....	237
Reagan.....	211
Red Valsen.....	222, 232
Ressier.....	72
Richardson.....	110, 111, 114, 115
Rolo.....	130, 131
Roth.....	273
Ruby.....	242
San Francisco.....	99
Satan.....	43, 76
Saussure.....	193
Schaub.....	25, 93, 232

Seltzer.....	74, 76, 77, 80, 212, 213
Shaviro.....	62
Siegert.....	77
Simpson.....	253
SIMUVAC.....	206
Slavoda.....	86, 87
Slotkin.....	72, 257
Stanley.....	171-173, 175, 176
Starkweather.....	235
Steffie (Gladney).....	48, 186, 191, 253, 279
Stephen.....	31, 35, 44, 51, 52, 85, 95, 104, 133, 141, 142, 144, 188, 197, 220, 228-230, 232-234, 236, 245, 257, 286
Stoner.....	73
Taft.....	172, 173, 188, 273
Texas.....	50, 78, 80, 110, 243
Thoreau.....	15, 57, 59, 63, 64, 254
Toyota Celica.....	186, 191, 253
Trapp.....	150
Turner.....	71, 72, 227, 235
Twain.....	111
Twillig.....	166, 167
URSS.....	31, 51, 199, 281
Vag.....	105
Vietnam.....	11, 13, 91, 110, 111, 116, 117, 199, 245, 283
Volterra.....	161
Walker.....	69
Warren.....	243
Warshow.....	224, 225, 256
Washington.....	112, 115, 116
Wenke.....	234, 236
Whitman.....	57-59, 64
Wilson.....	30, 212
Wood.....	15, 57, 59, 63, 64, 185, 238, 239, 254

Qu'y a-t-il de commun entre Vladimir Nabokov, Norman Mailer, Don DeLillo, Cormac McCarthy et James Ellroy ? Ces cinq écrivains contemporains se sont intéressés au personnage du criminel asocial sur le territoire des États-Unis. Son existence repose sur le paradoxe propre à tout individu asocial : bien qu'il n'adhère pas aux conventions établies qu'il perçoit comme des entraves, il ne souhaite pas rompre les ponts avec la collectivité et refuse la vie en autarcie. S'il n'est donc pas antisocial, pourquoi fait-il le choix de l'asocialité ? Parce qu'il ne peut accepter ce qu'il perçoit comme des déviations dans le modèle de vie qui lui est proposé et qu'il va le remettre en question. Mais pourquoi serait-il de plus enclin à la criminalité ? La question est légitime dans la mesure où la relation entre criminalité et asocialité n'est pas évidente alors que lier antisocial et criminel serait plus aisé car il y a alors négation affirmée des lois de la société et volonté de s'en affranchir par l'action. À l'inverse, un asocial n'est pas nécessairement criminel. Cependant, chez les protagonistes des auteurs, ces deux caractéristiques vont de pair : peut-être sont-ils à la fois asociaux et criminels parce qu'ils ont décidé de vivre leur transgression en marge d'une société qui ne les satisfait pas mais qui ne les intéresse pas assez pour qu'ils la combattent activement ? Ou peut-être trouvent-ils nécessaire de s'affranchir des lois pour exister dans le cadre qui leur est imposé et qu'ils ne cautionnent plus ? Il en résulte une écriture façonnée par ces questionnements et leurs nombreuses variations. Le corpus constitué de biographies, récits fictionnels et non-fictionnels, entraîne une réflexion sur le modèle sociétal américain des années 50 à la fin des années 90 et plus particulièrement sur ses dysfonctionnements à l'origine de l'émergence de ce type de personnage qui devient alors l'instrument à visée démonstrative d'une littérature engagée.

MOTS-CLEFS : Vladimir Nabokov (1899-1977), Norman Mailer (1923-2007), Don DeLillo (1936-), Cormac McCarthy (1933-), James Ellroy (1948-), criminel, asocial, États-Unis, antisocial, société, littérature engagée.

What do Vladimir Nabokov, Norman Mailer, Don DeLillo, Cormac McCarthy and James Ellroy have in common in US contemporary literature ? The five of them have shown a specific interest in asocial criminals. In spite of their total disregard for established social conventions which they consider as impediments, these characters do not want to break away from society and they refuse to live as social outcasts. So if they are not antisocial, why have they chosen to be asocial ? Because they cannot accept what they perceive to be outside their own social code. This attitude makes them question their environment. But does this lead them to be criminals ? This is a legitimate question insofar as a link between criminality and asocial behaviour is not clear. In the latter, there is a definite rejection of the laws of society and a desire to regain freedom by action. On the other hand, an asocial behaviour is not necessarily criminal. Yet, as far as the authors' protagonists are concerned, both these characteristics go together. Perhaps they are asocial and criminal because they have decided to live on the edge of a society which does not fulfil them but is not worth fighting its rules either. Maybe they simply believe that they do not have to comply with rules they cannot accept. In any case, the result is a type of literature made up of questions in all their forms. This collection of biographies, fiction and non-fiction, leads to thought-provoking works about American society between the 50s and the 90s with a focus on its dysfunctions and the rise of the asocial criminal character as an instrument in this socially-engaged literature.

KEY WORDS : Vladimir Nabokov (1899-1977), Norman Mailer (1923-2007), Don DeLillo (1936-), Cormac McCarthy (1933-), James Ellroy (1948-), criminal, asocial, The United States, antisocial, society, socially-engaged literature.

Études du monde anglophone. Université Nice Sophia Antipolis.

LIRCES- Laboratoire Interdisciplinaire Récits, Cultures et Société. 98 bd Edouard Herriot, 06204 Nice.