

## INTRODUCTION

# LA PARANOÏA CONTRE LES SYSTÈMES

Comme les autres variétés de paranoïa, ce n'est que le choc produit par la découverte que *tout se tient*, la Création entière, une illumination secondaire – pas encore aveuglante, mais au moins cohérente, et peut-être un moyen de s'intégrer pour ceux qui [...] sont retenus au bord...

Thomas Pynchon, *L'Arc-en-ciel de la gravité*

Nous vivons au temps des conspirations, [...] à l'âge des complicités, des interférences, des liens secrets.

Don DeLillo, *Chien galeux*

"Don DeLillo", Florian Tréguer  
978-2-7535-8064-0 PUR 2021  
www.pur-editions.fr

Depuis un demi-siècle, la fiction de Don DeLillo affiche invariablement la même ambition de radiographier la civilisation américaine et, plus ambitieusement encore, de la refigurer à travers une somme de moments proprement *critiques*, susceptibles d'en révéler la psyché intime. Elle chronique ainsi les malaises culturels, la faillite des mythes comme l'envers ou la coulisse du fameux rêve qu'elle s'obstine à promouvoir. Plus exactement, elle cherche à mieux saisir et fixer ce circuit de l'inconscient national, en opposant ce qui nourrit l'imaginaire des États-Unis aux défaillances mêmes de ses systèmes de représentation. Pour ce faire, elle s'appuie autant sur les tragédies historiques (l'assassinat de Kennedy, le 11 septembre 2001) que sur les crises structurelles (comme celle exemplaire du capitalisme financier et les menaces de dérégulation et d'abstraction qu'il fait peser sur le monde). On observe la privilégiation des moments de crise symbolique, où la machine idéologique s'enraye, qui disent au mieux les limites systémiques – celles du capitalisme, du consumérisme, de la politique ou de la communication médiatique. De fait, la consignation narrative du monde s'apparente le plus souvent chez DeLillo à une forme de *symptomatologie* – pour reprendre un terme que Gilles Deleuze a appliqué

au roman proustien<sup>1</sup>. À travers le jeu de la fiction, le récit devient, en effet, pour lui, l'occasion d'une scrutation attentive des anomalies et dysfonctionnements de la culture américaine, le moyen d'effectuer un relevé clinique, ainsi qu'une transcription des troubles et crises multiples qu'elle traverse.

## De la résistance aux systèmes

Dans le credo de DeLillo, le romancier écrit contre son époque (l'expression ne cesse de revenir lors de ses entretiens : « *writing against the age* »). La fiction se doit d'aller à rebours du *Zeitgeist*, de faire pièce aux impératifs de commerce comme aux mots d'ordre politiques. Elle doit se constituer comme une réponse aux systèmes qui ont barre sur la conscience contemporaine et la rendent malléable et obéissante, ainsi que l'énonce *Outremonde* dans son épilogue : « La façon dont les systèmes entrecroisés aident à nous mettre en pièces, nous laissant vagues, vidés, dociles, flous dans notre discours intérieur, aspirant à être modelés, à être écrasés – reculs faciles, demi-croyances. » (*OU*, p. 890). Elle doit aussi faire contre-poids, par la puissance de déconstruction du verbe, aux mensonges d'une image médiatique, profuse et omniprésente. DeLillo écrit *contre*. Il construit une fiction en réaction, qui s'arc-boute contre l'esprit de son temps et tâche de résister à l'imprégnation de ses discours marchands comme à l'idéologie normative, véhiculée par les médias. Cette mission, il l'énonce sans ambages et absolument. Sa fiction se veut être un lieu de résistance aux systèmes de pouvoir dominants. Au journaliste qui lui demande pourquoi ses romans se réfèrent si souvent aux « systèmes », il résume ainsi sa posture et sa conception du rôle de l'écrivain dans la cité :

Les écrivains doivent s'opposer aux systèmes [*Writers must oppose systems*]. Il importe d'écrire contre le pouvoir, les multinationales, l'État, et tout le système de consommation et de divertissement débilissants. Je crois que, par nature, les écrivains doivent s'opposer aux choses, à tout ce que le pouvoir essaie de nous imposer [*to oppose whatever power tries to impose on us*]<sup>2</sup>.

Le projet de fiction est effractif. Roman après roman, DeLillo investit ces systèmes comme autant de microcosmes signifiants, à la fois éloquentes et hermétiques, qui lui fournissent un accès privilégié à l'imaginaire contemporain. Ces lieux et réseaux de pouvoir qu'infiltré sa fiction, l'écrivain les aborde avant tout comme

1. Gilles DELEUZE, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 1990, p. 195 (et suivantes).

2. Entretien initialement paru en français sous le titre « Le terrorisme serait-il devenu le principe narratif du monde? Conversation avec Don DeLillo », Jean-Baptiste THORET et Stéphane BOU, revue *Panic*, n° 1, novembre 2005, p. 90-95.

des constructions symboliques qui témoignent avec à-propos du fonctionnement profond du monde occidental et de l'Amérique en particulier. Qu'il s'agisse du pouvoir scientifique (*L'Étoile de Ratner*), du pouvoir politique (*Outremonde*), de la finance (*Joueurs* ou *Cosmopolis*), des multinationales et de la *corporate America* (la compagnie Transparanoïa dans *Great Jones Street*, la toute-puissante multinationale OmCo dans *L'Étoile de Ratner*), de la machine médiatique (ses valeurs, son fonctionnement, ses effets) dans *Mao II*, du conditionnement de l'information dans *Bruit de fond*, ou des agences de renseignements comme la CIA (*Chien galeux*, *Les Noms*, *Libra*), le FBI (*Outremonde*), le système de la terreur (*Mao II*, *L'Homme qui tombe*), les entreprises sectaires (*Les Noms*, *Mao II*), le biopouvoir, le transhumanisme (*Zero K*), la stratégie militaire et la guerre, le secret défense (*End Zone*, *Point Oméga*).

À l'évidence, poser le « système » comme la partie adverse que la fiction doit affronter et combattre, c'est donner un abord paranoïaque à l'entreprise d'écriture tant cette notion même de *système* se connote immanquablement d'opacité, d'anonymat et d'illimitation. Pour DeLillo, le système se définit *pratiquement* comme un ensemble d'éléments interconnectés et formant un tout (comme l'énonce *Les Noms* : « Les systèmes complexes, les connexions multiples [*Complex systems, endless connections*] », *LN*, p. 398). C'est une collusion complexe qui toujours comporte une part irréductible d'obscurité quant à son fonctionnement. Cette part est proprement définitoire. En d'autres termes, dans la logique heuristique que développent ses romans, un système rendu transparent ne serait plus systémique. C'est bien cette indétermination intrinsèque et insoluble qui fait culturellement du système un objet paranoïaque. Outre l'anonymat de ses parties, le système se fonde aussi sur une mécanique interne qui, une fois initiée, tend irrésistiblement à s'autonomiser, échappant ainsi à ses concepteurs comme à ses responsables qui deviennent eux-mêmes dispensables et interchangeable (c'est d'ailleurs la sanction immédiate que mettent en exergue des fictions comme *Joueurs*, *Chien galeux* ou bien *Mao II*). Ce terme de système<sup>3</sup>, lui-même issu des logomachies poststruc-

3. À l'opposé de formes lâches comme l'agrégat, la somme ou la juxtaposition, le système peut se définir comme totalité à la fois coordonnée et fortement organisée, fondée sur l'interrelation des éléments qu'elle agence dans un dépassement molaire de ceux-ci (suivant le principe de la *Gestalt* où le tout systémique est supérieur à la simple addition de ses parties). Surtout, le système se comprend comme une totalité autonome et homéostatique (c'est-à-dire autorégulée de l'intérieur, tendant toujours à un équilibre) – même si sa pérennité peut dépendre à terme de son degré d'ouverture ou de fermeture. Modalité du tout, le système est un *ordre* complexe qui assimile ce qu'il accueille et rejette le *chaos* qu'il ne peut soumettre ni comprendre. Dans un système, il règne une interdépendance des éléments entre eux, de sorte que des comportements *a priori* isolés affectent toujours mutuellement l'ensemble des éléments. À ces traits généraux d'une définition du système, issus des sciences humaines ou sociales, la fiction paranoïaque ajoute, comme on le verra,

turalistes des années 1960 aux États-Unis, l'auteur continue de le préférer à ses avatars sociologiques plus contemporains – il ne parle ainsi jamais d'*organisation* ni de *réseau*. Les systèmes, parfois singularisés sous la plume du romancier en une entité unique, sorte de monolithe à l'épaisseur mystérieuse et source *paranogène*, renvoient à l'ensemble des forces anonymes exercées contre la conscience, qui la manipulent et la contrôlent, déterminent ses choix, façonnent en profondeur ses désirs et fantasmes, nourrissent aussi ses rêves et s'immiscent jusque dans la grammaire de son idiome. Soit une définition idéologique, ouverte et flexible, que DeLillo étend aussi bien aux institutions publiques qu'aux intérêts privés. « L'État, la nation, la multinationale [*the corporation*], la structure du pouvoir, le système, les sphères dirigeantes » (*OU*, p. 628) : telle est la litanie des puissances rendues peu ou prou synonymiques qu'égrène *Outremonde* et qui ont en commun d'entraver l'émergence, puis de contrecarrer l'essor de la subjectivité individuelle. À l'encontre de cette dernière, évoquée avec nostalgie dans *Mao II* comme un horizon perdu (« le sens de soi, l'âme riche, tout en ombres et en nuances, avec des grilles de singularités précises [*a selfness, a teeming soul, nuance and shadow, grids of pinpoint singularities*] », *MII*, p. 18), le système a vocation à produire de l'identique, visant toujours à une uniformisation de la société (pour des motifs économiques, politiques, idéologiques), via la conformation de ses sujets aux mêmes codes et modèles.

Sous l'impulsion paranoïaque, le protagoniste delillien désespère de ne pouvoir jamais échapper à l'emprise du système, sentant que tout l'y ramène d'une manière ou d'une autre. Dès *Americana*, il éprouve la nécessité de se constituer comme son propre système autonome, dans une logique de sédition micropolitique (le héros David Bell parle exemplairement de l'originalité de son « Bell System ») pour combattre les effets aliénants de son environnement. Comme l'édicte le roman : « Les pressions de la société sont violentes mais on a toujours la possibilité de se reprogrammer. » (*AM*, p. 265). En ce sens, DeLillo s'inscrit bien dans l'immédiat sillage d'une certaine fiction américaine de la première partie des années 1960

---

d'autres critères tels qu'une extension dans le monde qui n'est pas mesurable, un fonctionnement partiellement opaque, l'interchangeabilité des parties impliquées, l'anonymat relatif ou complet de celles-ci. Sur cette notion de système, on se rapportera avec intérêt au premier volume, intitulé « De l'imaginaire au symbolique » de l'ouvrage encyclopédique de Christian GODIN, *La totalité*, et tout particulièrement au chapitre V, « Typologie du tout » du Livre IV : « La pensée de la totalité » (Ceyzérieu, Champ Vallon, 1998, 6 volumes, p. 627-665). Il faut signaler, d'autre part, que Tom LeClair a déjà proposé une lecture des romans de DeLillo sur la base du concept structurel de système, en faisant notamment fond sur les travaux de Ludwig Von Bertalanffy (*Théorie générale des systèmes*, 1968). Voir Tom LECLAIR, *In the Loop. Don DeLillo and the Systems Novel*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1987.

et poursuit l'exploration romanesque amorcée par un auteur comme William Burroughs. On songe, en particulier, à l'apport expérimental de la *Trilogie Nova* (1961-1964), sa modélisation de l'oppression médiatique et de la subliminalité idéologique, sa représentation extrême des systèmes de contrôle, du biopouvoir, de l'omniprésence policière ou des appareils d'enregistrement du monde. DeLillo est aussi, sous cette optique, un héritier direct des premiers romans de Thomas Pynchon qui, dans *V* (1963) puis dans *Vente à la criée du lot 49* (1966), développe fonctionnellement ses personnages en tant que pures émanations puis contestations du système (tel le fameux *she-system* d'Oedipa Maas, parangon du héros pynchonien). D'autres romans encore s'attachent, à cette même époque, à l'analyse d'une Amérique systémique par l'entremise d'un modèle *singulièrement* révélateur. *Catch 22* (1961) de Joseph Heller élève le système hermétique, arbitraire et injuste, de l'armée américaine lors de la guerre de Corée au rang de symptôme puis de paradigme de l'absurde contemporain. *Vol au-dessus d'un nid de coucou* (1962) de Ken Kesey anatomise ce que son protagoniste et narrateur Chief Bromden appelle génériquement « le Système » (en anglais, « the Combine »), soit le fantasme d'une organisation sous-jacente de l'Amérique, perçue et épinglée à travers le fonctionnement métonymique d'un hôpital psychiatrique, agissant autant sur le monde que sur la conscience (« ce que j'appelle le "Système", énorme organisation dont l'objectif est d'ajuster l'Extérieur aussi efficacement qu'elle a ajusté l'Intérieur »). À ce titre, l'œuvre de DeLillo s'intègre parfaitement à cette fiction américaine qu'identifie Tony Tanner dès 1971 :

Il existe un rêve pérenne dans la littérature américaine qu'une vie sans conditionnement, sans structuration extérieure soit possible, dans laquelle vos mouvements et vos immobilités, vos choix et vos rejets sont entièrement les vôtres; et il existe aussi une crainte américaine pérenne que quelqu'un d'autre dicte et contrôle votre existence, que toutes sortes de complots invisibles se déploient pour vous déposséder de votre autonomie de pensée et d'action, et que cette condition soit ubiquitaire. [...] Le cauchemar éventuel d'être totalement contrôlé par des agences et des puissances invisibles n'est jamais très loin dans la fiction américaine contemporaine<sup>4</sup>.

L'identité produite par le système est *asubjective* et neutre, elle participe d'une totalité visée du *même* à laquelle aspirent indifféremment le marché économique, l'État américain et les religions. Il s'agit d'une « identité de masse » qui mobilise contre elle la fiction dissidente de l'auteur. Dans une lettre qu'il adresse à son jeune « disciple » Jonathan Franzen, DeLillo évoque en ces termes la fonction émancipatrice de l'écriture :

<sup>4</sup>. Tony TANNER, *City of Words: American Fiction, 1950-1970*, New York, HarperCollins & Row, 1971, p. 15-16.

L'écriture est une forme de liberté personnelle. Elle nous délivre de cette identité de masse que nous voyons en marche tout autour de nous [*It frees us from the mass identity we see in the making all around us*]. En dernière analyse, les écrivains écriront non pas pour être les héros hors-la-loi de quelque culture underground [*outlaw heroes of some underculture*] mais principalement pour leur propre salut, afin de survivre en tant qu'individus<sup>5</sup>.

DeLillo s'intéresse à ce qu'il appelle dès *Americana*, son premier roman, *la troisième personne*, cet individu abstrait ou schématique, sorte de cible uniforme à laquelle s'adressent la société de consommation, les publicitaires, les messages prescriptifs et normatifs de l'idéologie dominante. Au fil des œuvres, le creuset de la foule deviendra l'objet delillien incontournable, une forme de signature stylistique, à l'étude duquel sacrifient presque tous les romans. C'est que la rhétorique de la foule, phénomène extrême de la conscience aux autres et de la présence au système, rend obliquement compte de l'isolement de l'individu et de la menace d'aliénation que le monde contemporain fait peser sur l'intégrité de sa conscience. Déclinée en foules politiques, religieuses ou sectaires, foules touristiques ou foules sportives des stades, ou encore foules des concerts rock, elle forme un environnement originel et prégnant chez DeLillo, dont le personnage doit d'abord s'extraire à la faveur d'un récit d'individuation ou de singularisation (ce que montre exemplairement le prologue de *Mao II* en mettant en scène un mariage de masse de la secte Moon au Yankee Stadium de New York d'où émergera Karen, la jeune *moonie* déprogrammée). Une propriété des systèmes chez DeLillo est bien qu'ils relèvent d'une représentation à l'intersection du collectif et du singulier. Ils ne sont jamais convoqués sur un mode impersonnel, mais s'appréhendent exclusivement à partir de l'individu qui en fait partie, en jouit ou en pâtit, qui s'y complait ou qu'il cherche à fuir.

## Une écriture de l'infiltration

C'est bien d'abord à partir de son personnage que le roman écrit le système. L'ambition est régulièrement de le faire passer de l'exemplarité symbolique des premières pages à une singularité et une subjectivité de fait, en en faisant le support d'une expérience intensive, unique et complexe, en l'instituant sur la distance du récit comme authentique sujet. L'individu, c'est d'abord celui qui est inséparable

5. Un extrait de la lettre de Don DeLillo apparaît dans l'article de Jonathan Franzen, « Perchance to Dream. In the Age of Images, a Reason to Write Novels », *Harper's Magazine*, avril 1996, p. 54. L'article est révisé et repris sous le titre « Why Bother? » dans le recueil *How to Be Alone*, London/ New York, Harper Perennial, 2002, p. 55-97.

du système, cet appareil de désobjectivation du monde dont il procède, indivis et à strictement parler atomique. De sorte que l'individuation marque toujours l'extraction d'une partie d'une totalité, le repli focalisé sur l'Un pour dire finalement le Multiple. C'est exemplairement la situation théorique de l'équipe de football dans *End Zone*, entité systémique qui dissout le joueur dans le collectif (pour le coach, « l'union avait onze têtes [*oneness was elevenness*] », *EZ*, p. 19), prise elle-même dans une agrégation de sous-systèmes (« Le football est un complexe de systèmes [*Football is a complex of systems*] », peut-on lire p. 199). Le personnage delillien, que l'auteur prélève sur un milieu donné, fonctionne comme *pars totalis*, représentant métonymique de celui-ci. De l'autre, l'individuation est aussi ce processus psychologique de différenciation et de singularisation qui anime chacune des étapes du roman. Si le personnage possède, à l'évidence, une dimension symbolique (à laquelle le prologue contribue grandement en général), il s'approfondit ensuite, gagne en épaisseur, en distinction et en autonomie.

La plupart du temps, le héros delillien jouit d'une position double face au système, à la fois *insider* et *outsider*, pris dans une forme de circulation totale et effectuant des passages de l'intérieur à l'extérieur, infiltrant un milieu pour en être exfiltré par l'intrigue, dans une trajectoire de fuite qui lui donne l'occasion de rendre compte de son expérience systémique, d'en pointer aussi contraintes et limites. « Nous sommes dans le système », aiment à se répéter les courtiers de Wall Street dans *Joueurs*, comme une sorte de mantra rassurante qu'ils se récitent en boucle dans un échange pseudo-beckettien. Même emprisonné dans un centre de redressement, Nick Shay, le héros d'*Outremonde* a foi dans le système qui le contraint et redoute ses défaillances : « Dès l'instant où je suis entré en maison de correction, j'ai été converti au système. [...] tout ce que je voulais du système c'était de la méthode et de la régularité. [...] Nous ne valions pas grand-chose si le système conçu pour nous enfermer craquait tout le temps. » Dans *Bruit de fond*, le protagoniste et narrateur voit également sa vie bénie par chacune de ses transactions avec le système, quand bien même l'interaction avec celui-ci se limite à un retrait d'argent à un guichet automatique.

Un frisson de gratitude et de soulagement s'empare de moi. Ce système est une véritable bénédiction. Je sens au fond de moi sa sollicitude et son approbation. Le hardware, la salle ordinateur, se trouve dans un sous-sol en béton dans quelque ville lointaine. Quelle agréable interaction ! Quelque chose, ayant de la valeur et qui me touche profondément et personnellement – il ne s'agit pas d'argent, bien sûr – a été confirmée. (*BF*, p. 59-60)

À l'inverse, le système rejette ceux qu'il ne peut plus soumettre ni exploiter. Benno Levin, l'antihéros de *Cosmopolis*, incarne typiquement le sort de l'exclusion

hors du système (« Je suis impuissant dans leur système que je ne comprends pas. Vous vouliez que je sois un robot soldat impuissant mais tout ce que je pouvais être c'était impuissant », *CO*, p. 207-208). Son déclassement économique comme son effondrement psychique pointent l'illusoire survie dans une fracture idéologique et sociale d'avec le système<sup>6</sup>. D'autre part, l'affranchissement du système reste souvent un leurre et les concepts mêmes de marge et d'extériorité ne sont pas toujours opératoires, comme le rappelle *Cosmopolis* :

C'est le libre marché lui-même. Ces gens sont un fantôme créé par le marché. Ils n'existent pas en dehors du marché. Il n'y a nulle part où ils puissent aller pour être en dehors. Il n'y a pas de dehors. [...] la culture de marché est totale. Elle produit ces hommes et ces femmes. Ils sont nécessaires au système qu'ils méprisent. Ils sont motivés par le marché. Ils s'échangent sur les marchés mondiaux. C'est pour ça qu'ils existent, pour vivifier et perpétuer le système. (*CO*, p. 102)

Comment explorer la multiplicité formelle de ces systèmes ? Par voie de récurrence, la conspiration s'impose comme le biais fictionnel que privilégie l'approche delillienne, qui lui permet de pénétrer un système donné (finance, renseignement, politique, scientifique), d'y loger une analyse au cœur même de l'intrigue. Les notions d'intérieur et d'extérieur sont déterminantes chez DeLillo et informent le plus souvent le dispositif cognitif de son œuvre, permettant de faire circuler une somme de données et connaissances autrement inaccessibles. Comme l'explique Nicholas Branch, l'historien de *Libra* :

Si nous regardons de l'extérieur, nous supposons qu'un complot est la mise en action d'un projet. Des hommes anonymes, silencieux, au cœur dur. Un complot est tout ce que n'est pas la vie ordinaire. C'est un jeu intérieur, froid, précis, concentré, et à jamais séparé de nous. Nous représentons l'imperfection, nous les innocents,

6. À l'instar de Lee Harvey Oswald dans *Libra* ou de Hammad dans *L'Homme qui tombe*, Benno Levin figure une énième version du « perdant radical » (Hans Magnus Enzensberger) auquel recourt DeLillo pour camper et échafauder son contrepoint paranoïaque. Perdu pour la société, au ban de toute véritable communauté d'intégration, dans une position d'exclu inassimilable, accablé en outre d'une perception exacerbée de sa propre déchéance qui le porte au suicide et à s'épuiser en négation, il est d'abord donné pour ce dysfonctionnement, cette production délirante que secrète le système lui-même. Enzensberger écrit du perdant radical « qu'il prend un chemin distinct, devient invisible, cultive ses obsessions, accumule ses énergies et attend son heure » (Hans Magnus ENZENSBERGER, *Le Perdant radical. Essai sur les hommes de la terreur*, trad. D. Mirsky, Paris, Gallimard, 2006, p. 12). Dans *Cosmopolis*, le perdant radical offre d'autre part un pendant théorique au « gagnant radical » qu'est Packer, autre produit symétriquement déconnecté du capital mondialisé : « Le maître de l'univers économique [...] est lui aussi totalement isolé d'un point de vue social ; en règle générale, il est la proie d'obsessions, il perd, ne serait-ce que pour des raisons de sécurité, le sens des réalités, il se sent incompris et menacé. » (*idem*).



essayant d'extraire un sens grossier aux bousculades quotidiennes. Les conspirateurs ont une audace et une logique qu'on ne peut atteindre. Tous les complots reviennent toujours à la même histoire tendue d'hommes qui trouvent une cohérence dans un acte criminel quelconque. (*LI*, p. 482)

DeLillo a toujours privilégié cette position infiltrée qui s'attache à saisir de l'intérieur la complexité et la signification d'un système par une fiction à la fois mimétique et critique. Partant, les personnages peuvent se répartir en deux groupes, les initiés et les profanes. L'initié, c'est étymologiquement celui qui est autorisé à rentrer dans le temple, convié à participer de plein droit et sans restrictions au secret et à la révélation, à devenir le dépositaire d'un savoir d'élection. À l'inverse, le profane est voué à rester devant les portes du temple. Entre ces deux catégories, l'auteur exploite extensivement le statut intermédiaire de l'infiltré (taupe, agent double, transfuge, intermédiaire douteux, propres à devenir passeurs et contrebandiers d'un sens occulte) qui témoigne de l'intérieur, change de condition et effectue d'incessants passages, donnant à la fiction l'occasion de réagencer ses régimes de signes d'un chapitre à l'autre, d'établir, dans l'espace déplié du roman, une confrontation fertile, de renverser à l'envi les perspectives dans un effet paranoïaque et révélateur de champ contrechamp, glissant d'un camp à celui d'en face.

### « Il y a un monde dans le monde »

Parvenu hors du système, le personnage delillien se met en quête d'un territoire alternatif dans le monde polymorphe de la conspiration, fonctionnellement posé et exploité par l'auteur comme la mise en abyme du monde apparent, suivant le principe, ressassé tel un leitmotiv, qu'énonce *Libra* : « Il y a un monde à l'intérieur du monde. » Le complot occupe ainsi chez DeLillo un espace intermédiaire, difficilement localisable, définissant à la fois un repli du système et son envers négatif. À l'instar du chef terroriste Kinneer dans *Joueurs*, il n'est aisé de circonscrire ni même d'attester son existence :

Kinneer était difficile à cadrer dans un contexte imaginaire. Lyle ne pouvait pas le situer, ni lui inventer de types de compagnons, ni même se représenter sa vraie couleur de cheveux. Il occupait un espace replié sur lui-même, un niveau spécial d'exclusion. Au-delà de ce qu'avait vu et entendu Lyle, Kinneer échappait à tout mode d'existence. (*JO*, p. 118)

Dans cet univers nébuleux, où la CIA elle-même se conçoit pour l'auteur comme la miniaturisation divine du monde et le mythe américain par excellence « Si l'Amérique est le mythe vivant du monde, la CIA est le mythe de l'Amérique. Tous les thèmes y sont présents, en strates de silence, des bureaucraties entières de

silence, en conspirations, en retournements, en brillantes trahisons », *LN*, p. 404), l'espace secret du complot (« un espace replié sur lui-même, un niveau spécial d'exclusion ») se conçoit comme réécriture et fabrication cryptique de l'Histoire. Le terrorisme marque de même une disjonction ainsi qu'une redistribution du sens. Comme l'énonce DeLillo, il est l'envers et la contrepartie inévitable du système – celui de la consommation ou, plus largement, du rêve américain (« Je vois la violence contemporaine en Amérique comme une forme de réponse démoniaque à la promesse de jouissance consumériste [*a kind of sardonic response to the promise of consumer fulfillment in America*<sup>7</sup>] »). De fait, la sémantique du terrorisme opère toujours chez DeLillo des détournements, elle détermine une manière de redéfinition des systèmes de signes (on songe au rôle de la secte des Abécédares dans *Les Noms*). En quoi, le travail d'écriture du romancier se rapproche aussi de cette refiguration des enjeux par le complot terroriste, sur la base que tous deux fabriquent des *fiction*s (une assimilation que permet la bisémie de l'anglais *plot* qui désigne aussi bien le *complot* que l'*intrigue* d'un roman) qui récusent le monde tel qu'il est, en contestent l'ordre établi. Aussi, par-delà la violence meurtrière ou la destruction, l'action terroriste tend chez DeLillo vers un ordre et se lit souvent comme un dépli explicatif de la structure attentée. Comme l'écrit avec justesse la critique Diane Johnson, « l'action terroriste n'est pas tant un exemple d'anarchie qu'un commentaire sur les règles, un aspect de la structure elle-même<sup>8</sup>. »

Dès ses premiers romans, DeLillo s'attache à trouver une forme *ad hoc* à ce programme paranoïaque, à même d'épouser le déploiement diégétique du complot, qui permette d'extraire, d'exhiber et d'exploiter une figure du système, qui mime aussi cette démarche graduelle de la découverte. Jouant souvent avec les genres comme la fiction d'espionnage, son roman use volontiers de quêtes prétextuelles, équivalentes du McGuffin hitchcockien, pour amorcer son intrigue et donner une cohérence formelle à son investigation des systèmes. C'est qu'avant tout les romans de DeLillo pourvoient eux-mêmes à l'examen et au commentaire des événements qu'ils mettent en scène, développant en quelque sorte leur propre versant analytique. Interviennent prioritairement les choix déterminants du cadre où l'intrigue se déroule et du truchement avisé et expert des personnages qui en ressortissent. Il nous faut garder à l'esprit l'attitude emblématique de personnages tels que Jack

7. Anthony DECURTIS, « "An Outsider in This Society": An Interview with Don DeLillo » [1988], in Frank LENTRICCHIA (dir.), *Introducing Don DeLillo*, Durham (North Carolina), Duke University Press, 1991, p. 57. Cet entretien est initialement paru sous le titre « Matters of Fact and Fiction » dans *Rolling Stone Magazine* (17 novembre 1988).

8. Diane JOHNSON, « Terrorists as Moralists: DeLillo », in *Terrorists and Novelists*, New York, Knopf, 1982, p. 105-110.

Gladney et Murray Siskind dans *Bruit de fond* vis-à-vis du monde dans lequel ils évoluent, ainsi que leur promptitude à en redéfinir constamment les données (« Nous sommes deux universitaires qui parlons dans une ambiance intellectuelle. C'est notre devoir d'examiner les courants de pensée, de révéler les significations des comportements humains », *BF*, p. 329).

C'est peut-être là l'ironie première de la stratégie narrative adoptée par DeLillo, que de toujours peupler sa fiction de spécialistes de toutes sortes, qu'il s'agisse de professeurs en civilisation contemporaine (*Bruit de fond*), de stratèges militaires (*End Zone*, *Point Oméga*), d'éminents biologistes ou de mécaniciens du transhumanisme (*Zero K*), de mathématiciens ou d'astrophysiciens (*L'Étoile de Ratner*, *Le Silence*), d'historiens ou d'espions patentés (*Libra*), d'archéologues et d'analystes de risques (*Les Noms*), d'écrivains, d'artistes (*Americana*, *Mao II*, *Outremonde*, *Body Art*), de stars médiatiques (*Great Jones Street*), d'experts de la finance (*Joueurs*, *Cosmopolis*), d'hommes politiques, agents de renseignement, barbouzes, journalistes contestataires, collectionneurs d'art (*Running Dog*), de terroristes, de professionnels de l'image, photographes, hommes de télévision, publicistes, cinéastes (*Americana*, *Mao II*). La fiction delillienne s'appuie sur cette entremise savante de personnages dépositaires d'une expertise et d'un savoir d'initié et interroge leurs régimes de vérité. Le critique Arnold Weinstein note en ce sens :

C'est apparemment la réussite majeure de DeLillo, roman après roman, que de pénétrer, à la manière d'un œil ambulante et d'une oreille mobile [*as roving eye and roving ear*], à l'intérieur et dans la coulisse des mondes de la finance, de la diplomatie, de la violence, et de nous faire prendre conscience que ces milieux qui nous semblent jargonant, sont en fait des "délimitations plus spectrales" de nous-mêmes [*"ghostlier demarcations" of ourselves*<sup>9</sup>].

Dès lors, la position du lecteur s'avère toujours en corollaire celle de l'infiltré, car l'imagination romanesque pourvoit aux accès les plus improbables. En d'autres termes, on est toujours à l'intérieur (« Nous sommes à l'intérieur », comme aime à se le répéter indéfiniment les deux courtiers de *Joueurs*). À l'intérieur du système, au cœur du secret, de l'archive, du complot, du scandale, du dessein sectaire ou de l'entreprise terroriste, au centre de l'événement historique, de la découverte scientifique, de la mécanique transhumaniste, dans la mêlée du match ou au sein de la foule. Dans Wall Street encore, dans les grands laboratoires de recherche, au siège de la CIA, dans l'antre du grand écrivain, dans le bunker d'Hitler, dans la peau de Lee Oswald, dans le bureau et les dossiers secrets d'Edgar Hoover, au Pentagone

<sup>9</sup> Arnold WEINSTEIN, *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, Oxford (Miss.), Oxford University Press, 1993, p. 290.

avec les stratèges de la *War on Terror*. La position de l'auteur dans *L'Homme qui tombe*, qui consiste à être auprès des victimes autant qu'avec les bourreaux du 11 septembre (dans un entretien, il confie : « Je voulais être dans les tours et dans les avions »), a toujours correspondu à la stratégie d'écriture d'un romancier qui conçoit son travail comme une forme d'infiltration, de noyautage des systèmes ou des milieux à explorer. En l'espèce, au lieu de montrer l'événement des attentats dans leur extériorité terrible et spectaculaire, il choisit de les appréhender de l'intérieur des tours, à hauteur d'hommes et de femmes, depuis la perspective étroite et exclusive de deux témoins rescapés (Florence Givens et Keith Neudecker). Il s'agit là d'une approche typique pour DeLillo, qui est tout à la fois distributive et complémentaire de l'événement. Dans *Point Oméga*, qui prolonge le sens des attaques du 9/11, le romancier fait le choix oblique et détourné d'interroger la terreur à partir de Richard Elster, un universitaire érudit engagé par le Pentagone pendant une brève période, pour conceptualiser et articuler la propagande d'état autour de la guerre d'Irak.

Les conditions de la perspective et du cadre sont toujours décisives chez DeLillo et déterminent un enjeu proprement dialectique du dedans et du dehors. Être à l'intérieur ou être un outsider, demeurer hors-cadre : la situation des personnages est toujours comptable de la manière d'appréhender et d'interpréter le monde, de le filtrer selon telle ou telle *épistémè*, de le questionner à partir de tel système théorique ou méthode d'analyse, et de le formuler aussi au moyen d'un jargon spécifique. En même temps, l'auteur décrypte ces parlers ésotériques extrêmement codés, analyse par-delà leur sophistication, leur poésie alphanumérique, comment ils font et défont notre rapport au monde, manipulant certains signifiés, évacuant certains impensés – comme dans *End Zone* où l'idiome de la destruction thermonucléaire (la puissance d'abstraction et de subsumption de termes éloquents comme *overkill* ou *megadeath*) défie l'entendement et opacifie la mort en puissance.

### Valorisation de l'approche paranoïaque

Avant l'assassinat de John Kennedy en 1963, il faut rappeler que la paranoïa n'est culturellement en Amérique qu'une condition morbide, une pathologie qui afflige l'esprit national et dont celui-ci souffrirait depuis ses racines coloniales. C'est un mal chronique que diagnostique l'historien et sociologue Richard Hofstadter dans un essai marquant, « The Paranoid Style in American Politics », paru en novembre 1964 dans *Harper's Magazine*. S'en prenant aux différents tenants des théories conspirationnistes (l'extrême-droite anticommuniste, inspirée par McCarthy, ou encore la John Birch Society), Hofstadter fustige une rhéto-

rique du complot qui s'accompagne d'une désignation ou d'une fabrication d'un ennemi émissaire, sorte de fantasme ou de délire psychotique à l'échelle d'un pays, qui hante périodiquement l'histoire politique des États-Unis (« À maints égards, l'ennemi semble être une projection du moi : lui sont attribuées à la fois des aspects idéaux et des caractéristiques plus difficilement admissibles. Un paradoxe fondamental du style paranoïaque tient à l'imitation de l'ennemi<sup>10</sup> »). Il relève ainsi la reconduction peu ou prou d'un même discours extrémiste aux accents apocalyptiques, plongeant au cœur même de l'imaginaire national, et dont l'origine remonte aux imprécations des grands sermonnaires puritains. Nombre d'épisodes paranoïaques balisent ainsi l'Histoire américaine comme autant de crises d'un mal chronique et auto-immune, allant des Illuminés de Bavière aux luttes antimaçonniques, puis anticatholiques, jusqu'aux tenants du Maccarthysme, via les mouvements nativistes.

La paranoïa est d'abord une entité clinique et une catégorie nosologique relativement récentes, apparues à la fin du dix-neuvième siècle (à travers les travaux de Kraepelin en Allemagne, de Tanzi en Italie, de Sérieux et Capgras en France), qui se range aux États-Unis sous la classification plus large de *delusional disorder* (selon le DSM, le célèbre manuel diagnostique et statistique américain des troubles mentaux). Il s'agit d'une psychose non dissociative que caractérisent certains délires (dont les plus connus sont les délires d'interprétation et de persécution), que distinguent leur développement systématisé comme leur extrême cohérence logique. Le sujet paranoïaque a le sentiment d'occuper une centralité définitoire et ne déchiffre jamais le monde qu'à partir de lui-même, en jouissant d'un surplomb trompeur. Thomas Pynchon évoque « le vrai paranoïaque pour qui tout s'organise en sphères joyeuses ou menaçantes autour de sa propre pulsation centrale<sup>11</sup> ». Mécanisme crucial de la paranoïa, la projection pathologique que modélise Freud<sup>12</sup> caractérise le fait de localiser en dehors de soi, dans le monde extérieur, ce qui se passe en réalité en soi, en attribuant faussement une existence objective à certains affects négatifs, déplaisants ou intolérables<sup>13</sup>. Par cette transposition sur autrui d'un mouvement psychique interne, un sujet en proie à des

10. Richard HOFSTADTER, *Le style paranoïaque. Théories du complot et droite radicale en Amérique*, trad. Julien Charnay, Paris, François Bourin Éditeur, coll. « Washington Square », 2012, p. 77.

11. *Vente à la criée du Lot 49*, 1966.

12. Voir en particulier l'article de Sigmund FREUD, « Nouvelles Remarques sur les psychonévroses de défense » [1896]. Repris dans *Névrose, psychose et perversion* [1973], Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 2010.

13. « La projection apparaît comme le moyen de défense originaire contre les excitations internes que leur intensité rend trop déplaisantes : le sujet projette celles-ci à l'extérieur, ce qui lui permet de

pulsions qu'il ne peut tolérer ni reconnaître pour siennes, a recours à un mécanisme de défense essentiellement imaginaire.

Hors du seul champ clinique, le vingtième siècle a développé d'autres dimensions de la paranoïa, pour en faire un objet d'étude culturel, multipliant les registres de définition. Qu'elles soient politiques et interrogent le rapport au pouvoir, chez des philosophes aussi divers qu'Elias Canetti, Karl Popper, Gilles Deleuze et Félix Guattari ; ou idéologiques, qui questionnent nos représentations imaginaires et sociales des discours dominants (Fredric Jameson, Slavoj Žižek) ; ou encore sociologiques, qui se penchent en particulier sur la prolifération des théories du complot dont le propre est de mélanger croyances aberrantes et incrédulité vis-à-vis des pouvoirs officiels, dans une démocratie comme les USA, et qui semble épargner ou toucher moins durement d'autres cultures nationales (Richard Hofstadter, Michael Rogin, Peter Knight). Nous retiendrons, pour notre part, une définition essentiellement culturelle. Symptomatique d'une identité collective, la paranoïa s'appréhende au travers de récits d'identification à un imaginaire culturel donné. Ainsi que l'écrit justement Patrick O'Donnell, elle est « un genre de travail narratif qui articule le rapport de l'individu à l'ordre symbolique<sup>14</sup>. » Autrement dit, elle permet de donner sens à une expérience par trop abstraite du pouvoir. O'Donnell précise encore : « La paranoïa culturelle est une fiction compensatrice qui lie les sujets individuels à des corps collectifs identificatoires comme ceux de la nation, de la classe ou du genre. » Elle se construit pertinemment dans la discrédence avec un ordre ou une norme qui suscitent méfiance ou rejet, et comble artificiellement un déficit de connaissance.

DeLillo commence à écrire dans une décennie où la conception culturelle de la paranoïa en Amérique comme simple délire conspirationniste est battue en brèche. Entre l'assassinat de John Kennedy (1963), la divulgation des *Pentagon Papers* sur l'engagement américain au Vietnam par Daniel Ellsberg (1971) et les révélations sur l'administration Nixon pendant le scandale du Watergate (1972-1974), la suspicion et la défiance à l'égard des institutions n'ont jamais été aussi fortes. Corollaire de cette réévaluation des pouvoirs du gouvernement à son plus haut niveau, c'est l'état et l'ensemble de ses instances qui sont perçus par une frange de la population comme un corps malade. En soi, l'attitude paranoïaque demeure inchangée mais elle est contextuellement justifiée et légitimée par les agissements

---

les fuir (évitement phobique par exemple) et de s'en protéger. » (Jean LAPLANCHE, Jean-Bertrand PONTALIS, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1967, p. 347).

14. Patrick O'DONNELL, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narratives*, Durham/London, Duke University Press, 2000, p. 14-16.

du pouvoir en place<sup>15</sup>. Culturellement, elle s'en trouve aussi revalorisée<sup>16</sup>. Élevée au rang de viatique indispensable, la paranoïa est dorénavant une modalité d'enquête et participe d'une recherche devenue problématique de la vérité, se donnant même comme l'antidote citoyen au mensonge d'état. En ce sens, DeLillo a toujours proféré : « Écrire de la fiction est une façon de contredire les fictions d'État<sup>17</sup>. » L'imaginaire paranoïaque doit fonder une version alternative des événements et former un contrepoids démocratique salutaire à des discours officiels devenus suspects. Autrefois défini péjorativement comme le *muckraker*, le personnage du journaliste est parallèlement promu héraut de ce nouvel âge de l'Amérique post-Watergate, l'avatar positif et surtout politisé du traditionnel *private eye*. Pour mettre au jour un monde devenu trouble ou opaque, ce personnage doit se faire herméneute et basculer du détective privé au « détective social », pour reprendre l'expression heureuse de Jameson. Sa position d'enquêteur se socialise de même que sa conscience s'intellectualise :

Ainsi, qu'il soit policier, détective privé ou autre (un reporter, un correspondant, un archéologue qui scrute les mystères archaïques), le détective social sera dès le départ un intellectuel, ou il viendra petit à petit en occuper la position structurale, car la forme met l'accent sur la connaissance (et aujourd'hui, c'est peut-être le dernier type de récit où l'intellectuel solitaire peut encore posséder une dimension héroïque). Plus généralement, c'est la position occupée par l'intellectuel au sein de la structure sociale qui confère au personnage individuel une résonance collective : c'est cela qui fait d'un policier, d'un journaliste, d'un photographe, ou même d'une figure médiatique, le véhicule de jugements sur la société et l'instrument du dévoilement de sa nature cachée ; et c'est cela qui replace les divers événements et acteurs dans une structure représentative, symptomatique de l'ordre social tout entier<sup>18</sup>.

Dépositaire d'un ordre, représentatif des forces de la société jusqu'à une forme d'abstraction, le détective social est aussi l'objet d'une « collectivisation absolue ». Il

5. Dès le début des années 1960, un roman comme *Catch 22* de Joseph Heller justifie déjà l'attitude apparemment psychotique de son héros John Yossarian, pilote de bombardier pendant la guerre de Corée, qui se croit persécuté par l'armée entière et qui se révèle en définitive d'une lucidité inattendue.

16. De même, en parallèle, les théories du complot ne relèveraient plus exclusivement de la pathologie. Comme l'écrit Peter Knight : « Les théories du complot sont maintenant moins un signe de délire mental [*mental delusion*] qu'une attitude ironique vis-à-vis du savoir et de la possibilité de la vérité, opérant sur la scène rhétorique de la double négation. » (Peter KNIGHT, *Conspiracy Culture: From Kennedy to the X Files*, New York/Londres, Routledge, 2001, p. 2).

17. *Ibid.*

18. Fredric JAMESON, *La totalité comme complot. Conspiration et paranoïa dans l'imaginaire contemporain*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », 2007, p. 70.

est élargi à tout le corps civil. Le récit de conspiration, qui tend par nature à l'allégorie<sup>19</sup>, le dépouille des marques de son individualité. La catégorie de personnage en est radicalement modifiée : « non plus une victime individuelle, écrit Jameson, mais tout le monde; non plus un méchant individuel, mais un réseau omniprésent; non plus un détective individuel, investi d'une mission particulière, mais plutôt quelqu'un qui se retrouve là-dedans par erreur<sup>20</sup>. » Qu'on se souvienne des protagonistes exemplaires des films paranoïaques d'Alan J. Pakula comme *À cause d'un assassinat* (1974) ou *Les Hommes du président* (1976). Une œuvre comme *Chien galeux* (1978) prend de même acte de cette promotion et transforme son héroïne, la journaliste reporter Moll Robbins, en catalyseur et révélateur idéologique des troubles de son époque, avant d'en faire ce « regard collectif » capable de discerner la vérité.

Au-delà des enjeux immédiats et littéraires de l'intrigue, ce que Jameson appelle « l'événement-mystère de la forme », le lecteur de DeLillo a bien le « sentiment que c'est la société tout entière qui constitue le mystère à résoudre<sup>21</sup> ». En somme, la paranoïa change culturellement de camp. L'Amérique s'opacifie. Les héros-herméneutes œuvrent désormais dans le brouillard. En 1977, un roman comme *Joueurs* tire les leçons de l'héritage nixonien, et les propos de tel personnage pourraient sans trop d'imagination être attribués à DeLillo directement :

Des labyrinthes. [...] Des techniques compliquées. Notre grand problème dans le passé, en tant que nation, c'était que nous ne rendions pas suffisamment justice à notre gouvernement pour la force totalement inextricable qu'il représentait. Ils étaient encore plus maléfiques que nous ne l'avions imaginé. Plus maléfiques, et beaucoup plus intéressants. Assassinat, chantage, torture, intrigues colossales et invraisemblables. Toutes ces circonvolutions et ces relations. [...] Les caméras, les micros, et ainsi de suite. Nous pensions qu'ils bombardaient des villages, qu'ils tuaient des enfants, pour le plaisir de la technologie, pour qu'elle fasse ses preuves, et aussi pour certaines abstractions. Nous ne leur rendions pas justice pour le reste. Derrière chaque fait nu, nous rencontrons des couches multiples d'ambiguïtés. Tout cela est tellement étranger à l'esprit libéral. [...] Cette brume de conspirations et d'interprétations multiples. (*JO*, p. 100)

*Libra* sanctionne également un pareil renversement, pointant un transfert du secret pernicieux vers la sphère de pouvoir du gouvernement. « C'est curieux,

19. Allégorie au sens précis que Jameson donne à ce terme, comme relecture ou interprétation conditionnée (« L'interprétation est conçue comme un acte d'essence allégorique qui consiste à réécrire un texte donné à partir d'un code-maître interprétatif », *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique* [1981], trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Éditions Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 2012, p. 8).

20. *Ibid.*, p. 63

21. *Ibid.*, p. 71.



réfléchit un personnage, les secrets dangereux auparavant n'étaient pas confiés au gouvernement. Les complots, les conspirations, les secrets entourant les révolutions, les secrets concernant la fin de l'ordre social. Aujourd'hui, c'est le gouvernement qui a la mainmise sur les secrets d'importance. » (*LI*, p. 82).

Les États fabriquent des peurs, manufacturent des pseudo-événements, manipulent les représentations citoyennes. À la sortie de *Point Oméga*, plus de vingt ans plus tard, l'attitude de l'auteur n'a pas varié : « Les gouvernements créent des fantasmes et on ne peut jamais sous-estimer la capacité de l'État à les rendre réels<sup>22</sup>. » Cette insertion du fantasme dans le réel par le politique, ce passage critique du *storytelling* à la réalité effective, c'est bien sûr dans le contexte d'inspiration de *Point Oméga*, le scénario des armes de destruction massive irakiennes. Mais, dans le même ordre d'idées, on retiendra le précédent fameux de ce que *Libra* appelle « la fiction Lee Harvey Oswald », soit la création de toutes pièces par les services secrets américains d'un « récit-écran » destiné à escamoter une vérité plus retorse de l'assassinat présidentiel, alternative à la thèse officielle, dont le roman fait simultanément la démonstration<sup>23</sup>.

### Cartographier le complot

Par sa représentation systémique de l'Amérique contemporaine, l'approche fictionnelle de DeLillo recoupe le concept de cartographie mentale (*cognitive mapping*) avancé par Fredric Jameson. Rappelons que ce dernier emprunte cette notion à la phénoménologie de Kevin Lynch qui, dans les années 1960, a associé le sentiment d'aliénation de la population urbaine américaine à son incapacité à se figurer mentalement l'étendue nouvelle et mouvante de son habitat. Cette

22. Nelly KAPRIËLAN, entretien de Don DeLillo aux *Inrockuptibles*, « Don DeLillo : Je n'en sais pas plus que le lecteur » (le 28 août 2010).

23. Dans les premiers romans (jusqu'à *Chien galeux* en 1978), les consciences sont littéralement en butte à des peurs systémiques qui prennent l'allure de délires persécutoires ou bien d'accès de défiance extrême, véritables moments de panique psychique, à l'égard des États-Unis eux-mêmes. Dans *End Zone*, par exemple, le personnage de Zapalac retourne l'idéologie de la guerre froide : « Quelle est la chose la plus étrange à propos de ce pays ? C'est qu'en me réveillant demain matin, comme tous les matins, la première sensation de peur que j'aurai ne sera pas pour nos ennemis nationaux, nos ennemis traditionnels de la guerre froide ou de je ne sais quelle autre guerre. Ces gens-là ne me font pas peur du tout. Qui donc alors me fait peur, parce que j'ai assurément peur de quelqu'un ? Écoutez, je vais vous le dire. J'ai peur de mon propre pays. J'ai peur des États-Unis d'Amérique. C'est ridicule, n'est-ce pas ? Mais réfléchissez. Prenez le Pentagone. Si quelqu'un nous tue à grande échelle, ce sera le Pentagone. À plus petite échelle, méfiez-vous de votre police locale. » (*EZ*, p. 159-160).

question épistémologique de la délimitation de l'espace vécu ou reconnu dans un espace tentaculaire qui se prolonge au-delà de l'espace d'expérience, est radicalisée par Jameson. À la réflexion de sociologie urbaine de Lynch, il adjoint un prolongement idéologique – c'est dès lors le fait social dans l'ensemble de ses déterminations, ramifications, frayages psychiques et effets, qui échappe à la représentation que tâche de s'en faire la conscience individuelle. Jameson étend le concept en extrapolant, en d'autres termes, la carte mentale de l'espace urbain à une « carte mentale de la totalité sociale et mondiale ». Transcodant l'essai de Lynch et la célèbre définition que donne Althusser de l'idéologie (comme « représentation imaginaire du rapport du sujet avec ses conditions réelles d'existence<sup>24</sup> »), il fait de l'impossible représentation du capitalisme avancé dont le fait social dépasse l'entendement, un frein épistémologique à la conscience et à la connaissance du monde. À l'ère du capitalisme tardif, le sujet contemporain ne peut plus se figurer mentalement les modalités de son être-au-monde. Il souffre de ne pouvoir repérer sa situation indicielle au sein de systèmes de pouvoirs et de dépendances dont les logiques lui demeurent invisibles. Le personnage paranoïaque de Benno Levin dans *Cosmopolis* incarne exactement chez DeLillo cette connaissance entravée comme cette perspective introuvable d'un monde sans référence, sans plus de délimitations claires ni réelle autonomie : « Le monde est censé signifier quelque chose d'autonome. Mais rien n'est autonome. Tout entre dans autre chose. » (*CO*, p. 71). Sa paranoïa découle d'une révélation de l'illimitation proprement sublime du système et de l'impossibilité corollaire d'asseoir une maîtrise du monde qui en retour lui confirmerait sa propre *agentivité* ou latitude d'action. Cette illimitation systémique, source majeure d'inintelligibilité, constitue le cœur de l'œuvre delillienne<sup>25</sup>. Tel personnage confie ainsi dans *Outremonde* :

Beaucoup de choses qui étaient ancrées dans l'équilibre du pouvoir et dans l'équilibre de la terreur semblent s'être défaites, débloquées [*seem to be undone, unstuck*]. Les choses n'ont plus de limites à présent. L'argent n'a pas de limites. Je ne comprends

24. Voir Louis Althusser, « Idéologie et appareils idéologiques d'État (Notes pour une recherche) », initialement publié dans la revue *La Pensée*, n° 151, juin 1970.

25. Jean-Luc Nancy observe en un sens voisin dans *La Communauté affrontée* : « L'énorme déséquilibre économique, c'est-à-dire le déséquilibre de la vie, de la faim, de la dignité, de la pensée, est corollaire du développement d'un monde qui ne se produit plus (qui ne reconduit plus ni sa propre existence ni son propre sens), mais qui produit une illimitation de sa propre mondialité, telle qu'elle semble ne pouvoir qu'imploser ou exploser : car au centre de l'illimitation se creuse un écart qui n'est autre qu'une inégalité du monde à lui-même, une impossibilité de se doter de sens, de valeur ou de vérité, une précipitation dans l'équivalence générale qui devient progressivement la civilisation comme œuvre de mort. » (Jean-Luc NANCY, *La Communauté affrontée*, Paris, Galilée, 2001, p. 14-15).

plus l'argent. L'argent est déchainé, maintenant. La violence est déchainée [*Money is undone. Violence is undone*], la violence est plus facile maintenant, elle est déracinée, elle est incontrôlée, elle n'a plus de mesure, elle n'a plus d'échelle de valeurs [*it has no measure anymore, it has no level of values*]. (OU, p. 86)

Dans son essai *Cognitive Mapping* (1988), Fredric Jameson fait du complot et de sa figuration en littérature, au cinéma ou encore dans les théories conspiratoires, une tentative sociale et culturelle, à la fois imparfaite et déficiente, pour se représenter la logique totalisante du capitalisme avancé :

Le complot, est-on tenté de dire, est la cartographie mentale du pauvre [*the poor person's cognitive mapping*] à l'ère postmoderne ; c'est une figure dégradée de la logique totale du capitalisme tardif [*a degraded figure of the total logic of late capital*], une tentative désespérée de représenter ce dernier comme système, une figure dont l'échec est marqué par un glissement vers une pure thématique et un pur contenu [*its slippage into sheer theme and content*<sup>26</sup>].

La prolifération de ces récits de conspiration (fictionnels, films ou romans) comme des théories du complot serait le symptôme même de cette incapacité (se) figurer le monde en en saisissant la totalité effective. Elle aurait une fonction compensatrice. La vision paranoïaque de complots systémiques, de collusions d'intérêts, d'élites corrompues, ouvre un accès insuffisant, en partie dérisoire selon Jameson, pour cartographier mentalement le fait complexe du capitalisme tardif et globalisé. La conscience paranoïaque derrière tel roman d'espionnage ou tel thriller de conspiration politique génère en quelque sorte des cartes rivales du monde, des duplications foncièrement lacunaires, que le sujet contemporain enregistre sous des formes diverses (« une carte mentale de la totalité sociale mondiale qui nous accompagne, que nous avons tous en tête dans des formes variées [*we all carry around in our heads in variously garbled forms*<sup>27</sup>] »). Posant cette même question de la représentabilité du monde contemporain, DeLillo fait du récit « conspiratoire » (*conspiracy narrative*) une tentative symbolique pour en modéliser la totalité systémique et les relations sociales qu'elle engage. En retour, ce récit fournit un *analogon* vertigineux de la complexité et de l'inintelligibilité postulée du monde du lecteur dont il cartographie les limites et contraintes. On croise, sur ce point, la pensée de Slavoj Žižek, qui réhabilite le récit paranoïaque comme étant seul capable de nous faire accéder au *cognitive mapping*. Le récit paranoïaque ne serait-il pas, demande

26. Fredric JAMESON, « Cognitive Mapping », in Cary NELSON, Lawrence GROSSBERG (dir.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1988, p. 347-357. Cet article est repris pour partie dans la conclusion de l'ouvrage *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991) avant d'être développé dans *The Geopolitical Aesthetic* (1992).

27. *Ibid.*, p. 353.

Žižek, le dernier grand récit lyotardien ? Un récit connectif du « doute unifiant » qui rassemble ce que la fin ou la destruction des grands récits traditionnels a laissé à l'état de ruines et de fragments épars<sup>28</sup>.

### Qu'est-ce qu'une écriture paranoïaque ?

À la multiplicité de ces vastes appareils (politiques, culturels, économiques, etc.), correspond l'éventail des parades prévues par une écriture foncièrement rétive et militante, *complotant* à son tour contre les discours dominants de son époque pour en dénoncer les impostures culturelles, attendant aussi aux systèmes puissants qui façonnent et conditionnent la conscience contemporaine, par la promotion de *contre-récits* critiques. Les romans de DeLillo ne cessent ainsi de métaphoriser cette implication du sens, sa profondeur ou son extériorité, dans les figures et signes de la dissimulation, du travestissement, du fétichisme, du hors-champ, de l'image indicielle ou de l'image-écran, dans la logique programmatique de sa fiction du secret, de l'énigme, de la cryptonymie. Plus loin, ils mettent en scène ce renversement du monde apparent comme quête d'un sens caché par le biais répété du complot. Le complot est ainsi l'instance privilégiée de la fabrication souterraine et alternative de l'Histoire, l'envers du décor, la coulisse et la contrepartie invisible du système. Pour l'auteur, l'écriture romanesque doit investir les interstices du système, se loger dans le creux de ses discours, emprunter ses dispositifs latents. Elle met en forme ce qui en lui reste impensé, à l'état de virtualité ou bien de contenu refoulé. C'est ainsi que Wolfgang Iser définit le rapport de la fiction à l'idéologie et aux systèmes de sens hégémoniques :

Loin de reproduire les systèmes de sens dominants, le texte de fiction se réfère à ce qui en eux est virtuel ou nié, donc, de quelque manière – exclu. C'est là précisément sa fonctionnalité : d'avoir en vue non pas la dénotation de tel système de sens, ou sa validité, mais l'horizon où ce système se profile, la limite qui l'enclot. C'est là, dans sa particularité, le mode par lequel le texte de fiction est coordonné avec les systèmes de sens et avec les modélisations du réel<sup>29</sup>.

28. Slavoj Žižek écrit exactement : « À notre époque, où – dans la politique et l'idéologie, aussi bien que dans la littérature et le cinéma – les récits globaux et totalisants (“la lutte de la démocratie libérale contre le totalitarisme”, etc.) ne semblent plus possibles, la seule façon de parvenir à une espèce de “cartographie cognitive” est de passer par le biais du récit paranoïaque d'une “théorie du complot”. Il est par trop simpliste de rejeter les récits du complot. » (Slavoj ŽIŽEK, *Le Sujet qui fâche. Le centre absent de l'ontologie politique*, Paris, Flammarion, coll. « Essais », 2007, p. 488-489).

29. Wolfgang ISER, « La fiction en effet », *Poétique*, n° 39, septembre 1979, Paris, Seuil, p. 285.

L'écriture paranoïaque est un guet attentif, une scrutation des tendances profondes de son temps, un sondage prescient de la complexité du réel contemporain<sup>30</sup>. De fait, il est sans doute pertinent de rapprocher la clairvoyance tant vantée dont les romans de DeLillo font montre, de l'art du romancier de s'imprégner de son temps, d'en saisir les vibrations intimes et secrètes, et d'en décoder aussi les tendances profondes. Sa littérature fonctionne comme une sorte de plaque sensible, ou comme un appareil sismographique capable de capter et d'enregistrer les traces d'événements à venir, de saisir des tendances de fond, de cerner des évolutions en creux, à partir de simples frémissements. Il ne s'agit évidemment pas d'intuition « prophétique » comme la presse américaine a pu si souvent l'écrire, mais plutôt d'un déchiffrement attentif, documenté des prémices souvent cachées du présent, qui sont imperceptibles à l'attention flottante ou oublieuse des médias mais que l'imagination romanesque consigne et investit pour informer une projection raisonnée du monde.

L'écriture paranoïaque œuvre à la constitution d'une vérité infrafactuelle, s'enfonçe dans la coulisse de l'histoire officielle pour en traquer la fabrication intime et occulte. Elle rétablit les dimensions humaines, décrit les mécanismes inconscients en jeu, projette en les inventant les désirs et les fantasmes individuels, et retrace les mythes et rêves qui constituent les soubassements événementiels où s'origine l'histoire contemporaine. Dans son essai, « The Power of History », DeLillo précise cette ambition romanesque :

L'écrivain veut pénétrer les œuvres humaines, jusqu'aux rêves et aux pensées décousues du quotidien [*to see inside the human works, down to dreams and routine rambling thoughts*], afin de localiser la fibre neurologique [*to locate the neural strands*] qui le relie aux hommes et aux femmes qui façonnent l'Histoire<sup>31</sup>.

Pareille écriture est de nature métaphorique au sens où l'entend Paul Ricœur<sup>32</sup>, en ceci qu'elle méandre et dessine nombre de « détours impertinents », de refigurations sémantiques et de transferts, pour atteindre en définitive à une pertinence inédite. La vérité visée par le romancier se pose ainsi en concurrente de celle de

30. On rejoint en partie le propos de l'essai de Pierre Bayard, *Demain est écrit*. Suivant l'exemple de Proust, il avance cette hypothèse que la littérature puisse fonctionner comme une sorte de plaque sensible, capable d'enregistrer les traces d'événements à venir, des prémices qui sont imperceptibles par l'attention consciente du sujet, mais qui n'échappent pas à l'écriture qui les consigne. Ce que Bayard envisage seulement pour l'anticipation de drames personnels, DeLillo semble l'avoir appliqué au devenir de son propre pays (Pierre BAYARD, *Demain est écrit*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxes », 2005).

31. Don DELILLO, « The Power of History », *New York Times Magazine*, 7 septembre 1997, p. 62.

32. Paul RICŒUR, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975.

l'historien, elle lui conteste son monopole de lecture du passé et cherche, parallèlement à la sienne, à instiller un doute révisionniste dans le fait implicite d'une confrontation.

Le romancier ambitionne d'élargir par ses fictions la cartographie cognitive de ses contemporains, montrant l'étendue critique du possible, les déplis d'un monde potentiel mais terriblement présent, dont il hypostasie les menaces virtuelles. Pareille imagination de l'alternative propose, à partir de prémisses souvent celées, une vision parallaxe du monde réel et de ce qui peut y arriver, qui ne coïncide pas exactement avec l'observation qui peut en être faite mais qui donne accès à un supplément de vérité. Comme le dit Edgar Hoover dans *Outremonde* des dossiers qu'il a patiemment compilés sur ses ennemis (le dossier singularisant une forme de *microrécit*), ils renferment une forme de vérité plus profonde, qui transcende l'Histoire et la simple réalité des faits :

Dans le mouvement permanent de flux et de reflux de la paranoïa et du contrôle, le dossier était un instrument essentiel. Edgar avait de nombreux ennemis pour la vie et la façon de traiter avec ces gens-là, c'était de compiler des dossiers volumineux. Des photos, des comptes rendus de surveillance, des allégations détaillées, des associations de noms, des transcriptions d'enregistrements – écoutes téléphoniques, micros cachés, effractions. Le dossier était une forme plus profonde de vérité, transcendant les faits et la réalité. Dès l'instant où vous placiez un élément dans le dossier, une photo floue, une rumeur sans fondement, il devenait criant de vérité. D'une vérité sans autorité et donc incontestable. Des factioïdes suintaient du dossier et rampaient sur l'horizon, ravageant des corps et des esprits. Le dossier était tout, la vie rien. (*OU*, p. 610)

Cette portion réduite du monde intelligible que la conscience peut circonscrire, qu'elle peut encore encadrer et définir comme sienne, DeLillo la questionne à hauteur de personnage, la ramène toujours à une approche phénoménologique. Où s'arrête mon monde? demande invariablement le personnage delillien. La narration de *Joueurs* traduit exemplairement l'interrogation de son héros : « Lyle se demandait quelle part demeurerait du monde, cet endroit dont ils partageaient une vision lucide, où il pût encore vivre. » (*JO*, p. 30). En d'autres termes, le monde pour le protagoniste se scinde inégalement entre familier et inconnu, visible et invisible. La face émergée qu'il perçoit lui laisse juste entrevoir l'étendue de son ignorance et de son impuissance conséquente. Le héros de *Bruit de fond* remarque ainsi : « Le système est absolument invisible, ce qui le rend encore plus impressionnant, plus difficile, plus inabordable. » (*BF*, p. 60). À l'occasion d'une étude qu'il a consacrée à son roman *Les Noms*, Jameson a lui-même qualifié DeLillo d'« écrivain

épistémologique<sup>33</sup> ». La formule recouvre ce sens que « pour lui le “problème” à résoudre formellement est cette tension indéradicable entre une expérience personnelle fragmentée et l’explication “scientifique” du monde ». Si bien que la découverte du complot pose la question de l’ajustement du personnage à sa réalité. Elle matérialise, avant toute autre chose, cette démarcation du monde connu pour le protagoniste, la frontière par lui éprouvée de son territoire cognitif. L’aventure que dessine l’intrigue constitue ensuite pour lui le défi épistémologique d’aller au-delà. À ce titre, les fictions *détectives* de DeLillo font bien partie de ces « nouveaux récits symptomatiques » qu’évoque Jameson, qui « teste[nt] l’incommensurabilité entre un témoin individuel – personnage d’un récit qui demeure anthropomorphique – et le complot qu’il doit s’efforcer de dévoiler<sup>34</sup> ».

Le système dédouble toujours le monde en en produisant une simulation abstraite et malléable. Dans le modèle systémique que propose la fiction de DeLillo, les signes remplacent les choses et les êtres. « C’était l’éloquence des alphabets et des systèmes numériques, pleinement réalisée sous forme électronique à présent, dans l’état zéro-un du monde, l’impératif numérique qui définissait le moindre souffle des milliards d’habitants de la planète », peut-on lire dans *Cosmopolis* (CO, p. 35). Dans *End Zone* comme dans *Point Oméga*, la guerre est devenue un jeu abstrait, fait d’acronymes et de pions qu’on déplace sur des cartes de couleurs. Comme l’explique Richard Elster, conseiller au Pentagone :

La guerre crée un monde fermé et pas seulement pour ceux qui combattent mais pour ceux qui complotent, les stratèges. Sauf que leur guerre est faite d’acronymes, de projections, de contingences, de méthodologies. [...] Ils deviennent paralysés par les systèmes dont ils disposent. Leur guerre est abstraite. Ils croient qu’ils envoient une armée à un endroit sur la carte. (PO, p. 38)

Sous cette optique, la disruption du système dénote avant tout une manière de lutte contre l’abstraction du monde que ce dernier entérine. Elle doit permettre à terme de recouvrer une maîtrise et de rendre une référentialité perdue à l’expérience vive du personnage. L’attentat de *Joueurs*, qui vise les mécanismes de l’argent virtuel, la finance dématérialisée, se veut être ainsi une reconquête du réel :

Rafael voulait disloquer leur système, l’idée de l’argent mondial. C’est ce système à notre avis qui constitue leur pouvoir secret. Tout cela flotte dans cette fameuse corbeille. Des courants de vie invisible. C’est le centre de leur existence. Le système

<sup>33</sup>. Fredric JAMESON, « *The Names* (by Don DeLillo) and *Richard A.* (by Sol Yurick): Reviews », *Minnesota Review*, Durham, Duke University Press, n° 22, printemps 1984, p. 116-122.

<sup>34</sup>. Fredric JAMESON, *La Totalité comme complot*, op. cit., p. 30-31.

électronique. Les ondes et les charges. Les chiffres verts sur le tableau. [...] Leur survie dans la chair en décomposition, le goût le plus proche de l'immortalité. Pas la masse de tout cet argent. Le système lui-même, le courant. [...] Les financiers sont plus avancés spirituellement que des moines sur une île. C'était ce secret-là que nous voulions détruire, ce pouvoir invisible. Tout est dans ce système, bip-bip-bip-bip, le circuit de courant électrique qui unit les argents, au pluriel, dans le monde entier. (*JO*, p. 103)

En quoi, le complot, en tant qu'il est une composante obsessionnelle du récit delillien, doit aussi apparaître au premier plan comme une métaphore du procès d'écriture. Dans le déploiement même de la péripétie, le contenu diégétique allégorise sa propre énonciation. Personnages comme auteur cherchent à faire converger une *intrigue* signifiante, un sens qui fait d'abord défaut dans le monde et qu'il faut extraire du chaos ou débusquer sous les apparences fallacieuses de la normalité. Dans les deux cas, il s'agit bien de dégager des *patterns*, d'inscrire les signes ou indices dans une trame cohérente qui serait à la fois explication et justification. Dans ce même sens, l'énigme, si fréquente dans la diégèse (à l'image du « produit » de *Great Jones Street* ou bien du mystérieux film de *Chien galeux*), doit se lire simultanément comme quête et questionnement (entre *quaesita* et *quaestio*), et marque en priorité la mise en abyme du travail d'interrogation de l'auteur sur le monde. Fonctionnellement, l'introduction de l'énigme dans l'intrigue opère une remise en cause de la routine systémique, normale et normative. Comme le rappelle Luc Boltanski, l'énigme « se présente sous la forme d'une singularité, source d'incertitude, dont la saillance est d'autant plus grande qu'elle se détache sur le fond d'une réalité particulièrement robuste, dans laquelle tout se tient et où tout semble, par là, prévisible<sup>35</sup> ». Chez DeLillo cette réalité solide et stable, à la fois cohérente et fondée sur la prévisibilité, est toujours de nature systémique. L'énigme qui y fait saillance possède alors une dimension disruptive. « L'énigme, poursuit Boltanski, consiste donc en ceci : que puisse se manifester dans le fonctionnement de l'ordre social un "Quelque Chose" (pour reprendre une expression empruntée à Siegfried Kracauer) susceptible d'en briser la régularité ».

### La *diétrologie* ou les limites sublimes du complot

Si DeLillo partage sur le fond le diagnostic de Jameson sur l'irreprésentable du monde capitaliste contemporain, l'imbrication complexe des systèmes de signes et le pouvoir qu'ils confisquent, il développe par sa fiction une forme de phéno-

35. LUC BOLTANSKI, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2012, p. 81.



ménologie négative, une construction par défaut qui tente de révéler ce qui dans la réalité demeure caché. Il ne désespère pas, à la différence du philosophe, des ressources et puissances de la fiction à donner à voir une forme même asymptotique de cette totalité d'inspiration. À cet égard, il contribue à cette forme politique du postmodernisme dont parle Jameson, qui doit avoir pour vocation d'inventer et de projeter une cartographie cognitive la plus large possible, participant de cette « culture politique pédagogique qui cherche à doter le sujet individuel d'un sens nouveau et plus acéré de sa place dans le système mondial [*to endow the individual subject with some new heightened sense of its place in the global system*<sup>36</sup>]. »

Dans *Outremonde*, roman de la guerre froide et de la gestion de son héritage contemporain, Don DeLillo reprend à son compte un terme italien, popularisé durant les années de plomb, qu'il applique implicitement à sa propre démarche paranoïaque :

Il y a un mot en italien. *Dietrologia*. Ça signifie la science de ce qui est derrière quelque chose. Un événement suspect. La science de ce qui est derrière un événement. [...] La science des forces obscures. (*OU*, p. 304)

Cette écriture de la *diétrologie*, cette « science » ou cette recherche de ce qui se dissimule derrière (*dietro*) un événement, qui force l'entrée d'un monde dérobé, désigne aussi bien en italien les « dessous » d'une affaire politique ou mafieuse que la complexité de la fabrication de l'Histoire. Les tentatives d'extension de son monde par le personnage sont simultanément des coups de sonde aventuriers dans l'opacité systémique, qui portent et justifient l'entreprise diétrologique du roman. En quoi, ce dernier promet un « récit où le sujet individuel (le héros) atterrit par erreur dans le réseau collectif de l'ordre social caché<sup>37</sup> ».

C'est en ce sens que l'œuvre de DeLillo se heurte régulièrement à une limite proprement *sublime* – un seuil, un butoir cognitif contre lequel achoppent ses héros-herméneutes, et qui détermine pour eux ce moment suspensif ou bien épiphanique où ils prennent la mesure de l'incommensurable, où ils sont frappés par l'intuition de l'extension formidable de l'Autre systémique. Cette frontière liminale justifie la fiction en recoupant cette impossibilité de dire toute l'extension du réseau du complot et condamne tout récit à une approche métonymique, à la figuration parcellaire d'une entité autrement invisible. *Libra* s'impose, à titre d'exemple, qui par son dispositif rend compte de cet incommensurable mathématique où l'extension du complot contre John Kennedy tend finalement, au terme

<sup>36</sup>. Fredric JAMESON, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], trad. Florence Nevoltry, Paris, Beaux-Arts de Paris Éditions, coll. « D'art en questions », 2011, p. 104.

<sup>37</sup>. Fredric JAMESON, *La Totalité comme complot*, *op. cit.*, p. 61.

introuvable d'une enquête vaine, à se confondre avec l'Amérique tout entière, dans un effet de coïncidence qui rappelle la célèbre problématique de Jorge Luis Borges de la carte et du territoire. L'exploration diétrologique tend à dédoubler le monde. Tel personnage dans *Libra* postule ainsi que l'Histoire se définit négativement par tout ce qui est tu et dissimulé : « C'est de ça qu'est faite l'histoire. C'est la somme des choses qu'on ne nous dit pas [*the sum total of all the things they aren't telling us*]. » (*LI*, p. 354).

La paranoïa, tout comme chez Thomas Pynchon, informe en dernière analyse une recherche de type mystique. Plus exactement, elle se substitue aux formes instituées et positives de la religion dont elle garde séculièrement le mystère. La CIA est ainsi régulièrement assimilée à une église opaque. Dans *L'Étoile de Ratner*, la science débouche sur une forme de théologie. La paranoïa inspire au personnage delillien qui l'éprouve une manière d'effroi religieux, le sentiment singulier d'approcher d'un espace du sacré. Cette friction avec l'Autre informe et inconnu, mixte de crainte et d'excitation, remplace tel un ersatz contemporain et postmoderne l'émotion mystique. DeLillo fait ainsi ce rappel :

Ce qui importe au regard de la paranoïa qu'on trouve chez mes personnages, c'est qu'elle opère comme une forme de crainte religieuse [*a form of religious awe*]. C'est quelque chose d'ancien, un vestige de quelque recoin oublié de l'âme [*a leftover from some forgotten part of the soul*]. Et les agences de renseignement qui créent et utilisent cette paranoïa ne m'intéressent pas en tant qu'agents secrets ou maîtres de l'espionnage. Elles représentent d'abord des fascinations et des mystères anciens, des choses ineffables. Le renseignement central [*Central intelligence*]. Elles sont comme des églises qui détiennent les secrets ultimes<sup>38</sup>.

Il s'agit là de *profanation* au sens où l'entend Giorgio Agamben, à savoir la restitution dans la sphère du droit humain de ce qui a été séparé et consacré, une manière de réappropriation de quelque chose qui ne nous appartient plus. Entre désacralisation et sécularisation, l'acte de profaner marque une réappropriation et un geste de désacralisation valant pour libération et réaffirmation de la vie. « Profaner signifie : libérer la possibilité d'une forme particulière de négligence qui ignore la séparation ou, plutôt, qui en fait un usage particulier<sup>39</sup>. » Par voie de récurrence, DeLillo hiératise l'opacité profane et indéchiffrable des systèmes contemporains, fait de leur opacité et de leur illimitation apparentes l'équivalent postmoderne et vaguement déchéant d'un mystère sacré. Aussi ce que dit

38. Adam BEGLEY, « Interview with Don DeLillo », Thomas DEPIETRO (dir.), *Conversations with Don DeLillo*, op. cit., p. 106.

39. Giorgio AGAMBEN, *Profanations* [2005], trad. Martin Rueff, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2006, p. 98.

John A. McClure à propos de *Chien galeux*, et de son exploitation des théories conspirationnistes, peut s'étendre pleinement à l'usage du complot dans l'œuvre entière :

Les théories du complot sur lesquelles ce thriller se fonde, remplacent la religion comme moyen de cartographier le monde sans le désenchanter, sans le priver de son mystère [*Conspiracy theory, on which the thriller is based, replaces religion as a means of mapping the world without disenchanting it, robbing it of its mystery*]. Car les théories du complot expliquent le monde, comme le fait la religion, sans l'élucider, en postulant l'existence de forces cachées qui imprègnent et transcendent le règne de la vie ordinaire [*For conspiracy theory explains the world, as religion does, without elucidating it, by positing the existence of hidden forces which permeate and transcend the realm of ordinary life*]. Elles nous donnent des satisfactions semblables à celles que nous offrent les religions et les récits aux inflexions religieuses – à la fois la satisfaction d'évoluer au milieu des secrets, dans un monde mystérieux, et la satisfaction d'avoir accès aux secrets, d'être « au nombre des initiés », un membre de quelque ordre ésotérique de mages ou de guerriers [*both the satisfaction of living among secrets, in a mysterious world, and the satisfaction of gaining access to secrets, being "in the know", a member of some esoteric order of magicians or warriors*<sup>40</sup>].

### Face au chaos : panique herméneutique et ordre paranoïaque

La fiction chez DeLillo démarre volontiers des impasses phénoménologiques où s'engluent ses personnages de « détectives sociaux », comme elle consigne leurs crises herméneutiques devant l'inintelligibilité plurielle du système. Sa confrontation au système révèle chez le personnage cette *agency panic* que Timothy Melley a théorisé comme la privation angoissante et affolante de son autonomie ou de la maîtrise de soi par le sujet contemporain. Ce dernier connaît le sentiment d'une perte de contrôle de lui-même, la dépossession réelle ou du moins perçue, ressentie comme telle, de sa latitude de mouvement. Cette découverte conduit le sujet déposé au soupçon qu'il est contrôlé à distance par quelqu'un ou par quelque institution<sup>41</sup>. Cette *agentivité* ou latitude d'action (*agency*, en anglais), détachée ou décon-

40. John A. McClure, « Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy », *Introducing Don DeLillo*, Frank LENTRICCHIA (dir.), Durham, Duke University Press, 1991, p. 103.

41. Voici la définition que propose T. Melley de son concept : « Par *agency panic*, j'entends l'angoisse intense relative à la perte apparente d'autonomie et de maîtrise de soi [*intense anxiety about an apparent loss of autonomy or self-control*] – la conviction que ses actions sont sous le contrôle de quelqu'un d'autre, qu'on a été "fabriqué" [*constructed*] par de puissants agents externes. Cette angoisse s'exprime spectaculairement dans la fiction littéraire et dans les films, bien que la vision sous-jacente du monde qui est la sienne se trouve également au cœur de nombreux

nectée de l'individu, se trouve alors transférée, dans l'imaginaire contemporain, à une élite ou bien à une bureaucratie omnipotente. Des agents externes dominent et manipulent de la sorte le sujet, en lui confisquant sa capacité d'autonomie. Au lieu d'agir, le voilà agi. D'acteur, il devient le spectateur impuissant et passif d'une action qui lui échappe désormais. Privé d'accomplir ses désirs et desseins selon sa volonté propre, il est également incapable de remonter à cet Autre manipulateur et directif qui s'est subrepticement substitué à son libre arbitre. Autrement dit, il fait partie d'un système qui a constamment barre sur lui, influe directement sur ses actions, ses gestes et ses pensées, qu'il ne peut circonscrire et qui excède son entendement. La confrontation au système révèle, en la suscitant d'abord, cette *agency panic*. Les héros de DeLillo éprouvent tous à quelque stade de l'intrigue cette sensation d'être piégés – on se remémore l'affolement de Lee Oswald (qui se juge à maintes reprises comme « un zéro dans le système »), la course folle de Glen Selvy (le *running dog* du roman éponyme), la fuite éperdue de Jack Gladney, l'universitaire impuissant de *Bruit de fond* qui découvre son ignorance dans une situation de catastrophe quand une fuite chimique le précipite avec sa famille dans un cauchemar éveillé. Même celui qui conteste frontalement le système participe malgré lui de son renforcement et de sa légitimation ultime. Ainsi est-il dit des manifestants altermondialistes de *Cosmopolis* :

Il y avait entre les contestataires et l'État un fantôme de transaction. La manifestation était une forme d'hygiène systémique, purgative et lubrifiante. Elle attestait encore, pour la dix millième fois, du brio innovateur de la culture de marché, de sa capacité à se former en fonction de ses propres objectifs flexibles, par assimilation de tout l'environnement. (*CO*, p. 111)

La paranoïa est double – telle est la leçon reprise de *Libra* par *Outremonde*. Elle procède à la fois, nous enseigne ce dernier roman, de la découverte par le protagoniste de ce que tout est connecté dans son monde systémique (pointant

---

essais [*nonfiction texts*]. Dans la plupart des cas, l'*agency panic* présente deux caractéristiques. La première est une fébrilité ou une incertitude [*a nervousness or uncertainty*] quant aux causes de l'action individuelle. Cette peur se manifeste parfois par la croyance que le monde est peuplé de sujets "programmés" ou ayant "subi un lavage de cerveau", de drogués, d'automates ou de personnes "produites en masse" [*"programmed" or "brainwashed" subjects, addicts, automatons, or "mass-produced" persons*]. [...] Outre ces angoisses primaires liées à l'autonomie individuelle, l'*agency panic* implique un sentiment secondaire que les organisations de contrôle [*controlling organizations*] sont elles-mêmes des agents – des entités rationnelles, déterminées [*motivated*], dotées de la volonté et des moyens pour mener des projets complexes. » (Timothy MELLEY, *Empire of Conspiracy: The Culture of Paranoia in Postwar America*, Ithaca [NY]/London, Cornell University Press, 2000, p. 12-13).

une totalité cachée, ramifiée et signifiante, capable éventuellement d'apporter un sens transcendant à son expérience désespérée de la déconnexion). C'est l'*eurêka* que fait résonner par exemple la toute fin du roman (« Tout est connecté à la fin », *OU*, p. 891). Une cohérence existerait ainsi derrière l'apparent chaos de l'Histoire. Et à tout prendre, cette condition paranoïaque qui instaure une raison et fonde en le structurant un monde sensé, est préférable au héros à l'*anti-paranoïa*, cette condition que Thomas Pynchon a imaginé dans *L'Arc-en-ciel de la gravité* (1973), où plus rien n'est connecté, où le monde se présente à la conscience comme irrémédiablement disparus et absurde, sans plus de mystère ultime ni d'espoir d'une quelconque transcendance (« S'il y a quelque chose de réconfortant – de religieux, si vous voulez – dans la paranoïa, il y a pourtant également l'anti-paranoïa, dans laquelle rien n'est relié à rien [*there is still also anti-paranoïa, where nothing is connected to anything*], un état d'esprit que peu d'entre nous peuvent tenir sur la durée<sup>42</sup> »). Comme le rappelle Jameson :

Un monde paranoïaque est l'opposé d'un monde absurde ou insensé [*absurd or meaningless*] : dans le premier, chaque détail, chaque moineau qui tombe, la marque et le modèle de chaque voiture que vous croisez, les expressions des gens – tout cela est programmé d'avance et participe de la conspiration de fond ; en fait, le monde est plutôt trop riche en significations [*the world is if anything too meaningful*]<sup>43</sup>.

Par principe, la dynamique paranoïaque promeut une surinterprétation, une hypersémantisation des objets du monde<sup>44</sup>, devenus indices potentiels, conjecturant des relations analogiques, par contiguïté, rapprochement métonymique. Ce prurit herméneutique comme cet excès de projection, qui enfle et hypertrophie le sens du récit, Umberto Eco en a fait une condition morbide qu'il a appelée « interprétation paranoïaque<sup>45</sup> ». Il rappelle qu'il « existe une différence entre l'interprétation saine et l'interprétation paranoïaque : la première consiste à reconnaître que le rapport [entre deux objets, deux mots] est minimum, la seconde à déduire de ce minimum le maximum possible ». En ce sens, le propre du complot est bien

42. Thomas PYNCHON, *Gravity's Rainbow*, New York, Viking Press, 1973, p. 434.

43. Fredric JAMESON, « *The Names* (by Don DeLillo) and *Richard A.* (by Sol Yurick): Reviews », art. cit., p. 118.

44. Freud notait déjà en 1901 dans *Psychopathologie de la vie quotidienne* : « Alors que l'homme normal admet une catégorie d'actes accidentels n'ayant pas besoin de motivation, catégorie dans laquelle il range une partie de ses propres manifestations psychiques et actes manqués, le paranoïaque refuse aux manifestations psychiques d'autrui tout élément accidentel. Tout ce qu'il observe sur les autres est significatif, donc susceptible d'interprétation. »

45. Umberto ECO, *Les limites de l'interprétation*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Le Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1994.

d'induire des schèmes, d'attribuer aussi une signification dans le monde à ce qui n'en a pas de prime abord, et d'introduire un ordre (de loin l'objet le plus convoité dans l'univers de DeLillo) qui se substitue avantageusement à l'angoisse primordiale du chaos anémique, justifiant l'existence de quiconque s'y réfugie. Ainsi que le fait remarquer Richard Hofstadter dans *Le style paranoïaque* : « la mentalité paranoïaque présente beaucoup plus de cohérence que le monde réel puisqu'elle ne laisse aucune place aux erreurs, aux échecs ou aux ambiguïtés<sup>46</sup>. »

Pour autant, l'approche paranoïaque procède aussi chez DeLillo du constat qu'il persiste des zones d'ombre, des mystères inexpliqués, des lacunes et des connexions manquantes, qui pourraient donner paradoxalement matière à tramer un sens alternatif du monde, engageant le protagoniste à investiguer d'autres sources, inédites et inconnues. Comme l'explique le personnage de Matt Shay dans *Outremonde* :

La force d'un événement peut jaillir de son propre noyau irréductible, tous les éléments cruels et insaisissables qui ne se recourent pas, et cela vous amène à faire des choses bizarres, et à vous raconter des histoires, et à construire des mondes crédibles. (*OU*, p. 497)

Ainsi la paranoïa est informée chez DeLillo par un double paradigme sémantique, à la fois *réticulaire* (le sens est pris dans un réseau où il est sans cesse différé, où il déborde et se rapporte toujours à autre chose que lui-même) et *lacunaire* (le sens est à construire hors du donné historique, dans les brèches et les blancs interstitiels qui persistent entre les événements).

C'est pourquoi, à la lecture, le canevas du roman peut sembler délibérément elliptique. C'est le sens de cette remarque que font Chénétier et Happe, signalant que l'écriture d'*Outremonde*

semble s'assurer que les choses se recourent latéralement, métonymiquement, qu'elles se connectent en surface quand, dans le même temps, [elle] favorise un type de récit « troué », elliptique, parataxique. [...] Tout se passe comme si ces ellipses, cette fragmentation, ces listes ouvertes, visaient à laisser de l'espace pour l'insaisissable, s'assuraient que le récit ne « prenne » pas, comme le ferait du Jell-O, comme si [l'auteur] voulait fuir la paranoïa même qu'il décrit comme possible<sup>47</sup>.

C'est que le roman promet une écriture de type *diéthrologique* qui dérobe ses enjeux, complexifie sa profondeur sous une surface chatoyante et spéieuse (l'intrigue et la forme générique qu'elle adopte), ne rechigne jamais devant la

46. Richard HOFSTADTER, *Le style paranoïaque*, *op. cit.*, p. 82.

47. Marc CHÉNÉTIER et François HAPPE, « An Interview with Don DeLillo », *Revue française d'études américaines*, n° 1/2001 (n° 87), p. 102-111.

complexité d'une situation faite de plis et de replis, cherchant toujours à « faire système ». Ce que dit Marc Chénétier de l'écriture de Thomas Pynchon s'applique aussi pertinemment aux récits de DeLillo : « les connexions forcées, les remblais logiques de la paranoïa comme mode de connaissance, syntaxe de secours, se forgent ou se déversent au plan des mots au moins autant qu'à celui du thème<sup>48</sup>. » La paranoïa infuse bien le roman jusque dans sa syntaxe et sa manière incomplète, défectueuse de référer au monde. Entre autres stratégies rhétoriques, le jeu de déictiques (pronoms, démonstratifs) mal repérés donne régulièrement au lecteur le sentiment d'une instabilité de la référence, d'un texte piégé, à double fond, qui ne renvoie jamais pleinement aux objets de la diégèse mais laisse affleurer le doute.

### De la vision prophétique à la vision parallaxe

« Écrire contre », c'est ainsi substituer au récit culturellement admis le jeu de causalités nouvelles, introduire un ordre concurrent à celui qui opère dans le monde réel. La fiction paranoïaque se range en ce sens du côté d'un doute imaginatif et créateur, à même d'exploiter les blancs de l'Histoire et d'investir les lacunes, les zones d'ombre du grand récit national. C'est d'ailleurs, selon Giorgio Agamben, le sens profond du vrai contemporain que de traquer et débusquer la part d'ombre de son époque (« Le contemporain est celui qui fixe le regard sur son temps pour en percevoir non les lumières, mais l'obscurité »), de se sentir personnellement requis par les potentialités de son envers négatif et ténébreux (« celui qui perçoit l'obscurité de son temps comme une affaire qui le regarde et n'a de cesse de l'interpeller<sup>49</sup> »).

L'écriture de DeLillo autorise des assemblages alternatifs du matériau historique, tresse des agencements originaux de causes et d'effets, dispensateurs à leur tour d'une pertinence insolite. Elle est paranoïaque parce qu'elle prend en compte la complexité du réel et tâche de mettre en forme, par l'imagination, les enchevêtrements de forces qui y agissent et s'y opposent. À ce titre, elle est moléculaire

48. Marc CHÉNÉTIER, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1989, p. 172.

49. Cette aptitude à la *diétrologie* (pour reprendre un terme delillien) procède elle-même de cette opération de « déphasage », cette qualité d'*inactualité* qui participe d'une définition du vrai contemporain selon Agamben, celui-ci introduisant une disjonction avec son temps, en un déphasage ou une dyschronie de nature à *archaïser* sa propre vision présente et à l'enrichir critiquement d'une quête anachronique des origines (« La voie d'accès au présent a nécessairement la forme d'une archéologie »). Voir Giorgio AGAMBEN, *Qu'est-ce que le contemporain?*, trad. Maxime Rovère, Paris, Payot & Rivages, coll. « Petite Bibliothèque », 2008, p. 19-22.

par nature, procède par associations et conjugaisons inédites<sup>50</sup>. Dans cette perspective, la certitude se perçoit négativement comme un arrêt théorique, la stase d'une vérité molaire, qui contrecarre la dynamique de l'événement philosophique dont le sens est ouvert et n'en finit pas, se poursuit après les faits. Par là même, la fiction delillienne valide exemplairement, en la rendant effective, cette « paranoïa opérationnelle » ou « paranoïa créative » (« *operational paranoia* », « *creative paranoia* ») imaginée par Thomas Pynchon dans *L'Arc en ciel de la gravité*, réhabilitée en tant que « parade épistémologique » et résistance aux systèmes et aux puissances politiques et économiques.

Le rapprochement que fait régulièrement DeLillo entre *plot* (conspiration) et *plot* (récit ou intrigue de fiction) ne relève pas seulement de convergences au sein de la diégèse mais il pointe un type de roman expérimental qui apparie son intrigue à une forme d'investigation littéraire. La question est récurrente chez DeLillo : que peut savoir le roman ? Existe-t-il un savoir propre à l'acte de fictionnaliser ? Par la production et la reconduction régulière de ce qu'on appellera une « forme-complot », un concept qui marque l'esthétique distinctive de ses romans, DeLillo propose une fiction paranoïaque de type entriste, mimétiquement modelée sur les contours et figures de la conspiration, partageant aussi les mêmes tropes du doute, de la projection, de l'incertitude, du maintien tragique d'une ambiguïté entre le vrai et le faux, aux fins de fragiliser la lecture historique ou médiatique d'un événement. Tony Tanner identifie plus largement une semblable convergence de la forme et du fond à l'œuvre dans l'écriture paranoïaque. Il relève chez plusieurs auteurs américains « cette crainte de toutes les forces de conditionnement au point qu'elle en devient une paranoïa [*dread of all conditioning forces to the point of paranoia*], qui est non seulement visible dans le sujet même de nombreux romans mais aussi dans leurs procédés de narration [*in their narrative devices*]. Les trames narratives sont remplies d'agents d'influence occultes [*hidden persuaders*], de dimensions cachées, de complots, d'organisations secrètes, de systèmes malfaisants, de toutes sortes de conspirations contre la conscience spontanée, et même des prises de contrôle cosmiques<sup>51</sup> ».

50. L'œuvre connective de DeLillo embrasse de fait cet âge de la fiction dont parle Rancière où « écrire l'histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité ». Non pas que tout soit fiction mais plutôt qu'il existe désormais « des modèles de connexion entre présentation des faits et formes d'intelligibilité qui brouillent la frontière entre raison des faits et raison de la fiction. » (Jacques RANCIÈRE, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000, p. 61).

51. TONY TANNER, *City of Words: American Fiction, 1950-1970*, New York, HarperCollins & Row, 1971, p. 16.



Cette « forme-complot » qui a cours chez DeLillo possède une nature analogue à celle que Jameson identifie, par exemple, dans *Vente à la criée du lot 49* de Pynchon, quand il évoque « l'inventivité représentationnelle de ce roman [qui] réside dans le fait que le complot se trouve assimilé au média lui-même<sup>52</sup> ». Le complot est une forme ressemblante du monde qui part d'un retrait du savoir, s'appuie sur un manque ou un vide (moment fondateur où le monde est privé d'une somme de connaissances), se rapproche le plus d'une démarche cognitive, qu'il reproduit dans le cours et les vicissitudes de l'enquête, mimant les degrés d'un processus heuristique. Luc Boltanski, dans l'ouvrage qu'il a consacré aux figures de l'énigme et du complot dans les romans policiers et d'espionnage (comme aux enjeux politiques et sociaux qu'ils engagent), rappelle aussi la forme nécessairement double du complot en ce qu'il « est un objet qui ne contient pas en lui-même son intelligibilité. Il ne se distingue des relations ordinaires que par l'opération de dévoilement qui fait se côtoyer dans un même plan la réalité apparente mais fictive et la réalité cachée mais réelle. C'est la raison pour laquelle le moment où le complot se trouve démasqué a les propriétés d'un coup de théâtre<sup>53</sup> ».

Autrement dit, le roman a charge de fabriquer une contre-histoire (« a *counterhistory* »). Cette version *contre-historique*, que DeLillo appelle de ses vœux et qu'il a théorisée dans son bref essai « The Power of History » (1997), objective une manière de contestation du récit officiel, dont il incrimine la facture monolithique, en rendant surtout manifeste l'hétérogénéité foncière de tout matériau historique. Un des régimes mixtes qu'opère la fiction de l'auteur est le *récit contrefactuel*, qui imagine un scénario alternatif à l'Histoire communément admise, engageant une reconstruction des acteurs et actions suivant une perspective légèrement déplacée, ce qu'on nommera ici une « vision parallaxe » des événements. Les erreurs, les anomalies, les informations qui refusent obstinément de se recouper et qui frustrent l'approche historique, nourrissent et enrichissent en revanche la fiction. C'est à travers les arbitrages que fixe le récit de fiction que les éléments contingents de la grande histoire se muent en déterminations causales. Ainsi que l'écrit Patrick O'Donnell : « La paranoïa se manifeste comme un mécanisme qui agence le chaos en ordre, la contingence en détermination [*a mechanism that rearranges chaos into order, the contingent into the determined*]. En ce sens, elle est un moyen de réécriture de l'histoire<sup>54</sup>. » Elle exige de repenser le jeu du hasard, la détermi-

<sup>52</sup>. Fredric JAMESON, *La Totalité comme complot*, op. cit., p. 41.

<sup>53</sup>. Luc BOLTANSKI, *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2012, p. 35-36.

<sup>54</sup>. Patrick O'DONNELL, *Latent Destinies: Cultural Paranoia and Contemporary U.S. Narratives*, Durham, Duke University Press, 2000, p. 11.

nation des accidents successifs qui aboutissent à une configuration plutôt qu'à une autre, l'incidence des rêves et des fantasmes, le poids de motivations obscures qui n'entrent pas en ligne de compte dans le projet rigoureusement historiciste. Elle se caractérise comme « métafiction historiographique », pour reprendre l'expression de Linda Hutcheon (« une œuvre qui fusionne fiction et Histoire aux fins de proposer une interprétation pluralisée d'événements réels ou bien d'avancer l'idée que l'Histoire n'est qu'une construction fictive<sup>55</sup> »). Face à la paranoïa que l'Histoire semble inspirer à son auteur, le roman pourvoit un ordre salvateur et une lisibilité du passé :

La fiction sauve l'Histoire de ses confusions [*Fiction rescues history from its confusions*]. Elle apporte l'équilibre et le rythme que nous n'éprouvons pas dans notre expérience quotidienne, dans nos vraies vies. De la sorte, le roman qui opère à l'intérieur de l'Histoire peut aussi opérer de l'extérieur – en rectifiant, en éclairant un mystère [*correcting, clearing up*], et peut-être plus important que tout, en trouvant des cadences et des symétries que nous ne rencontrons nulle part ailleurs<sup>56</sup>.

C'est pourquoi l'ambition d'un roman comme *Libra* n'est nullement de produire la version définitive sur l'assassinat de John Kennedy (la *vérité* est d'ailleurs donnée comme toujours hors de portée dans une construction postmoderne expressément relativiste) mais d'en révéler plutôt, par un jeu de mise en abyme de la fiction via son personnage de l'historien, la multiplicité de lectures comme des variations herméneutiques, la polysémie foncière. DeLillo s'en explique en ces termes :

Je pense que ce livre est une exploration des variations concurrentes qu'on peut envisager à partir d'un événement réel [*an exploration of what variations we might take on an actual event*], plutôt qu'il ne constitue un argumentaire sur ce qui s'est passé à Dallas en novembre 1963 et dans les mois qui précèdent ou dans les années qui ont suivi<sup>57</sup>.

L'ambition de la fiction paranoïaque n'est pas d'avoir le dernier mot mais d'introduire le jeu du doute entre le texte et le monde. Peu importe au final que d'anciens cadres de la CIA soient ou non les commanditaires de l'assassinat. Ce qui compte, c'est que *Libra* montre qu'un récit autre, alternatif et tout aussi vraisemblable, contestant les discours admis dans le cadre de l'Histoire officielle, lui aussi fondé sur les preuves et témoignages du rapport de la commission Warren,

55. Voir Linda HUTCHEON, « The Pastime of Past Time: Fiction, History, Historiographic Metafiction », *Genre*, n° 20, 1987, p. 285-306.

56. Anthony DECURTIS, « "An Outsider in This Society": An Interview with Don DeLillo » [1988], in Frank LENTRICCHIA (dir.), *Introducing Don DeLillo*, op. cit., p. 65.

57. *Ibid.*, p. 65.

est possible. La vérité doit y perdre son caractère d'unicité ou d'exclusivité. Le coin du soupçon fissure l'édifice d'une version homologuée et impose le primat de la relativité contre la totalité d'un discours compact et univoque.

## La vocation critique

Si les romans de DeLillo échappent rarement à l'imposition d'une catégorie littéraire (satire sociale, chronique postmoderne, thriller politique, fiction historique, ou encore *romance* selon John MacClure<sup>58</sup>), on s'accorde à leur reconnaître toujours une dimension ou une vocation critique. Le premier, Frank Lentricchia a noté que l'œuvre de DeLillo « représente cet accomplissement rare dans la littérature américaine de marier parfaitement l'imagination romanesque à la critique culturelle [*the perfect weave of novelistic imagination and cultural criticism*], dans une perspective à la fois belle et terrifiante<sup>59</sup> ». Un reproche récurrent adressé à l'auteur, qui remonte à ses premiers romans, est celui d'être un *cultural critic* avant même d'être un romancier<sup>60</sup>, dont la fiction affiche une volonté toute sociologique ou politique de lire le monde contemporain, d'en déchiffrer les codes et les modes. Lentricchia soutient en ce sens :

C'est une modalité qui marque les écrivains qui conçoivent leur vocation comme une action de critique culturelle [*as an act of cultural criticism*]; qui inventent pour intervenir; dont l'œuvre est un genre d'anatomie, une tentative de représenter leur culture dans sa totalité, et qui désirent amener leurs lecteurs à envisager que la forme et le destin de leur culture dictent aussi la forme et le destin de leur moi<sup>61</sup>.

Pour autant, le rapport de l'essai au roman est chez DeLillo définitoire d'une approche et d'une esthétique indissolublement mixtes, propres à l'art du roman tel qu'il le pratique (à l'instar de romanciers aussi divers que Witold Gombrowicz,

58. Voir John A. McCURE, « Postmodern Romance: Don DeLillo and the Age of Conspiracy », in Frank LENTRICCHIA (dir.), *Introducing Don DeLillo*, op. cit., p. 99-115.

59. Frank LENTRICCHIA, « The American Writer as Bad Citizen », in Frank LENTRICCHIA (dir.), *Introducing Don DeLillo*, op. cit., p. 2.

60. Par exemple, James Woods dans son ouvrage *The Broken Estate* accuse le romancier de forçage, à savoir de fictionnaliser un propos de nature théorique : « DeLillo utilise ses personnages pour imposer ses thèmes [*to force home his themes*], ou encore il impose ceux-ci en les transformant en comédies par l'exagération. DeLillo m'est souvent apparu comme un écrivain didactique qui souhaite être honoré pour le fait de ne pas en être un [*DeLillo has often seemed to me a didactic writer who wants to be honored for not being one*]. » (James Wood, « Against Paranoia: The Case of Don DeLillo », in *The Broken Estate: Essays on Literature and Belief*, New York, Picador USA, 2010, p. 197).

61. *Ibid.*

Danilo Kiš, Norman Mailer, Milan Kundera ou Botho Strauss). Aussi il importe de récuser l'idée d'une dualité intrinsèque de l'œuvre comme celles d'épousailles contre nature, d'une hybridité hétérogène qui demeurerait réductible à ses parties. Parce qu'ils sont toujours subordonnés, inféodés au primat de la fiction, intégrés aussi à la catégorie même du personnage et au principe de son élaboration, les discours sociologiques, historiques ou scientifiques, participent intimement du *telos* poétique de l'œuvre comme de son régime d'inspiration. À maints égards, le roman delilien s'affirme comme le prolongement d'un travail *essayistique* par le moyen de la fabulation, et se présente ambitieusement comme une façon de sortir la réflexion de son ornière théorique ou dogmatique. Il ne s'agit pas, bien sûr, d'illustrer ces mêmes idées ni de les transposer, mais bien de proposer une incarnation, c'est-à-dire de soumettre des hypothèses au risque même de la fiction. DeLillo marque avec insistance cette différence esthétique avec l'essai critique ou l'historiographie, le romanesque œuvrant seul dans la quête d'une vérité de l'intime :

La fiction crée un langage qui permet de décrire la vie intérieure. Elle peut examiner l'impact de l'histoire sur les vies intimes. Beaucoup mieux qu'un essai ou un livre d'histoire. Car son langage est souvent un langage de douleur et de chagrin. Un romancier peut examiner les effets d'une tragédie sur la vie intime des personnages qui l'ont vécue. Et ça, un essayiste ou un historien ne peut pas le faire. Le romancier essaie de comprendre chaque seconde de la vie intime, en fouillant dans les sentiments, dans ce que chacun pense, dit, ressent ou rêve. Le romancier va au-delà des limites de ce que peut faire un historien ou un journaliste, même s'il est très bon. La fiction explore donc des terres inconnues. Cela ne veut évidemment pas dire qu'elle est plus proche de la vérité mais simplement qu'elle peut pénétrer des territoires qui ne sont pas ouverts aux autres formes d'écriture. Pénétrer la vie intime des individus est l'apanage du roman<sup>62</sup>.

La narration chez DeLillo promeut toujours un mixte de création et de commentaire, une oscillation entre le romanesque et une posture critique, qui se réfère tout autant au monde qu'à son propre système de références. Les digressions multiples, les pauses spéculatives sur l'art, la politique, l'histoire américaine, constituent une respiration naturelle et distinctive de l'intrigue. De tels déplacements mettent au jour la double exigence, commune à nombre de textes littéraires, de la création et de l'analyse, de la production et de la réflexion. Gary Adelman parle justement chez DeLillo de fictions gouvernées par les idées ou concepts qui les sculptent – il évoque « la grille d'idées intellectuelles qui les gouverne [*the grid*

62. François BUSNEL, « Entretien avec Don DeLillo », *Lire / L'Express*, 1<sup>er</sup> avril 2008.

of intellectual ideas that rule them<sup>63]</sup> »). La fiction delillienne explore systématiquement plusieurs voies ou hypothèses qu'elle représente par le prisme de trajectoires singulières, antinomiques, à la fois croisées et complémentaires. Les dispositifs romanesques aiment à confronter et conjuguer des visions (on songe, dans *L'Homme qui tombe*, à Mohammed Atta ou bien à Terry Cheng). Analysant les formes romanesques chez Broch, Musil et Proust, Claire de Obaldia a avancé le terme de « roman essayistique<sup>64</sup> ». DeLillo s'inscrit assez justement dans cette tradition romanesque qui intègre au récit une réflexion subjective et cognitive qui domine dans l'essai, et s'en sert pour reconfigurer la trame narrative. Une rivalité persiste entre les deux régimes d'écriture (« l'essai rivalise avec et limite la possibilité même de narrer, de donner à l'expérience décrite un sens définitif<sup>65</sup> ») autant qu'une complémentarité les attire l'un vers l'autre. DeLillo ne cesse de se pencher sur la *nature* même du savoir mis en jeu dans le roman, qui diffère de la connaissance scientifique ou historique. Dans *La Condition postmoderne*, Lyotard a bien dégagé la singularité (en termes de diversité, souplesse et de capacité d'absorption) de la « forme narrative » par rapport aux autres « formes du discours de savoir » (essentiellement dénotatives) qui admet en son sein une pluralité de jeux de langage et de modulations de la connaissance. Il a expliqué comment le récit intègre dans une logique interactionnelle des énoncés dénotatifs mais aussi des énoncés déontiques, des énoncés interrogatifs, des énoncés évaluatifs<sup>66</sup>.

### Une fiction de l'expertise

Une méthode semble se dessiner par moments. Avançant sur les brisées d'un essai pionnier, bréviaire ou précis « éclairé », l'auteur reconduit une réflexion historique première par les procédés propres à la fiction. Ainsi plusieurs années avant de publier *Libra* en 1988 sur l'assassinat de John Kennedy, il écrit l'article « American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK<sup>67</sup> » qui

63. Gary ADELMAN, « Dark Hope: The Novels of Don DeLillo », in *Sorrow's Rigging: The Novels of Cormac McCarthy, Don DeLillo, and Robert Stone*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2012, p. 75.

64. Voir la définition détaillée qu'en donne Claire de Obaldia dans *L'esprit de l'essai. De Montaigne à Borges*, trad. Émilie Colombani, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2005, p. 283-301.

65. Claire de OBALDIA, *op. cit.*, p. 290.

66. Voir en particulier le chapitre 6 « Pragmatique du savoir narratif », in Jean-François LYOTARD, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 35-43.

67. Don DELILLO, « American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK », *Rolling Stone*, 8 décembre 1983, p. 21-28.

fournira un cadre théorique au roman. Pareillement, l'essai « Dans les ruines du futur » (2001) précède en l'orientant par avance l'écriture de *L'Homme qui tombe* (2007), circonscrit les délinéaments d'un contrerécit, donne le cadre théorique qui enchâssera la fiction intime de l'événement. De même, quelques mois avant *Outremonde* (1997) paraît « The Power of History<sup>68</sup> » qui s'attache à fixer la tâche du romancier face à l'entreprise d'une fiction historiographique, et conditionne l'écriture comme la lecture à venir d'*Outremonde*, sorti un peu plus tard. Il ressort de cet essai que le romancier doit contester la version officielle et combler « l'histoire perdue » en proposant une *refiguration* alternative du matériau historique :

C'est l'Histoire perdue qui devient la trame minutieuse des romans [*the lost history that becomes the detailed weave of novels*]. La fiction consiste avant tout à revivre les choses [*Fiction is all about reliving things*]. C'est notre seconde chance. Le romancier comme le lecteur prennent du plaisir à une version du passé qui évite les circuits de l'Histoire et de la biographie établies [*that escapes the coils of established history and biography*], et qui trouve un langage plein d'odeurs, dégoulinant, riche de détails pour parler de réalités quotidiennes comme le sexe, le temps qu'il fait ou la nourriture.

Afin de pallier l'histoire perdue, DeLillo a lu le pléthorique rapport Warren, document officiel sur l'assassinat de Kennedy, avant d'écrire *Libra*. Il recourt de même au *9/11 Commission Report* de 2004 pour nourrir et informer la représentation des djihadistes et de leurs agissements en Allemagne puis aux États-Unis, même s'il n'en fait pas la clef de voûte de *L'Homme qui tombe*.

À l'opposé des protagonistes principaux, le roman chez DeLillo compte toujours ce qu'on appellera des *experts*, qui relèvent de ce que Philippe Hamon identifie comme des « personnages-embrayeurs », qui sont toujours l'indice « de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages "porte-parole", chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'impromptus, conteurs et auteurs intervenant<sup>69</sup> ». Personnages théoriques ou conceptuels, souffrant le plus souvent d'un déficit d'incarnation, porteurs avant tout d'une vision théorique ou dogmatique, ils sont le biais énonciatif pour faire entrer une vision culturelle, fondamentalement plurielle et conflictuelle, au creux du roman. Un rôle dévolu à Murray Siskind dans *Bruit de fond*, aux savants excentriques de *L'Étoile de Ratner* ou ceux de *Zero K*, aux discours symétriques et éminemment dogmatiques d'Amir-Atta et de Terry Cheng dans *L'Homme qui tombe*. Exemplement, *Mao II* opère de la même façon en faisant se répondre symétriquement deux personnages secondaires, incarnant davantage des postures

68. DON DELILLO, « The Power of History », *New York Times Magazine*, 7 septembre 1997, p. 63.

69. Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Texte et idéologie*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1984, p. 122-123.

intellectuelles qu'ils ne constituent d'authentiques personnages, retors et nuancés. Charles Everson est l'éditeur et porte-parole d'un célèbre écrivain, héros du roman, et George Haddad est le porte-parole d'un groupe terroriste libanais. Le roman les cantonne à ne jouer tous deux qu'une fonction d'intermédiaire et de médiateur, avant de les apparenter en définitive aux mêmes pratiques et transactions douteuses.

## L'ordre de la représentation

Quelle est la texture si particulière de l'écriture de DeLillo ? Elle opère des mixtes, croise sans cesse ses modes et tonalités, privilégie les ruptures (ellipses, digressions savantes, moments épiphaniques) et les formes paratactiques, sans perdre de vue qu'elle vise à terme la représentation d'une totalité. En ce sens, elle est une juxtaposition ou un montage de discours hétérogènes et métissés, prélevés dans la civilisation américaine. C'est sous cette optique qu'il faut comprendre la formule de l'auteur qui fait du roman « un cri démocratique » (*Mao II*), à savoir un concert de voix discordantes, antagoniques et contradictoires, que la structure même du récit soumet à un dialogisme forcé. Au fil d'arguments soigneusement documentés, de dialogues stylisés, se dégage au mieux ce curieux couplage de terreur et de comédie de mœurs qui fait le mode distinctif de l'auteur. L'œuvre travaille aussi dans le sillage des médias de masse, recycle slogans et autres échos publicitaires, tout un déchet sonore, ce « bruit de fond » idéologique, confus et échoué, que traînent derrière elles nos civilisations de la consommation. Dans la droite tradition de John Dos Passos (autre tenant du roman démocratique), la pensée de DeLillo opte pour une démarche buissonnière et opère un décloisonnement de la culture, entendue dans son acception la plus large, au sens deleuzien d'un vaste rhizome, en permanent décentrage et expansion, une antimémoire parcourue de flux et faite de plateaux, d'embranchements et de connexions multiples et imprévisibles. Cette forme libre du rhizome répond diamétralement à la fermeture du système – Deleuze rappelle que le rhizome est « un cas de système ouvert<sup>70</sup> ». Dans cette perspective, le romancier isole, ou plutôt prélève sur ces flux des régimes de signes, des constantes obsessionnelles de l'expression désirante, des régimes que chaque roman remet en jeu à travers différents agencements (chez DeLillo, les non-lieux, la foule, le nom propre, la fuite hors du système, le passage de la ville au désert). Ces agencements fictionnels constituent d'abord une définition de territoires et un décodage de milieux. Sous cette optique, le roman n'a plus exactement vocation de *speculum mundi*. Il n'a pas tant à refléter la réalité

<sup>70</sup>. Gilles DELEUZE, *Pourparlers (1972-1990)*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 1990, p. 48.

américaine dont il s'inspire qu'à la prolonger et à se prolonger éventuellement en elle. Comme l'écrivent Deleuze et Guattari :

C'est la même chose pour le livre et le monde : le livre n'est pas image du monde suivant une croyance enracinée. Il fait rhizome avec le monde, il y a évolution parallèle du livre et du monde, le livre assure une déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde<sup>71</sup>.

Le roman n'est plus une expérience isolée mais le flux de l'écriture permet une communication unifiante avec l'Amérique qui l'inspire.

De même, DeLillo ne cesse d'interroger notre désir fasciné d'images – un désir régulièrement identifié comme une scotophilie si incoercible qu'elle en serait même devenue sournoisement exclusive de la réalité première dont l'image se fait le reflet discontinu. Ce faisant, en démontant les ressorts inconscients d'une telle séduction, l'auteur ne manque pas à chaque fois de diagnostiquer quelque variété d'une fétichisation du réel. Rappelons, à cet égard, que la question delillienne par excellence pourrait se formuler ainsi : en quoi telle image du réel peut-elle être plus excitante que le réel au point – et c'est une aberration dans les termes – de nous sembler plus réelle que le réel? Autrement dit, pourquoi le spectacle brut et direct, immédiatement observable du monde, nous apparaît-il en définitive comme une version appauvrie (moins saisissante ou spectaculaire) de sa représentation en images? En l'espèce, il s'agit toujours pour l'auteur de déchiffrer l'image dans son commerce analogique avec le monde, dans son jeu d'économie mimétique. À travers leur exploitation de l'image, les romans reformulent invariablement ce constat de fond que la perception a changé, que les représentations qui ont envahi le monde contemporain en ont bouleversé l'ordre ontologique. Accède-t-on encore au monde hors du cadre de la représentation? Est-on jamais mis en présence du référentiel? Si la télévision a débordé l'écran chez DeLillo, l'inquiétant ou le paranoïaque « tout est filmé » ne signifie pas tant l'omniprésence de la surveillance, l'intentionnalité orwellienne (bien que sa fiction n'en soit pas exempte) que le fait que tout fasse désormais écran et que le monde disparaisse derrière l'image proliférante, qu'il se trouve pour ainsi dire escamoté ou préempté par ses propres signes. Par là, celui-ci est déjà double, il cohabite toujours narcissiquement avec son reflet, et l'expérience des faits par les personnages est constamment augmentée de la diffusion permanente de son propre spectacle. C'est, en d'autres termes, un monde hanté par l'autoréférence. Comme il est écrit dans *Les Noms* (1982) :

71. Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Mille plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 18.



Le monde est devenu sa propre référence [*The world has become self-referring*]. Vous le savez. Cela s'est insinué dans la texture du monde [*This thing has seeped into the texture of the world*]. Pendant des milliers d'années, le monde fut notre évasion, notre refuge. Les hommes se cachaient à leurs propres yeux dans le monde. Nous nous y cachions de Dieu ou de la mort. Le monde était là où nous vivions, l'être était là où nous devenions fous et mourions. Mais désormais le monde a engendré son être propre [*has made a self of its own*]. Pourquoi, comment, peu importe. Que nous arrive-t-il, maintenant que le monde a son être propre? [...] Voilà quelle est ma vision, un monde autoréférentiel, un monde où n'existe plus aucune évasion [*a world in which there is no escape*]. (LN, p. 378-379)

Parallèlement, l'ordre de la représentation s'est intériorisé. Il est parvenu à s'insinuer dans la conscience des protagonistes au point qu'il devient possible de parler, à leur égard, de *conscience filmique*. David Bell, prototype même du héros delillien, décrit l'intrication d'un tel phénomène dès *Americana* (1971) :

Toutes les impulsions des médias alimentaient le circuit de mes rêves [*All the impulses of all the media were fed into the circuitry of my dreams*]. On pense à des échos. On pense à une image faite dans l'image et à l'image des images [*an image made in the image and likeness of images*]. C'était aussi complexe que cela. (AM, p. 164)

Les personnages ont préalablement intégré toutes les modalités de l'image de sorte qu'ils déchiffrent ou décodent le monde extérieur comme un film permanent. D'ailleurs objet et film ne sont plus toujours dissociables tant le cinéma affecte le mode d'apparition du monde. Les choses perçues sont comme investies d'une dimension supplémentaire. Le film est devenu consubstantiel à la texture même du monde et redéfinit notre rapport d'immédiateté et d'évidence au produit de nos perceptions. C'est ce qu'énonce *Les Noms* :

C'est le monde vu de l'intérieur. Nous sommes parvenus à un certain point de l'histoire du cinéma. Si une chose peut être filmée, le film est impliqué dans la chose elle-même. C'est là que nous sommes. Le vingtième siècle est *fixé* sur pellicule. C'est le siècle filmé. Il faut nous demander s'il y a quelque chose de plus important, à notre sujet, que le fait de nous filmer constamment, de nous observer constamment. Le monde entier est sur pellicule, tout le temps. Les satellites espions, les scanners microscopiques, les échographies de l'utérus, de l'embryon, le sexe, la guerre, les assassinats, tout. (LN, p. 257-258)

Pour comprendre cette prégnance conditionnante des images chez DeLillo, l'ordre représentationnel qu'elles tendent aussi à substituer à l'ordre du monde, il est nécessaire de rapprocher ces deux discours et de les lire concurremment. Car dans la confrontation de ces deux *images* (monde référentiel, dédoublé par ses représentations et monde mental « préenregistré »), se font jour des phénomènes de répétition critique tels que l'impression pseudomnésique de « déjà-vu » ou bien

le sentiment « auratique » qui sont deux symptômes que les intrigues de *Bruit de fond* et de *Mao II* font jouer conjointement. Le symptôme du « déjà-vu », chez Don DeLillo, c'est le monde extérieur qui donne au personnage le sentiment de faire singulièrement retour dans son monde intérieur. Toujours, ce mouvement débouche sur la crise d'un doute exponentiel. Comme se le demande Jack Gladney, dans *Bruit de fond*, durant l'épisode du nuage toxique : « Est-il possible d'avoir une fausse perception d'une illusion ? Y a-t-il un vrai *déjà-vu* et un faux *déjà-vu* ? » (*BF*, p. 147). L'impression de fausse familiarité qu'induit le « déjà-vu », si prégnant dans *Bruit de fond* ou dans *Mao II*, permet à l'auteur de convoquer, sur un plan psychologique, l'antériorité problématique d'une expérience réelle. Il ouvre, plus loin, sur un hors-champ critique : l'expérience a-t-elle eu lieu ? Quel est le statut initial, l'origine ou la provenance, de cette image première dont le personnage n'a pas (ou plus) vraiment souvenir ? En outre, il faut préciser de ces phénomènes de « déjà-vu » et de « l'aura » qu'ils sont les deux faces complémentaires d'un même problème, que tous deux résultent de cette connaissance diffuse et confuse d'un monde qui ne s'appréhende plus qu'à travers le primat de la représentation. De fait, à l'inverse du « déjà-vu », le symptôme de l'aura, c'est le monde mental du personnage qui se projette en dehors de lui-même pour venir s'ajouter à l'objet du monde extérieur. C'est ainsi Brita Nilsson, dans *Mao II*, qui s'aperçoit dans un effroi paranoïaque que les moindres détails de sa vie intérieure s'affichent désormais dans le monde autour d'elle, accentuant et accroissant sa propre visibilité, et qui éprouve, en conséquence, le sentiment troublant de traîner dans son sillage une « aura contagieuse » :

Elle songea que tout ce qui lui venait à l'esprit, ces derniers temps, et se développait en perception, semblait à la fois entrer dans la culture, devenir une peinture ou une photo, un style de coiffure ou un slogan. Elle voyait les détails les plus inintéressants de ses pensées intimes [*the dumbest details of her private thoughts*] sur les cartes postales ou des affiches. Elle voyait les noms des écrivains avec qui elle avait rendez-vous pour les photographier, les voyait dans les journaux et les revues, des personnes obscures qui se hissaient dans l'imprimé comme si elle avait emporté avec elle autour du monde une sorte d'aura contagieuse [*as if she carried some contagious glow out around the world*]. (*MII*, p. 198)

### **Compensation et rédemption formelle du *contrerécit***

La fiction de DeLillo répond à la sommation de l'événement, elle est régulièrement requise par cette urgence à se construire comme un *contrerécit* éclairant, expressif ou compassionnel, face à l'irruption de l'insensé dans l'Histoire contem-

poraine. Un ordre fictionnel doit être opposé au chaos de terreur, à la dérégulation économique, à l'assassinat politique, aux attentats du 11 septembre. Comme le dit l'auteur :

Je pense que l'écrivain de fiction essaie de racheter le désespoir [*to redeem despair*]. Les histoires peuvent être une consolation. [...] Je crois que la fiction sauve l'histoire de ses confusions. [...] Elle tente d'apporter un soupçon d'ordre au beau milieu de tous ces aléas [*it attempts to provide a hint of order in the midst of all the randomness*]. Elle peut le faire de manière quelque peu superficielle en comblant les blancs [*filling in blank spaces*]. Mais elle peut opérer plus en profondeur en nous fournissant l'équilibre et le rythme qui nous font défaut dans notre expérience quotidienne, dans nos vraies vies<sup>72</sup>.

À l'encontre de la pulsion de mort, l'auteur dresse l'affirmation d'une écriture réparatrice, le réconfort d'une narration post-traumatique, à la fois foncièrement empathique et démocratique. Un roman comme *L'Homme qui tombe* constitue en ce sens un *contrerécit* exemplaire de la résistance, de la résilience et du rebond. Si le roman s'ouvre littéralement sur une « *natura morta* » (le *lower Manhattan* est à l'arrêt, ses bâtiments ensevelis sous un linceul de cendre grise), il rejoint finalement cette vitalité symbolique de la nature morte en tant que « *still life* », c'est-à-dire survie par l'art de ce qui a été, persistance d'un monde à travers sa spectralité même. La finalité d'une telle fiction est d'invoquer ou mieux de convoquer au fil des pages une Amérique perdue, de la manifester malgré tout, de la même façon que les tours manquantes du World Trade Center surgissent pour les personnages dans une toile de Giorgio Morandi, lors d'un transfert rédempteur.

En dernière analyse, le sens des romans de l'auteur est bien à chercher dans leur composition subtile, dans la finesse et l'équilibre d'une écriture soigneusement ordonnancée, aux mots choisis et aux rythmes savamment étudiés, que le romancier tend à la confusion du monde, à l'absurde et à la violence arbitraire, qu'il oppose aussi au ressassement stérile et dévitalisant des discours des médias tel qu'il se trouve figuré dans *Bruit de fond*, *Mao II*, *Outremonde*, *L'Homme qui tombe*. DeLillo est un écrivain formaliste qui croit profondément en une valeur rédemptrice de l'ordre romanesque comme en un salut de la société par l'art en général. Le chaos de l'expérience humaine attend le geste ordonnateur de l'artiste pour s'agencer intelligiblement (comme il aime à le répéter : « Avant tout, il y a le langage. Avant l'Histoire et la politique, il y a le langage. Et c'est le langage, le pur plaisir de le construire, de l'ajuster et de le voir prendre forme sur la page comme

<sup>72</sup> Antony, DECURTIS, « "An Outsider in this Society": Interview with Don DeLillo », in Frank LENTRICCHIA (dir.), *Introducing Don DeLillo*, op. cit., p. 64.

de l'entendre siffler dans ma tête – c'est la chose qui guide mon travail<sup>73</sup>. »). Il faut prendre au sérieux ses déclarations quand il soutient que la disposition graphique des mots, lignes et paragraphes sur la page lui importe autant. Il recherche un effet visuel, une impression physique, un équilibre spatial et presque pictural. Les romans de l'auteur témoignent d'une fascination par les harmonies, les symétries, les abécédaires, les constructions en miroir, les coïncidences factuelles, une distribution spéculaire des motifs – travail de la couleur rouge dans *Mao II*, de la couleur orange dans *Outremonde*. De tels arrangements formels sont évidemment dispensateurs d'une lisibilité supplémentaire.

Plus exactement, ce souci formel relève de plusieurs ordres. Dans la diégèse, la narration met en exergue des coïncidences, s'appuie sur le retour régulier de motifs, la présence symbolique de couleurs, le passage de relais (comme la balle de baseball qui passe de mains en mains et assure une continuité minimale dans le récit polyfocal et éclaté d'*Outremonde*). Les personnages vont souvent par deux, s'opposant diamétralement dans des rôles antinomiques et complémentaires, leurs valeurs et fonctions entrant dans des logiques dialectiques d'exposition et d'argumentation. Fondement fréquent du dispositif narratif chez DeLillo, cette structure duelle, en miroir, organise l'ensemble de ce qu'on dénommera au mieux des segments ou des vignettes – le couple de *Joueurs*, l'otage et l'écrivain (deux figures de captifs) dans *Mao II*, le terroriste et sa victime dans *L'Homme qui tombe*. Le récit dédoublé, attaché à sa tactique de renvois internes, de boucles et d'échos, fait se répondre symétriquement deux personnages comme il dresse dos à dos deux perspectives théoriques.

Plus largement, le texte delillien se développe à partir de ce tissu réticulaire où tout est toujours en contact, pris dans une circulation de signes qui fournit à la narration son vrai ciment, sa cohésion à la fois factuelle et symbolique. L'œil du lecteur n'en finit pas de repérer des résurgences de motifs, et ce faisant, décroïssonne les segments du texte, rendant effectifs les empiètements et rapprochements voulus par l'auteur. Dans *L'Homme qui tombe*, les thèmes principaux (trauma, chute, mémoire) sont transversaux et vertèbrent les deux chaînes narratives de Keith et de Lianne, le couple improbablement réuni. En quoi, tout ou partie du sens mis en jeu dans un segment semble immédiatement inversé dans le suivant, l'auteur poursuivant une logique de prolongement par laquelle l'écriture étend d'un tableau à l'autre des champs d'influence. *Joueurs* (1977) constitue un précédent dans l'œuvre de l'auteur qui modélise cette approche stéréoscopique du

73. Adam BEGLEY, « Don DeLillo: The Art of Fiction CXXXV », in *Conversations with Don DeLillo*, op. cit., p. 91.

couple, avec des scènes de réunion plus ou moins tangentielles, et qui s'articule autour d'un couple de *yuppies* new-yorkais, Pammy et Lyle Wynant, faisant le récit aussi de leur éloignement mutuel et de leur tentation, pour tromper l'ennui, d'une vie secrète et clandestine. Lyle se rapproche d'un groupuscule terroriste, Pammy verse dans l'adultère avec son meilleur ami. Ici déjà, les glissements et transferts des thèmes et motifs encouragent le lecteur à un même mouvement de navette, de l'un à l'autre, en repérant les éléments sémiologiques qui migrent et circulent entre les chapitres du texte. Le récit delillien rebrasse les mêmes sèmes et sédiments, exploite des notions voisines et apparentées. La cohésion et l'homogénéité du roman tiennent justement à cet intratexte dense et quasi systémique que corroborent résonances internes et renvois implicites. Ces connexions significantes, ces transferts incessants semblent pour le roman une manière de conjurer le hasard d'un réel d'inspiration, une façon de comprendre les événements en forçant un rapprochement dialogique. Dans *Mao II* comme dans *L'Homme qui tombe* (où l'Autre marque respectivement l'assimilation du terroriste et de l'écrivain, et l'assimilation du terroriste et de sa victime), le dispositif narratif est toujours tensionnel ou dialectique. La finalité reste d'explorer et d'exploiter des logiques contradictoires, de faire dialoguer l'Orient et l'Occident, l'idéologie de l'Islam et celle de la Chrétienté, le terrorisme religieux et la démocratie libérale, l'idée de dieu et un monde capitaliste et profane.

Des œuvres comme *Joueurs*, *Mao II*, *Point Oméga* obéissent à cette logique des doubles récits latéraux, disposés en miroir à la façon des panneaux d'un retable, dont le propos est de jeter une lumière indirecte sur la signification du récit central. Ils se lisent de préférence en boucle, la fin du texte reconduisant *da capo* aux toutes premières lignes dans une même continuité d'action ou de thème (même espace-temps), de point de vue ou bien de ton et de style. Le terme nous invite à reprendre notre lecture à la première page (comme dans *Outremonde*), à aboutir dans un geste symbolique de collusion la fin au début, en défaisant l'apparente linéarité du livre. Ces coïncidences peuvent être fondées dans l'Histoire (le prologue d'*Outremonde*, la numérogie troublante de *Libra*, le rapprochement du terrorisme d'extrême gauche des années 1970 et le djihadisme des années 2000 dans *L'Homme qui tombe*) ou bien procéder du seul arrangement formel du roman, via une distribution savante des chapitres, des effets de symétrie spéculaire entre prologue et épilogue (on datera d'ailleurs de *Joueurs* cette sémantisation esthétique du matériau historique que *Mao II* porte à un summum de formalisme). Des idées-forces modélisent ainsi des formes. *L'Homme qui tombe* trouve, par exemple, sa narration *ad hoc* à travers le trauma psychique dont il va épouser structurellement, et au plus juste, la temporalité si spécifique. Enfin, les œuvres de DeLillo ne manquent pas

de faire retour sur elles-mêmes pour exhiber ces mêmes ressorts qui assurent leur cohésion formelle et sémantique dans un type de narration qui n'hésite jamais à développer une dimension métatextuelle.

### Les trois phases d'une œuvre

Ce présent portrait de l'artiste en paranoïaque lucide retrace les arabesques d'un itinéraire obsessionnel, au cours duquel se distinguent, sur la distance d'une carrière amorcée il y a un demi-siècle, trois phases majeures. Cette périodisation s'articule sur la base remarquable de deux ruptures esthétiques. Le début des années 1980 signifie l'abandon crucial des grilles génériques et l'emprunt de formes déjà fortement codées et connotées, signalant une bifurcation décisive. Œuvre pivotale en l'espèce, *Les Noms* cristallise en 1982 cet essor nouveau du romancier. Ce roman sur l'origine logocentrique des premiers signes d'écriture met un terme à une investigation au long terme sur les limites et apories du langage (son pouvoir d'abstraction, la nomination introuvable, l'instabilité du pacte de signification, l'ambiguïté et la polysémie, l'usure du cliché, le récit mythique), qui a occupé les premiers romans, comme il ouvre l'œuvre à une réflexion nouvelle et féconde sur le sens profond, partiellement inexprimable, de la terreur contemporaine. À la toute fin de la décennie 90, l'après-*Outremonde* tourne une autre page, avec l'adoption de formats plus concis où priment désormais l'intériorité des consciences, la réception intimiste des événements du monde et la dimension subjective du temps.

La première partie (« Dans la marge des systèmes ») inventorie les dispositifs déformants et parodiques qui interrogent, déconstruisent la logique *paranogène* de systèmes emblématiques (finance, gouvernement, espionnage, sport, marché) tels qu'ils apparaissent au cœur des premiers romans de l'auteur. Pour ce faire, la fiction intègre à ces intrigues des trames génériques que DeLillo manipule et gauchit à l'envi, comme il subvertit aussi joyeusement les *topoi* attendus de ces récits à formule – ceux du roman sportif, de la SF, du thriller ou encore du roman d'espionnage – pour mieux en exprimer toute l'idéologie latente. Se dessine de la sorte une confrontation de systèmes – l'Amérique telle qu'elle parle à travers ses systèmes et l'écriture qui adopte une posture de contre-système, à la fois contre-point critique et remise en perspective.

Marginalité et excentricité prévalent indéniablement dans la composition d'œuvres comme *Americana*, *End Zone* ou *Great Jones Street* dont les intrigues, scindées dans le contraste, se placent invariablement sous le double signe de la fugue et de l'exil. Comme si l'appartenance au système ne pouvait fatalement conduire qu'à son abandon. Comme l'écrit l'auteur, « la paranoïa est, dans certaines situa-

tions, la seule réaction intelligente ». C'est avec une ironie désespérée que la fiction dépeint le sort de personnages piégés dans un ordre systémique qu'ils cherchent à fuir – le héros se construisant en rupture, contre la norme première et l'habitus idéologique, dans une volonté critique de gagner la marge. Pour recouvrer cette *agency* perdue, il lui faut réinvestir le champ de ses propres déterminations, aller contre les inhibitions induites par le système – ce qu'énonce *Chien galeux* : « Toutes les conspirations commencent par l'auto-répression individuelle. » (CG, p. 198). Une fois parvenu hors du système, le protagoniste (ici Selvy dans *Chien galeux*) connaît une redéfinition par le vide :

Tout était derrière lui, désormais. Les villes, les immeubles, les gens, les systèmes. Tous les liens et les relations. Le plan, l'exécution, la suite. Il pouvait oublier cela, maintenant. Il avait franchi l'événement. [...] Toute cette incohérence. Sélection, élection, option, alternative. Tout était derrière lui à présent. Codes et formats. Lignes d'action. Valeurs, déviation, prédilection. (CG, p. 208)

L'échappée au désert, véritable tropisme des premiers romans, amorce une resémantisation de l'Amérique par la soustraction, conduisant à une vision essentialisée des enjeux de civilisation, et qui offre au récit une coda toute beckettienne. En abîmant son projet de fiction dans la circonstance de solitudes extrêmes, l'écriture fait aussi valoir obliquement son propre besoin de détachement, cherche autant à jouer de l'écart minimal du pastiche qu'à s'affranchir des figures tutélaires – tels ces pères en littérature que sont alors Faulkner ou Joyce pour DeLillo, ainsi que les revendique d'ailleurs nommément la narration d'*Americana*.

La deuxième partie (« Terreur et sublime ») explore le tournant des années 1980 et 1990, soit la période centrale et majeure de l'œuvre, où la dimension paranoïaque s'intègre à la dynamique du récit d'inspiration historique, médiatique ou sociologique. Dans *Libra*, la paranoïa ouvre une brèche dans le discours officiel et permet d'échafauder une vérité historique, alternative et souterraine, sur l'assassinat de Kennedy, en instaurant de nouveaux paradigmes. Plus largement, le doute infiltre tous les compartiments de la culture américaine. Dans le monde de *Bruit de fond* où les religieuses font semblant de croire, où le tourisme a remplacé la religion, où les supermarchés sont devenus des temples rutilants, le héros cherche en tous sens les signes qui justifieraient encore son existence. Tout aussi attentif aux discours des *Americana*, *Mao II* témoigne d'une même déroute du religieux et d'un report de la foi sur des objets profanes, comme le fanatisme sectaire ou la ferveur sportive. Guidée par le délire d'interprétation, la paranoïa connective des personnages tisse désormais un récit compensateur ou consolateur qu'ils opposent au silence de Dieu. C'est ainsi que DeLillo explore de nouvelles

théologies contemporaines, traque leurs secrets et déchiffre leurs idiomes cryptés. Ce faisant, il ausculte et anatomise l'Amérique contemporaine sans plus de médiation *prétextuelle*, renonçant à revêtir telle ou telle panoplie générique pour s'attaquer frontalement aux appareils de pouvoir (la CIA, les médias de masse, le capitalisme) comme aux contrepouvoirs (le terrorisme, le dissident, l'homme solitaire), rapportant de part et d'autre comment la terreur informe l'imaginaire américain et inspire une culture du soupçon et de la peur, qui infiltre jusqu'à l'environnement quotidien (à l'image du bruit de fond parasite et mortifère qui hante le narrateur de *Bruit de fond*). Littéralement obsédé par la prégnance des médias, le héros delillien se sent aussi de plus en plus dépossédé d'un contact vital avec le monde, sa paranoïa sanctionnant la disparition d'un réel évacué au profit de ses seuls signes et représentations.

Par un geste réflexif, le roman interroge le savoir de son auteur dans une fiction en abyme, peuplée de *doubles* critiques (pour exemples, l'archéologue épigraphiste dans *Les Noms*, l'universitaire de *Bruit de fond*, l'historien de *Libra*, le romancier de *Mao II*). Plus avant, l'écrivain qui scrute simultanément les limites de son art, les confins sublimes du langage, n'hésite pas à s'appuyer sur l'image, picturale ou filmique, pour en faire un recours de son écriture, trouvant dans l'intermédialité une manière de relais *ultraverbal*. Ce faisant, le roman interroge cette annexion des autres formes de représentation par le régime de l'écriture romanesque (le document historique, l'image médiatique, la peinture, le film, la performance corporelle, l'acrobatie), dans un prolongement de sa propre *semiosis*, ouvrant sur un au-delà problématique des mots. Après avoir montré comment la langue achoppait à dire le monde, et rendu manifestes les inadéquations dans d'éloquentes fictions aporétiques (*Americana*, *End Zone*, *Great Jones Street*), DeLillo s'est évertué à dépasser ce constat par d'autres alliances. En la matière, *Libra* est une œuvre décisive, qui adosse partiellement son intrigue au rapport de la commission d'Earl Warren sur l'assassinat de Kennedy. L'archive (que DeLillo a préalablement lue et étudiée) fonde littéralement le roman qui se donne pour une émanation problématique de ce travail de compilation et de collationnement. Tout en faisant du rapport le parangon d'une tentative limite d'écriture (un « roman joycien », *LI*, p. 205), le roman se combine avec le document historique, en le retramant dans son propre régime fabuleux. De même, *Mao II* solidarise sa démarche de la répétition post-auratique de la sérigraphie d'Andy Warhol, telle qu'elle décline une même icône en un effet miroir démultiplié.

L'après-*Outremonde* constitue la troisième partie (« L'événement intime ») de cette étude et se signale par une rupture esthétique ainsi que par une refonte manifeste du canon delillien. Le début des années 2000 voit l'abandon de certaines



outrances postmodernistes, à commencer par celle du *system novel* à la saisie complexe et à la composition intriquée<sup>74</sup>. Surtout, la fiction opère un resserrement thématique. Autant des fictions comme *Les Noms*, *Mao II*, *Outremonde*, déployaient un éventail parfois virtuose de sujets croisés, autant des œuvres comme *Body Art*, *Point Oméga*, *Le Silence* opèrent sur des canevas plus resserrés, aux périétés restreintes, avec un registre étroit de personnages. Les intrigues se simplifient à l'avenant, comme irrésistiblement attirées par les figures du vide et de la disparition, scrutant la lente érosion des êtres et des choses. *Body Art* traite de deuil et de repli. *Point Oméga* allégorise en une fable cruelle et technologique les notions connexes de disparition, de désertification, d'extinction du vivant. Toutes les fictions ont désormais en commun de se focaliser sur une dimension subjective du temps. La distension temporelle se retrouve également au cœur de *Zero K* qui envisage une post-humanité, indéfiniment stockée dans des sarcophages cryoniques, dans l'attente d'une hypothétique résurrection. Il ne s'agit plus tant d'écrire l'Amérique dans un geste qui tire le récit vers l'extérieur d'un monde à découvrir et révéler, que d'inventer une fiction *subjectivante* et involutive, qui se replie en dedans et enregistre l'impact du monde sur la conscience de quelques personnages solitaires sinon solipsistes. À travers la projection, soit le mécanisme central de la psychose paranoïaque, l'œuvre continue de questionner le contrat comme le commerce de la conscience avec un monde externe désormais hostile, retravaillant les frontières dans le sens d'une porosité délétère. Un travail qui s'amorce avec *Body Art* où le personnage énigmatique mais aussi fantastique de Tuttle (apparition ou hallucination) défie et défait le réalisme de départ pour devenir une figuration mouvante du travail du deuil. L'écriture s'y fait antiréaliste, guidée par une visée démonstrative, empruntant volontiers un tournant allégorique, comme c'est aussi plus tard le cas dans *Cosmopolis* ou *Zero K*.

Plus largement, la paranoïa se concentre à présent sur l'événement menaçant de l'Autre, son surgissement au monde, l'interaction (souvent ennemie) qu'il requiert comme la crise identitaire qu'il ne manque pas d'induire. Dès *Body Art*, l'enjeu d'écriture devient la lente redéfinition de l'héroïne dont l'identité s'ampute d'emblée de la présence de l'autre aimé, où la douleur du deuil affecte et débilite

<sup>74</sup>. Voici, pour rappel, la définition que Tom LeClair a donné de ces romans dits systémiques : « Les romans systémiques [*systems novels*] sont vastes et denses en information, et déformés par l'expertise artistique parce que les systèmes de pouvoir qu'ils maîtrisent possèdent aussi ces mêmes qualités. L'excès y représente et y critique l'excès [*Excess represents and critiques excess*]. [...] Il s'agit d'un genre dans lequel le surplus d'information devient la menace primordiale de la vie moderne ainsi que son simulacre le plus parfaitement expressif. » (Tom LECLAIR, *The Art of Excess: Mastery in Contemporary American Fiction*, Urbana/Chicago, University of Illinois Press, 1989, p. 17).

le corps. Dans *Cosmopolis*, la violence du marché financier prend un double visage janusien, alternant l'exploitant et l'exploité du cybercapital. Le héros Eric Packer n'y acquiert proprement le statut de sujet que dans la reconnaissance morale de l'autre, Benny Levin, soit l'antihéros atteint de démence psychotique qui finit par abattre son *alter ego*. Dans *L'homme qui tombe*, le terroriste mort dans l'attentat se prolonge surnoisement dans le corps et l'esprit de sa victime survivante pour en redéfinir l'identité. Un rapport tout aussi trouble à l'ennemi régit la paranoïa de *Point Oméga* où la disparition de l'Autre ouvre une crise dans un récit littéralement hanté par les fantômes du second conflit irakien. Enfin, *Zero K* projette une altérité par-delà la suspension de la vie clinique, le soi se dédoublant dans l'amortalité transhumaniste et se prolongeant dans une schize d'avec lui-même.