

« *The Cloud* tells you this... »
Pour une lecture « diétrologique » de Don DeLillo¹

Bertrand ROUGÉ

« There's a word in Italian. *Dietrologia*.
It means the science of what is behind something.
A suspicious event. The science of what is behind an event ».
Underworld 280

« How deep is time? How far down into the life of matter
do we have to go before we understand what time is? . . .
We head out into space, we brave space, . . .
But time binds us to aging flesh. »
Underworld 222

LIRE DELILLO, C'EST SE LAISSER PORTER par le flux des énumérations et des listes, glisser sur un tissu dense de parataxes et d'ellipses, accepter de se laisser envelopper par la nuée. Le texte opaque n'offre au lecteur aucune transparence, aucune prise, aucun contour à partir de quoi déduire une figure ou *construire* une lecture. Le rythme de la prose, accéléré par l'absence de mise en relief de tel ou tel événement, impose au lecteur le sentiment d'un vide sans borne, d'une accélération incontrôlable, d'une agitation brownienne dépourvue de sens : un cauchemar de chute où s'entremêleraient histoire et destins personnels dans un grésillement continu et indistinct, une expérience nébuleuse où temps et espace perdent tout contour.

¹ Ce texte constitue l'introduction d'une étude plus longue qui porterait sur la question du lieu, du *templum* et du *kairos* dans l'œuvre de DeLillo.

Ainsi, l'expérience de lecture suscitée par l'œuvre de DeLillo contribuerait à légitimer ces interprétations selon lesquelles le sujet s'y verrait condamné d'avance, soumis comme le lecteur à un puissant flux d'indétermination. Le flux aléatoire du monde delillien, combinaison instable d'intérêts, de complots, de machinations secrètes et d'énergies cachées mais puissantes, nierait tout libre-arbitre, annihilant même toute possibilité pour le sujet de se rebeller. Contre quoi se rebeller, en effet, lorsque le destin interchangeable de chacun n'est que le fruit anonyme de la pure fluctuation ? Plongé dans cette nébulosité insaisissable, mu par elle, l'individu — ou ce qu'il en reste — se trouve privé de la grandeur tragique qui ferait de sa vie un destin individuel ; son existence n'est plus que le lot commun, désindividualisé et sans grandeur de tout être humain socialement et culturellement conditionné par les flux incontrôlés de l'information et des déterminismes.² Et le lecteur de DeLillo, par une implacable logique poétique, succomberait en même temps aux courants puissants de la langue et du style, aux labiles mais nébuleuses structures de pouvoir que trament les mots sur la page. Car la parataxe trame le texte et sa texture de surface comme on trame un complot. Elle suscite cette expérience *première* : soumis au vertige, le lecteur, déjà, dévisse...

Mais au-delà de cet effet de surface, l'expérience éprouvée de la chute, elle, pourrait donner accès à d'autres strates — voire, tout simplement, intransitivement, *donner accès*. C'est que les formes paratactiques échouent, volontairement peut-être, à produire l'effet d'une totale exhaustivité de l'inventaire — à supposer que telle soit l'une de leurs fonctions. Et si cette construction par juxtapositions produit assurément un *effet* de délinéarisation généralisée — de la phrase, du texte, du récit et de l'histoire (avec ou sans H majuscule) —, si cet éparpillement de surface brouille toute référence et suggère que l'agitation du monde ne peut reposer sur aucun principe ou ensemble de principes stable, continu et figurable (c'est l'hypothèse désabusée, le constat convenable), l'on ne peut éliminer cette

² On notera qu'il y a une dimension incontestablement tragique dans les romans de DeLillo, depuis la mort programmée de la fin de *Running Dog* jusqu'à cette espèce de fatalité qui, dans *Libra*, amènera Lee Harvey Oswald à croiser de la manière que l'on sait le chemin de John Fitzgerald Kennedy, et qui amènera sa mère à déclarer : « And this is from oldentimes, that the men will kill each other and the women will be left to stand at the graves. But I am not content to stand, your honor » (455). Le fait que le seul roman de DeLillo dont l'action se déroule hors des États-Unis (*The Names*) ait la Grèce pour décor n'est pas non plus sans quelques rapports étroits avec ce motif de la tragédie.

autre hypothèse selon laquelle, d'un même mouvement, cette trame paratactique de surface pourrait dessiner en négatif de possibles lieux d'émergence — points d'ancrage ou instants épiphaniques — où le flux s'interrompt. Là où ces lacunes interstitielles affleurent à la surface indistincte et semblent émerger ponctuellement, comme des figures anormalement stables, s'ouvrent des *brèches* sur la possibilité d'un au-delà ou d'un en-deçà du flux laminaire de surface. Bref, ces interstices — les intervalles de la parataxe, par exemple, pour ce qui concerne le texte-même des romans — peuvent permettre de situer, de *localiser* ces lieux d'accès à la *présence* possible d'un *underworld* de l'écriture, mais aussi du temps ou de la vie.³ Cette possibilité d'une percée *au-delà* de l'apparence nébuleuse et brownienne du monde vers ce qui s'y tiendrait en retrait, ce *projet* (métaphysique ?), qui est souvent celui de la littérature ou de l'art, est sans doute, en partie, ce que DeLillo a en vue, lorsque, parlant du personnage principal de l'écrivain dans *Mao II*, il déclare : « For a long time, Bill Gray was like a *stonewall*, and I had to search for a *breach* » (DeLillo/Desalm ; je souligne) ; ou bien encore, lorsqu'il explique que ses livres préférés « open out onto some larger mystery » (cité par Couturier 392).

Certes, ce « sous-monde » complexe et mystérieux, infiniment feuilleté dans l'espace et dans le temps, composé d'un réseau inextricable d'interrelations, de causalités, de conditionnements géographiques et historiques, pourrait sembler à son tour de nature à décourager toute volonté de savoir, voire à contraindre d'emblée l'interprète à douter qu'il y a encore un sujet possible. L'individu semble noyé dans des phénomènes de foule, de nuée, de tourbe, pris dans la glu invisible d'une temporalité implacable, et tout ce qui ressemble à un début d'explication, à l'ébauche d'une structure, d'une organisation plausible des événements bute toujours *in fine* et s'écroule face à l'absence ultime de toute motivation situable ou identifiable.

Et pourtant, que ce « sous-monde » manifeste son retrait dans les intervalles, qu'à la manière d'une *phusis* ou d'une lise sans structure il se retire ainsi sans cesse derrière le nuage de sa complexité ne produit qu'une apparence de néant. Si les réseaux infiniment brouillés des complots que décrit DeLillo évoquent cette contradiction majeure de déterminismes d'autant plus implacables qu'on n'en saura jamais le fin mot, cette

³ Si ce projet de lecture a un sens, c'est sans doute dans la mesure où il s'agirait d'explorer l'importance d'un verbe à mes yeux essentiel chez DeLillo : *to locate*.

indétermination-même devient, à vrai dire, la condition d'accès autant que l'obstacle. A la manière du « Cloud of Unknowing »⁴, l'écriture paratactique de DeLillo, tout comme ses « intrigues » (ici bien nommées), serait nébuleuse et diffuse, mais c'est aussi la seule voie possible : « we can't know him through the intellect. *The Cloud* tells us this » (*Underworld* 295). De surcroît, produire cet effet de nuée, c'est jeter le lecteur dans le brouillard, vouloir le mettre à l'épreuve, autrement dit, *espérer* que le sujet s'éprouve — et il y va d'une certaine foi, en effet.

Bref, que toute cause unique se diffracte en infinis emboîtements de surdéterminations concurrentes dépourvues de sens ultime, que toutes ces bribes d'explication, ces amorces de vrais ou faux complots, ces avortons de rationalisation flottent comme une brume à la surface d'un sous-monde aux viscosités insaisissables, tout cela contribue néanmoins à faire de ce sous-monde un fond, voire un fondement possible. Non pas le fond dans lequel l'individu se fondrait ou s'anéantirait, mais ce fond sur lequel, contre lequel, voire *au-delà* duquel refonder, sur fond duquel espérer découper *localement* une figure, tenter de circonscrire pour le lecteur le *moment* du sujet.

Et cela suppose tout un travail de reconquête qui est l'art du romancier. Utilisant ces outils de précision que sont l'ellipse et la parataxe, il découpe en négatif, il cerne d'indistinction le moment privilégié qui surgira d'entre les lignes et d'entre les mots. Moment privilégié qui, ironiquement — et même subversivement —, installera en plein cœur de l'indétermination la relation de reconnaissance entre un sujet-auteur et un sujet-lecteur.

Que l'auteur écrive pour un lecteur met d'emblée sous tension le discours sur l'indécidable et la mort du sujet. Par le fait même d'écrire, le romancier identifie un lieu et, le délimitant, commence d'y édifier un *templum* : le cadre d'une relation de lecture où le sujet-lecteur peut s'éprouver comme sujet. Un projet de lecture de DeLillo pourrait donc consister à mieux cerner en quels lieux et par quels moyens le romancier tente d'édifier ce *templum* dans la nébuleuse textuelle, voire dans la texture-même du nuage (et notamment, sa texture paratactique). Mais elle viserait

⁴ Cette expression, utilisée par DeLillo pour intituler la troisième partie de *Underworld*, est en fait le titre d'un traité mystique anonyme écrit dans l'Angleterre du XIV^{ème} siècle, où le nuage d'inconnaissance est à la fois cette nébuleuse qui, bien que vide, fait obstacle à la vision de Dieu et en même temps cet état vaporeux d'inconnaissance qui seul donne accès à la connaissance mystique de Dieu (cf. *Underworld* 273, 295-9).

aussi à décrire comment cette ambition d'écriture se manifeste à travers le motif du lieu, de l'architecture et de l'instant. (Question du *kairos*.) On toucherait alors à ce qui relèverait d'une *vision du monde* : « *Weltanschauung*. I use this grave and layered word because somewhere in its depths there is a whisper of mystical contemplation » (*Underworld* 282).

Assurément, l'œuvre de DeLillo est, directement ou non, préoccupée de la mort de Dieu et de la mort du sujet, mais, s'il n'est pas certain qu'il ait tout à fait abandonné une certaine métaphysique — ses origines italiennes, certains de ses propos et maints de ses thèmes permettraient d'en faire l'hypothèse —, il me semble également qu'il n'a pas non plus jeté le sujet aux orties. Bien au contraire, son œuvre peut se lire comme la volonté de considérer lucidement quels sont les dangers ultimes qui le menacent pour mieux identifier quelles sont les *occasions* qui lui restent, c'est-à-dire pour mieux localiser ces lieux où le sujet *arrive* et à partir desquels il peut être sauvegardé — ces lieux où le sujet *arrive* à l'être et où l'être *arrive* au sujet. Question du *kairos*.

Bien sûr, l'on pourra ressasser le motif benjaminien de l'aura perdue,⁵ puis entonner la ritournelle baudrillardienne des simulacres, interpréter les interprétations des interprètes mis en scène dans *White Noise* et déployer tous les possibles vertigineux de la « Grange la plus photographiée d'Amérique ». On savourera l'épisode où les experts de l'évacuation, face à la catastrophe réelle, refusent de prendre en compte tout ce qui ne correspond pas au simulacre, c'est-à-dire, au protocole « scientifiquement » élaboré lors des alertes fictives précédemment mises en scène. Tout cela « montrera » à ceux qui souhaitent par avance en accepter la fiction que le réel n'est plus et que le sujet a disparu avec lui — ou du moins que par une

⁵ On notera que, lorsque DeLillo cite le fameux texte de Walter Benjamin sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936), c'est pour en renverser les analyses : « He [Benjamin] suggested that the more a picture is being reproduced, by photography for instance, the more the 'aura' of the work of art withers. That was a long time ago. Today, I believe, we are at a point where reality itself is being consumed, used up, and the aura is all we are left with. We are living in some kind of aura, and reality is disappearing in a curious way. We walk through the street, we see an act of violence, a shooting, and say : Just like the movies. We have become unable to grasp something unmediated » (DeLillo/Desalm).

espèce de rémanence rétrograde il continue d'achever son existence spectrale. Mais c'est sans compter sur l'ironie de l'auteur, sur sa volonté, précisément, d'appuyer sur le constat-même du désastre l'ébauche d'une reconstruction.

Il est un exemple majeur, sur lequel DeLillo revient sans cesse et qui permettra au mieux de voir comment il subvertit la doxa du jour pour tâcher de mieux édifier sur ses ruines. On le sait, les modes de reproduction mécaniques — magnétophone, télévision, téléphone, photo, vidéo — tiennent une place capitale dans son œuvre, et dans les lectures que l'on a pu en faire. Ils sont ces outils du désastre qui déréaliseraient le monde ou, pour le moins, diffèreraient en le médiatisant notre rapport au réel, aboutissant ainsi à une dissolution du sujet — par la virtualisation de son objet. Et pourtant, il semble qu'ils puissent ironiquement à leur tour donner lieu à *événement* — l'événement étant bien ce qui bifurque et se distingue, ce qui *arrive* à un sujet. Ce qui, ponctuellement, fait figure dans la nuée. « Do you see yonder cloud . . . ? ».

Dans un court chapitre de *Underworld* (155-160) où il s'adresse directement au lecteur (« You know about families..., You know how children..., You keep on looking..., etc. »), DeLillo décrit par le menu une bande vidéo, diffusée et rediffusée à la télévision, que par hasard une petite fille a filmée pour s'amuser par la lunette arrière de la voiture de ses parents : on y voit un homme anonyme et souriant au volant de son auto qui fait un petit geste de connivence à la cinéaste en herbe, puis qui s'écroule contre sa portière, tué d'un coup de feu tiré hors-champ par un maniaque connu sous le nom de « Texas Highway Killer ». Or, s'il décrit la compulsion qui nous ferait visionner et revisionner sans fin cette bande vidéo, s'il rend presque sensible ce hoquet, ce bégaiement spasmodique du temps par lequel le simulacre nous aliène toujours plus dans la nausée et le vertige du ressassement, en fait, DeLillo mêle ici deux trames : la description lucide et le questionnement authentique, le constat terrifiant des apparences et le désir de savoir au-delà. Car ce n'est pas à une déréalisation du simulacre qu'il attribue finalement ces effets de fascination compulsive, mais à une « sur-réalité » qu'il rebaptise dans le même souffle « sous-réalité », lui donnant ainsi valeur de socle ou de fondation (*underworld*). Et les deux trames se nouent et se dénouent — l'on ne sait, dans ce chapitre, qui parle à qui (et même de qui) — , elles s'ajointent bord à bord. Mais reste la trace d'un hiatus, une aspérité, une cicatrice, là où l'auteur n'a pas pu ou (duplicitemment ?) n'a pas voulu se séparer, se

distinguer totalement d'un narrateur mal défini (et même du lecteur, puisque « you » se lira ici « I », tout aussi bien) :

— you think this is more real, truer-to-life than anything around you. The things around you have a rehearsed and layered and cosmetic look. The tape is superreal, or maybe underreal is the way you want to put it. It is what lies at the *scraped* bottom of all the layers you have added. And this is another reason why you keep on looking. The tape has a searing realness. (157 ; je souligne)

Ici, quelque chose affleure. Au moment où la *voix* de l'auteur fait secrètement surface, où le simple discours descriptif le cède au questionnement sincère, le constat désabusé à la *libido sciendi*, une « sous-réalité » fondamentale se trouve *évoquée, rappelée*, comme rendue au visible, surgie des profondeurs — « very like a whale ». Elle *brèche*. Résurgence ou remise au jour comparable aux fouilles archéologiques de Kathryn dans *The Names* :

Sherding. . . She is *scraping* down the square. Right-angled corners, straight sides. . . Troweling around a stone. She remembers someone telling her that stones gradually sink through humus and loam. . . She senses the completeness of the trench. It is her size, it fits. She rarely looks over the rim. The trench is enough. A five-foot block of time abstracted from the system. Sequence, order, information. All she needs of herself. Nothing more, nothing less. In its limits the trench enables her to see what's really there. (132-3 ; je souligne)⁶

Dans la bande vidéo, comme dans la tranchée de l'archéologue, quelque chose brèche et marque la surface indistincte du monde. Le regard y est localement autorisé à percer les strates opacifiantes du temps, à dégager l'objet de sa gangue, à toucher enfin les contours d'un instant exhumé comme un tesson. Le film comme la fouille donnent accès à ce qui gît *au-dessous* — *sub-jectum*. Une fois grattés les alluvions, les déchets, les dépôts, les images, les représentations et les simulacres, lieu est donné à l'instant, lieu sur mesure (« ni trop, ni trop peu »), figure tranchée sur le fond qui « permet de voir ce qui *est réellement là*. »

Instant et lieu. Il s'agit à la fois d'un *moment* et d'un *point* de renversement. A l'illusion du simulacre qui se fait passer pour « plus vrai que vrai » (« you think this is more real... »), succède l'expérience d'une réalité plus réelle. Certes, on pourra n'y voir qu'un ersatz : la vidéo n'est pas le réel. Mais cette vidéo-ci possède une dimension supplémentaire qui la rend authentique, car elle *donne accès* à une réalité brute et brûlante

⁶ Le rapport à la terre est souvent souligné par DeLillo et mériterait à soi une étude, mais je mentionnerai uniquement ici le cas du savant Endor qui, dans *Ratner's Star*, décide de consacrer son sa vie au creusement d'un trou dans lequel il vit en ermite.

(« searing »). On retrouve cette même dimension dans le film de *Running Dog*, qui montre Hitler, des femmes et des enfants dans le Bunker peu avant le suicide et qui donne lieu à la même duplicité dellilienne, mêlant description lucide — mais n'est-elle pas dès lors d'une lucidité contestable ? — et questionnement « diétrologique »⁷ porté au-delà des premières impressions de complot, de manipulation ou de simulacre.

Ici encore, cela se joue à l'inflexion de la voix, à l'articulation de ses deux registres — auteur/narrateur —, en ce point d'inflexion où les deux se mêlent (*Underworld*) et/ou se distinguent (*Running Dog*). En effet, face au film de Hitler décrit dans *Running Dog*, c'est à un personnage que DeLillo attribue cette demi-révélation selon laquelle le passé y serait rendu présent : « Maybe that's why the thing seems so real. It's true. It's happening » (229). Comme si le fait que la scène n'ait pas été jouée mais vécue, que les personnages n'aient pas été des acteurs mais des personnes dont le destin serait *en train* de se (re)jouer sous les yeux des spectateurs, faisait la différence et justifiait que l'on parlât au présent de ce qui fut jadis enregistré sur le film. Ce n'est pas faux, mais ce n'est pas tout. Surtout, c'est n'avoir la révélation que de l'effet et confondre le présent du film et celui de l'action filmée. En rester là consiste donc à plonger tête baissée dans le piège du simulacre filmique, ainsi que dans le cortège de paranoïas et de dénonciations qui s'ensuit. S'arrêter à cette première strate du sous-monde reviendrait en fait à s'engluer dans la surface.

C'est pourquoi, la voix narratrice — et je dirais volontiers que c'est DeLillo lui-même qui affleure ici —, prend en ce point le relais et porte la réflexion *au-delà*, d'une manière qui consonne avec le passage d'*Underworld* : « It wasn't like a feature film or documentary ; it wasn't like TV newscast. It was primitive and blunt, yet hypnotic, not without an element of mystery. » (*Running Dog* 227.)

⁷ Comme l'écrit DeLillo (cf. épigraphe), la *dietrologia* est la « science » ou la recherche de ce qui se cache derrière (*dietro*) un événement—les « dessous » d'une affaire. Le mot, forgé dans l'Italie troublée des années 70 et 80, a été utilisé ironiquement, notamment par la presse de droite, pour ridiculiser une tendance excessive à mettre derrière tous les meurtres, enlèvements, attentats ou accidents inexplicables de cette période des forces occultes proches du pouvoir (l'ironie indissociable du mot lui-même s'est souvent retournée contre ses utilisateurs, lorsqu'il s'est avéré que les thèses « diétrologiques » concernant certains de ces événements n'étaient pas si fausses que cela...). La *diétrologie* correspond donc assez bien au discours descriptif de DeLillo, mais ce qu'il dit sur le mystère au-delà et le désir de le percer — et que je souhaite souligner ici — pourrait aussi être décrit par ce mot — que je prendrai donc dans une acception littérale et positive qu'il n'a jamais eue.

Retour au mystère (celui-là même, sans doute, que DeLillo déclare apprécier chez Broch, Joyce ou Faulkner). La réalité brute du document ne fait qu'amplifier ce qui en constitue le noyau d'obscurité. La différence est que le film, ici dénué de tout apprêt, de toute mise en forme, est à chaque fois un moyen d'approcher consciemment, réflexivement, l'instant qui ne prévient pas et qui par définition ne peut faire l'objet d'une expérience réflexive — et donc d'une mise en scène. Cet instant, « searing realness » ou « mystery », trouve son comble dans le moment de la mort qui demeurera pour chacun imprévisible et, pour ainsi dire, nécessairement invécu. Mais la mort, qu'elle soit celle de tout un chacun ou celle qui a été par hasard enregistrée « en direct » sur le film, n'est que le comble de cette « sous-réalité » mystérieuse — à la fois acmé et limite. Elle n'est à ce titre qu'un des avatars possibles du travail d'exhumation archéologique décrit dans *The Names*. La mort filmiquement saisie *al vif* n'est que le comble instantané — bien qu'encore mêlé de voyeurisme — de la *libido sciendi* par laquelle le vif saisit le mort — l'instant mort. Elle est le « reality show » sans le « show ». Elle est l'enregistrement brut et mystérieux du réel, lui-même étonnamment réel — à sa manière — de n'avoir pas été filtré, coupé, monté, mis en scène, bref, de ne pas avoir été dénaturé en information. Et si la « diétrologie » delillienne vise ainsi à ramener à la surface ce qui en est offusqué ou oblitéré, c'est selon plusieurs registres que décline assez logiquement la polysémie du mot *underworld* : le monde secret des complots et des machinations ; le monde des morts et de la Mort, voire, plus généralement de la négativité ; mais aussi le monde sublunaire et l'expérience que nous pouvons en avoir, c'est-à-dire ce Monde fondé en « sous-réalité » que, par moments, il nous *arrive d'habiter*, et qui nous donne *lieu d'habiter*.

Au-delà du simulacre et de ses machinations, au-delà de l'instant-type de la mort objet de fascination morbide, c'est donc plus positivement de la place du sujet dans le Monde qu'il est question, lorsque DeLillo médite les divers aspects de l'accès différé au réel. La mort « *live* » visionnée sur le film, le tesson ou l'ossement dégage à la truelle, le passé rendu visible par le documentaire manifestent que c'est chaque instant qui peut ainsi être exhumé, non seulement de l'oubli, mais de l'oubli de l'oubli — chaque instant et non plus uniquement ce comble de l'instant qu'est la mort. Mieux encore, c'est donc le temps lui-même qui peut ainsi être ramené à la surface, le temps dans l'exacte mesure où il est à chaque instant promesse contradictoirement tenue de l'insaisissable imprévisible. Le temps. Primitif

et brut. Et non dépourvu de mystère. « Snow on the back of his hand — touches flesh and disappears » (*Underworld* 222).

Le film, lui, figera le flocon. Et la reprojection, tout autant que l'arrêt sur image, n'est qu'image morte. (Qu'est-ce qu'un flocon qui ne fond pas sur la peau ? ou qui fond deux fois ? Qu'est-ce qu'une mort arrêtée ou répétée ?) Le simulacre trouble et voile en la redoublant la négativité à l'œuvre. Il neutralise, nivelle et (s')ajoute au flux d'information neutre, à l'indistinction proliférante.

Mais les films authentiques sont parasités, flous, surexposés ou sous-exposés, maladroits, bougés. Ils sont eux-mêmes imprévus. Concernant la petite fille qui tient la caméra, DeLillo précise :

The chance quality of the encounter. . . . She wandered into it. . . . It is the camera that puts her in the tale. . . . He is shot, head-shot, and the camera reacts, the child reacts — there is a jolting movement but she keeps on taping, there is a sympathetic response, a nerve response, her heart is beating faster but she keeps the camera trained on the subject as he slides into the door and even as you see him die you're thinking of the girl. At some level the girl has to be present here The way the camera reacts to the gunshot — a startle reaction that brings pity and terror into the frame, the girl's own shock, the girl's identification with the victim. (*Underworld* 157-8)

De la même manière que la voix de DeLillo perce par instants à travers celle du narrateur, la présence du filmeur, lui-même impréparé à l'instant qui le frappe, se manifeste alors dans le film et vient brouiller l'illusion, produire une bifurcation soudaine dans le bruit blanc de l'information généralisée. Ainsi l'instant vient en quelque sorte brécher au cœur-même du simulacre et révéler une autre dimension qui est celle de l'événement, de l'instant en tant qu'il est *ce qui nous arrive* avec le film — et non plus ce qui nous serait déjà arrivé ou ce qui arrive à d'autres, irrécupérablement. La mort filmée par hasard — celle de Kennedy, celle de Lee Harvey Oswald (*Libra*), celle du chauffeur anonyme, à un moindre degré les derniers instants de Hitler — ne fait qu'ouvrir sur la densité par essence offusquée de l'instant, de n'importe quel instant, sur le fait que chaque instant dans la succession des instants qui composent notre expérience de la temporalité est fondé sur l'occultation d'une présence qui le fonde et dont l'événement enregistré sur le film, le lieu où cette présence brèche, n'est en fait qu'une des figures locales parmi l'infinité de ses figures possibles.

Ainsi, le film figure. Il cerne. Il circonscrit un affleurement de la « sous-réalité » en traçant le contour vide d'un instant absent, définitivement inapprochable et révolu, de ce qui fut la présence d'un instant

nécessairement vécu, comme malgré soi, dans l'impréparation et l'absence de toute saisie. A part l'instant-même, tout y est — y compris les indices de l'affleurement. Ce sont les indices d'un autre instant que celui dans lequel je vois le film, et pourtant, par-delà cet instant passé à la singularité absolument perdue, et à travers la figure qui en reste imprimée sur le support — filmique ou autre —, transparaît quelque chose de cette « sous-réalité » qui brèche en ce moment-même — comme à tout instant — de la même façon que ce que j'en perçois médiatement dans le film et sans néanmoins qu'il puisse m'être donné d'en faire l'expérience immédiate. Reste l'instance locale et retardataire de l'index : un X ou une croix qui figure le lieu.

Tout figure dans le film sauf l'instant lui-même, car il s'y trouve enregistré comme lieu. Mais, c'est bien parce que l'instant se trouve refiguré sous l'espèce du lieu où l'instant brèche qu'il donne accès. Il indique la voie d'accès à la réalité brute sous-jacente qui fonde le lieu en même temps que l'instant qu'il figure. Le film n'importe que dans la mesure où il fige la figure de l'instant, où il garde l'empreinte, la forme circonscrite du lieu par où la présence a pu affleurer : « And you keep on looking. You look because this is the nature of the footage, to make a channel path through time, to give things a shape and destiny » (*Underworld* 157). C'est pourquoi, le lieu reste pour nous le seul moyen de désigner, de cerner, de figurer l'instant crucial absent⁸ :

If you've seen the tape many times you know from the hand wave exactly when he will be hit. It is something, naturally, that you wait for. You say to your wife, if you're at home and she is there. Now *here* is *where* he gets it. You say, Janet, hurry up, this is *where* it happens.

Now *here* is *where* he gets it. . . .

. . . and now the thing is finally going to happen and you want her to be *here* when he's shot.

Here it comes all right. . . . and even as you see him die you're thinking of the girl. At some level the girl has to be present *here*, watching what you're watching, unprepared . . . (*Underworld* 158 ; je souligne)

En désignant ce « maintenant » perdu de l'instant filmiquement refiguré sous l'espèce de *l'ici*, DeLillo ne suggère-t-il pas que, si les instants paraissent irréductiblement différents dans le temps et contribuent à ce titre à l'impression d'émiettement du monde, ils sont en fait souter-

⁸ Ce lien de nécessité retissé entre le lieu et l'instant est peut-être cet élément de la sous-réalité qui fonde le tragique de l'existence, donc le destin et le fait que le sujet puisse s'affirmer contre lui.

rainement enracinés dans un même substrat — le *sub-jectum* — dont certains lieux, *ici*, pourraient se faire la figure ?⁹

Le monde inférieur, l'*underworld* d'où la mort guette et surgit par éclats insaisissables, immaîtrisables, irréprésentables, serait donc plus fondamentalement que le monde des flux, ce socle primitif et brut — inaffrontable et mystérieux — d'où sourd la temporalité du monde.

Par sa refiguration, le film *indique* comment, à travers l'instant, le flux temporel se rattache au noyau immuable du temps. Il n'est plus question d'un monde flottant et insituable où le « sujet » s'estomperait, perdrait lui-même contour et figure, où le mot-même ne servirait plus qu'à désigner la victime d'un « contrat » dont jusqu'à la mort sera volée (*Running Dog*). Il est au contraire question d'un possible ancrage. Il n'est plus question d'écoulement temporel, de nébulosité ou de fluidité insaisissable, mais de la pulsation d'un cristal — qu'il s'agira de *localiser*. Comme l'éclat répété du phare, le film n'est ni l'accès, ni le lieu. Il est l'*index* qui signale l'épicentre, qui balise l'accès à ce qui donne accès au Monde. Il pointe vers un lieu : cet *ici* où à tout instant le socle brèche et vient se rappeler à notre mémoire — troubler l'oubli et l'oubli de l'oubli.¹⁰

⁹ La manière dont DeLillo suggère et effectue ce travail de localisation devrait faire l'objet de la suite de cette étude.

¹⁰ *Underworld* fournit de nombreux exemples d'anamnèse. Ainsi celui du rat qui rappelle un premier rat vu dans l'enfance, puis un second, puis les circonstances et les personnages associés à ces expériences (194-209). Au début de ce chapitre, Nick Shay, adulte, vient revoir sa mère dans le quartier qu'il a habité enfant. Il descend du taxi qui vient de le déposer et se souvient tout à coup de ce premier rat. Le récit qui suit, à partir de « he saw »—alors qu'on attendrait « he had seen »—, semble mêler, voire confondre, les deux temps dans un lieu qui, effectivement leur est commun, comme si passé et présent se trouvaient comprimés dans l'instant (le lieu) de mémoire, : « He got out of a taxi near the building where his mother lived. . . . This used to be a row of five-story buildings, tenements, and that's where he saw the rat, wet and dead, lying next to a coal pile on the sidewalk. He was nine or ten at the time and the incident came back to him, taxi easing from the curb with a detailed directness. Just a dead rat but he could see it clearly, feeling a kind of doubleness, a shaped transparency, die-cut, that fit him to the moment » (194). De telles expériences qui relient des instants à des lieux contribuent à faire d'*Underworld* un roman de la mémoire dont certains passages (cf. épigraphe, ci-dessus, par exemple) pourraient susciter la comparaison avec la *Recherche du temps perdu*, et notamment les dernières pages du *Temps retrouvé*.

Œuvres de Don DeLillo

(liste établie avec la collaboration de Aaron Smith)

Romans

- Americana*. 1971. London : Penguin, 1990.
End Zone. 1972. New York : Penguin, 1986.
Great Jones Street. 1973. New York : Penguin, 1994.
Ratner's Star. 1976. London : Vintage, 1991.
Players. 1977. London : Vintage, 1991.
Running Dog. 1978. London : Picador, 1992.
The Names. 1982. New York : Vintage, 1989.
White Noise. 1984. London : Picador, 1985.
Libra. 1988. London : Penguin, 1989.
Mao II. 1991. London : Vintage, 1992.
Underworld. 1997. New York : Scribner, 1997.
The Body Artist. 2001. New York : Picador, 2001.
Cosmopolis. New York : Scribner, 2003 (à paraître)

Théâtre

- The Engineer of Moonlight*. *Cornell Review* 1 (1979): 21-47.
The Day Room. 1986. New York : Penguin, 1989.
The Rapture of the Athlete Assumed into Heaven. *The Quarterly* 15 (1990).
Valparaiso. New York : Scribner, 1999.

Nouvelles

- « Baader-Meinhof ». *New Yorker* 1 April 2002: 78-82
 « Baghdad Towers West ». *Epoch* 17 (1968): 195-217.
 « Coming Sun. Mon. Tues. ». *Kenyon Review* 28 (1966): 391-394.
 « Creation ». *Antaeus* 33 (1979): 32-46.
 « Human Moments in World War III ». *Esquire* July 1983: 118-26.
 « In the Men's Room of the Sixteenth Century ». *Esquire* Dec. 1971: 174-77, 243, 246.
 « Pafko at the Wall ». *Harper's Magazine* Oct. 1992: 35-70.
 « Spaghetti and Meatballs ». *Epoch* 14 (1965): 244-250.
 « Take the 'A' Train ». *Epoch* 12 (1962): 9-25.
 « The Angel Esmeralda ». *Esquire* May 1994: 100-109.
 « The Black-and-White Ball ». *The New Yorker* January 1997: 80-89.
 « The Ivory Acrobat ». *Granta* 25 (Autumn 1988): 199-212.

« The River Jordan ». *Epoch* 10 (1960): 105-20.

« The Runner ». *Harper's Magazine* September 1988: 61-63.

« The Uniforms ». *Carolina Quarterly* 22 (1970): 4-11.

ESSAIS

« American Blood: A Journey through the Labyrinth of Dallas and JFK ». *Rolling Stone* 8 Dec. 1983: 21-2, 24, 27-8, 74.

« The Power of History ». *New York Times Magazine* 7 Sept. 1997: 60-63.

« In the Ruins of the Future: Reflections on terror and loss in the shadow of September ». *Harper's* Dec. 2001: 33-40.

Autres textes cités

DeLillo, Don, Brigitte Desalm. « Maße, Macht und die Eleganz der Sätze. » *Kölner Stadtanzeiger* (27 octobre 1992). Retraduit en anglais par Tilo Zimmermann. « Masses, Power and the Elegance of Sentences. » (http://haas.berkeley.edu/~gardner/desalm_interview.html)

Couturier, Maurice. « L'histoire et la refiguration de l'instant : *White Noise* de Don DeLillo. » *Revue Française d'Études Américaines* 62 (novembre 1994) : 382-392.