



Une incursion dans la fin des temps : le coup de sonde eschatologique de Zero K de Don DeLillo

Florian Tréguer

► To cite this version:

Florian Tréguer. Une incursion dans la fin des temps : le coup de sonde eschatologique de Zero K de Don DeLillo. Presses Universitaires de Rennes. Don DeLillo : Une écriture paranoïaque de l'Amérique, pp.573-607, 2021, ISBN-10 : 2753580642. <hal-04664168>

HAL Id: hal-04664168

<https://hal.science/hal-04664168v1>

Submitted on 29 Jul 2024

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

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



HAL Authorization

Une incursion dans la fin des temps : le coup de sonde eschatologique de *Zero K* de Don DeLillo

Florian Tréguer

« Parce que je n'espère plus me retourner à nouveau. »

T.S. Eliot, *Mercredi des cendres*

« Il nous est même pénible d'être des hommes, des hommes faits d'un corps et de sang réels, bien à nous ; nous en avons honte, nous le considérons comme un opprobre et nous souhaiterions être des sortes d'êtres universels, inexistants. »

Fiodor Dostoïevski, *Carnets du sous-sol*

« Peut-être lorsque nous mourrons, la première chose que nous dirons sera :

“Je connais cette sensation. Je l'ai déjà éprouvée.” »

Don DeLillo, *Bruit de fond*

Vers la suspension vitale

On se souvient de l'angoisse lancinante qui étreint le couple de *Bruit de fond*. Qui de Jack ou de Babette mourra en premier et qu'advient-il du survivant ? La question hante tour à tour les époux Gladney comme un leitmotiv funeste et semble glisser d'une conscience à l'autre avant d'être l'objet ouvert de discussions sur l'oreiller. L'équilibre conjugal semble garant de l'identité individuelle et la perspective de vivre sans l'autre, d'affronter seul la mort, est déjà en soi un premier anéantissement. Trente ans plus tard, une même *angst* saisit Ross Lockhart et Artis Martineau, le couple au cœur de *Zero K*, qui décident à la fin du récit de « partir » ensemble. Dans l'intervalle, cette maîtrise recherchée de la mort qui s'inscrit au seuil du roman comme, en boucle, sur sa dernière page (« Tout le monde veut posséder la fin du monde [*Everybody wants to own the end of the world*] », *Zero K*, p. 11) s'est muée en un désir d'éternité, cette composante secrète et fantasmatique de notre vie psychique que DeLillo met en scène dans une fable aux allures transhumanistes¹. De *Bruit de fond* à *Zero K*, il ne s'agit au fond que d'une variation sur un même questionnement eschatologique.

Ross Lockhart est un milliardaire américain (« C'était un homme façonné par l'argent », *ZK*, p. 21), la soixantaine finissante, qui a fait fortune dans la gestion de patrimoine et des sociétés de fiducie, comme en investissant dans les marchés émergents. Il a fait la couverture de *Time Magazine* en tant que

¹ Rappelons, dans le fil de *Point Oméga*, que le terme même de « transhumain » a été introduit par la métaphysique évolutionnaire de Teilhard de Chardin en 1951 – le transhumanisme chardinien marquant ce stade de la transcendance qui clôt l'évolution finalisée de l'humanité en « synthèse suprême » (noogenèse ou Christogenèse).

financier d'envergure et d'influence internationales. Il a investi une partie de sa fortune dans un projet de cryogénisation des êtres humains. Quelque part aux confins du Kazakhstan et du Kirghizstan, le centre de la Convergence promet l'immortalité à quelques élus parmi les citoyens les plus riches de la planète. Une avant-garde de patients pionniers, prêts à inaugurer l'expérience d'une survie artificielle et d'une résurrection encore aléatoire, s'y trouve indéfiniment stockée dans des sarcophages saturés d'azote liquide, dans l'attente du moment où la science sera en mesure d'inverser le processus et de rétablir la vitalité des organismes et des consciences (« Le jour viendra où on aura des moyens de contrecarrer les circonstances qui mènent à la fin. L'esprit et le corps seront restaurés, rendus à la vie », *ZK*, p. 15).

Le titre même du roman fait référence au seuil de température requis pour la cryogénisation du corps humain, soit le zéro absolu (-273,15 degrés Celsius), aussi appelé « Zéro Kelvin » du nom du physicien britannique Lord Kelvin, qui marque la température la plus basse qui puisse exister en thermodynamique². La deuxième épouse de Ross, Artis Martineau, une archéologue (comme Kathryn Axton dans *Les Noms*) atteinte de sclérose en plaques à un stade très avancé, doit dans les prochains jours bénéficier de ce programme de conservation (« Elle mourrait, sous intervention chimique, dans une chambre forte en sous-sol [*in a subzero vault*] », *ZK*, p. 57-58). Elle attend même avec impatience ce *passage* en immortalité (« Je suis si impatiente. Je ne saurais dire à quel point. De faire ça. Entrer dans une autre dimension. Puis revenir. Pour toujours. Un mot que je me répète. Encore et encore. Si beau. Pour toujours », *ZK*, p. 61).

En se rendant au siège de ce complexe secret, Jeffrey Lockhart, trente-quatre ans, le narrateur du texte, exauce le vœu de son père d'être présent à ses côtés au moment où son épouse Artis entrera dans cette mort artificiellement induite. Suivant les instructions paternelles, le mystérieux voyage de Jeffrey doit s'effectuer à l'aveugle. Il le conduit de Boston à un endroit près de Bichkek au Kirghizstan, via des escales à New-York, Londres, Zurich et Minsk. C'est là, au milieu d'un paysage délavé, de steppe blanchie et rocailleuse, une géologie dont il est écrit qu'elle remonte au précambrien (« au sein de ces rochers précambriens », *ZK*, p. 28) et qui fut pendant des millénaires une terre de peuplades pastorales et nomades, que se trouve le siège de la Convergence. Comme toujours chez DeLillo, le désert se conjugue à l'oubli identitaire, procurant au personnage l'occasion de se redéfinir au contact du vide alentour. La contrée est si reculée, est-il précisé, qu'on peut s'y oublier (« on peut oublier son nom dans cet endroit », *ZK*, p. 38). Le complexe clinique se présente comme un vaste mausolée, aveugle et claustrophobique, pourvu d'innombrables portes en trompe-l'œil n'ouvrant sur rien, hors de tout réseau téléphonique. Le narrateur s'y sent immédiatement piégé tandis qu'on l'équipe d'un bracelet

² « Le guide expliqua le sens du terme Zéro K. Un énoncé [...] portant sur une mesure de température qualifiée de zéro absolu, à savoir moins de deux cent soixante-treize virgule quinze degrés Celsius. Un physicien du nom de Kelvin fut mentionné, c'était lui le K du terme. » (*ZK*, p. 154).

électronique qui entrave ses déplacements et limite aussi ses accès au sein du centre (« je souffrais des effets de cette restriction », *ZK*, p. 28).

Une grande partie du roman est ainsi dévolue à la découverte graduelle de la Convergence par Jeffrey, dont la définition s'élargit toujours davantage – c'est à la fois une clinique, un centre de recherches, un complexe de laboratoires, un hospice, mais aussi un lieu de conférences, un projet artistique d'art visionnaire, le temple d'une secte eschatologique, fervemment orientée vers l'éternel. Le personnel est à l'avenant. On croise autant de vrais scientifiques que des religieux d'un genre nouveau, des conférenciers et d'habiles promoteurs de cette survie indéfinie – tels ces personnages de jumeaux, les frères Stenmark, qui se présentent comme des technoprophètes, des évangélistes zélés du transhumanisme. Le credo de la Convergence est que « la mort est un artefact culturel et pas une stricte détermination de ce qui est humainement évitable » (*ZK*, p. 80). Elle y est d'ailleurs fantasmatiquement déplacée hors de toute détermination biologique. Comme pour tout autre système qu'examine et dissèque la fiction de DeLillo, aussi bien réel qu'imaginaire, et dont elle s'ingénie à déconstruire le fonctionnement, la Convergence se définit aussi par l'action même de ses opposants. La narration imagine ainsi des « rebelles de la mort » (« *death rebels* ») militant contre l'immortalité et la promesse d'un avenir sans fin, et qui versent dans un vandalisme « pro-mort » en débranchant les capsules de *cryopréservation* afin de réamorcer pour le salut de l'humanité le cycle naturel de vie et de mort, et en ritualisant des profanations (« Avec le temps, une religion de la mort émergera en réponse à nos vies prolongées. [...] De terribles bains de sang avec des aspects cérémoniaux », *ZK*, p. 81).

Coup de théâtre : à la veille de l'encapsulation d'Artis, Ross annonce à Jeff son intention d'accompagner sa femme dans ce programme de suspension vitale. Le motif, selon le fils, est incertain. Il se demande s'il s'agit d'un choix noble d'amour, reposant sur la compassion et la solidarité (« Mais était-ce seulement l'amour qui l'avait incité à la rejoindre ? », *ZK*, p. 157) ou bien d'une forme aiguë de jalousie (puisque l'avenir potentiel ainsi choisi pourrait redonner la liberté à la jeune épouse), ou encore si, préalablement à la cryogénisation prévue, le cerveau de son père n'aurait pas été « lavé ». L'intention du père serait en secret motivée pas « quelque sombre désir » (*ZK*, p. 157), une pulsion de mort qui l'aiguillonnerait vers une forme d'autodestruction, le ferait envisager un dépouillement méthodique de tout son être. Si le dénuement du milliardaire se conçoit comme rédemption morale, il est d'abord une dépossession littérale, un processus de perte, au sens où Ross abandonne effectivement tout ce qu'il est (« dépouillé de tout », *ZK*, p. 157), dans lequel il y laisse aussi sa peau, littéralement. L'immortalité a un prix. Ross, le milliardaire narcissique, achète ainsi dans les termes du roman « le mythe d'immortalité du milliardaire ». La logique qu'il défend dépasse le choix entre vie et mort. Il envisage la possibilité de mettre un terme à une existence pour accéder à une autre forme d'être (il annonce : « J'achève une version de ma vie pour en intégrer une autre beaucoup plus pérenne », *ZK*, p. 123).

Parce qu'il est en bonne santé au moment de la cryonisation, Ross doit être pris en charge par un service dénommé Zéro K, qui « conditionne » le patient pour la prochaine étape (« Il y a une unité spéciale. Zéro K. Elle est soumise à la volonté du sujet d'opérer un certain type de transition vers le niveau suivant », *ZK*, p. 124). Incidemment, le texte semble aussi jouer de la proximité phonétique en anglais de *zero k* et de *xerox* (le verbe qui signifie dupliquer) qui atteste dès l'abord du titre la centralité thématique de la simulation. À la Convergence, le terme « hérauts » (« *heralds* ») désigne ceux qui, à l'instar de Ross, font le choix de mourir quand bien même ils ne sont pas atteints d'un mal incurable (« ces hérauts avaient choisi d'être euthanasiés bien avant leur heure », *ZK*, p. 158). Cette frontière ténue avec l'acte suicidaire est pointée par la conscience narratoriale. Est-ce que la perspective d'une résurrection aléatoire, incertaine suffit à annuler de l'équation toute idée d'autosuppression ? D'autre part, dans l'incertitude de la reviviscence promise, cette cryogénisation n'est-elle pas moralement un homicide sinon un suicide assisté, une forme d'euthanasie à peine déguisée ? (« C'est un meurtre caractérisé ? C'est une forme de suicide assisté horriblement prématuré ? Ou bien un crime métaphysique requérant une analyse philosophique ? », *ZK*, p. 126). Les hérauts quittent un temps historique (« Vous êtes complètement extérieurs à la narration de ce que nous appelons l'Histoire », *ZK*, p. 257) pour explorer la temporalité d'une conscience intime, réflexive et autotélique (« Ici, il n'y a pas d'horizons. Nous sommes voués à l'intériorité, à une focalisation en profondeur sur qui nous sommes et où [*an inwardness, a deep probing focus on who and where we are*] », *ZK*, p. 257).

Le dilemme de l'héritier

Concurremment à cette intrigue principale, le roman s'attache à l'évolution psychologique de son protagoniste et narrateur, Jeffrey Lockhart, que l'expérience paternelle oblige à se redéfinir par rapport aux déterminations familiales. Pierre angulaire de sa caractérisation, Jeffrey se construit essentiellement contre le modèle paternel, selon une logique de constant repoussoir et d'écart différentiel, dans une volonté farouche de toujours dévier et de ne jamais devenir ce que Ross est devenu (« j'allais me construire une vie en opposition à celle de mon père, à sa carrière dans la finance mondialiste », *ZK*, p. 62). L'histoire de Jeffrey se complète graduellement par de réguliers rappels analeptiques qui reconstruisent son enfance et développent quelques épisodes décisifs de sa jeunesse. Deux faits saillants se dégagent qui conditionnent son identité jusque dans le présent de l'intrigue – l'abandon du père qui quitte femme et fils quand Jeffrey n'a que quatre ans, puis le décès de la mère, Madeline, en l'absence du père qui n'a pas même assisté aux obsèques. Le ressentiment et la rancœur corollaires de Jeffrey forment encore, dans le présent de l'intrigue, un rempart qui empêche par avance une communication sincère et sans entrave avec le père.

Il n'est pas incongru de voir dans cette seconde chaîne narrative, *a priori* subordonnée à l'épisode de la Convergence, l'arc dramatique majeur d'une

œuvre qui s'avère essentiellement vitaliste et s'attache en priorité au sort des (sur)vivants. De la sorte, la somme des péripéties ayant trait à la Convergence se lit comme le révélateur en contrepoint d'une crise identitaire larvée qui conduit le fils à s'affirmer contre la loi du père. L'expérience cryonique prive à terme Jeffrey d'un père qu'il n'aura pas eu le temps de connaître comme elle le libère simultanément d'un faix de déterminations écrasantes. Comme il l'écrit : « Je n'étais pas seulement son fils, j'étais *le* fils, le survivant, l'héritier présomptif. » (ZK, p. 278). La volonté du père, à l'inverse, cherche à *informer* le devenir du fils, à l'enfermer dans une raison sociale, un cadre ou carcan professionnel, une condition familiale, à commencer par celle de l'héritier. L'incapacité de Jeffrey à se *fixer*, à garder un emploi, à s'inscrire durablement dans une histoire conjugale, semble relever autant de la fuite inconsciente que d'un programme défini et définitoire de lui-même, d'une ambition de *dériver* dans l'existence pour ne jamais correspondre à un rôle défini (« La dérive d'un job à l'autre, parfois d'une ville à l'autre, était inhérente à l'homme que j'étais. J'étais hors sujet, presque toujours, quel que fût le sujet », ZK, p. 65). En ne s'établissant nulle part, il ne fige pas non plus l'homme potentiel qu'il est. La mobilité spatiale, l'instabilité professionnelle assurent sa dérive identitaire, lui garantissent la possibilité d'éluder une forme arrêtée et molaire de lui-même. En changement constant, il demeure, comme sa mère Madeline le formule, « l'homme informe [*the shapeless man*] » (ZK, p. 65). Il s'oppose de la sorte à Emma, sa compagne, dans la scène éloquente de la glace qui ouvre le chapitre cinq de la seconde partie. Sûre d'elle, Emma vérifie son apparence dans un miroir en pied. Jeff s'inscrit dans cette même image (« Sur un coup de tête, je vais me placer dans l'image, en me postant à côté d'elle », ZK, p. 225), et se mesure dans le reflet commun, s'apprécie exclusivement par comparaison et contraste. Face à l'assurance et à la détermination affichées de sa compagne, il apparaît à lui-même comme « l'homme sinueux [*meandering man*] » (ZK, p. 225), celui qui dévie et n'avance jamais droit, dont le parcours sinusoïdal témoigne de ses hésitations existentielles.

L'identité se problématise aussi par l'attribution du nom, un miroir régulièrement déformant et même schizant pour le sujet delillien. Jeffrey découvre que le patronyme paternel est controuvé (il s'appelle en réalité Nicholas Satterswaite), une invention qui défait plus avant l'édifice précaire, déjà mal fondé, de sa propre personnalité. Il conjecture le cours alternatif qu'aurait pu prendre sa vie sous l'influence de cet autre état civil (« Si j'avais porté le nom de Satterswaite, qui aurais-je été, que serais-je devenu ? », ZK, p. 90-91). À partir de Jeffrey, le roman interroge la fragilité de l'identité individuelle et les pièges éventuels de l'imposture (« Noms. Faux noms. Quand j'appris la vérité sur le nom de mon père, [...] je me mis à considérer le sourire artificiel [*the plastic smile*] que j'arborais sur le visage comme une forme de blessure d'autoflagellation », ZK, p. 114-115). Il s'ingénie en particulier à sérier chez son protagoniste et narrateur de légers dysfonctionnements identitaires qu'il traque jusque dans d'anodins détails. Jeffrey lui-même se propose de cerner la personnalité d'un individu par ce qui lui échappe, ce qu'il ne contrôle pas – les menus gestes du quotidien, les habitudes insolites, tropismes et

frayages, les tics et autres attitudes compulsives. Par-delà son narrateur, l'auteur énonce un programme descriptif ainsi qu'un biais pour aborder ses personnages. Madeline se dévoile à travers un fait anecdotique, une manie dont se souvient son fils qu'elle avait d'enlever les étiquettes des produits achetés au supermarché. Jeffrey lui-même fait son autoportrait en obsessionnel, mû par divers comportements maniaques de compulsion, comme ces gestes irraisonnés et réitérés de vérification, visant à s'assurer qu'il a bien ses clés ou son porte-monnaie dans sa poche, ou bien que les portes sont bien verrouillées derrière lui. Quand une chose l'effraie, il se réfugie dans le langage (« C'est ce que je fais toujours pour me défendre contre le spectacle de la nature. Chercher un mot », *ZK*, p. 249).

Au moment de l'action, Jeffrey entretient une relation amoureuse épisodique avec Emma Breslow qui travaille à New York comme conseillère pédagogique dans une école pour enfants souffrant de troubles affectifs et de difficultés d'apprentissage. Avec son ancien mari, elle a adopté un jeune Ukrainien, Stak, qui a aujourd'hui quatorze ans. Garçon étrangement précoce (un *topos* classique chez le romancier) au passé ténébreux, impénétrable, il reconduit ce trope de la fiction de DeLillo de l'enfant secret, à la fois prodige et angoissant, invariablement obsessionnel, au comportement confusément autiste, mais qui est systématiquement associé à un enjeu linguistique – après Billy Twillig dans *L'Étoile* de Ratner, génie des mathématiques, Heinrich dans *Bruit de fond*, qui se découvre des talents oratoires de leader charismatique, et Tap, romancier et inventeur de langages codés dans *Les Noms*, Justin Neudecker dans *L'Homme qui tombe* dont la parole se raréfie et qui ne parle bientôt plus que par monosyllabes. Stak, lui, apprend le pachtou, la langue officielle de l'Afghanistan. L'énigmatique personnage de cet adolescent tourmenté permet à l'auteur de boucler ces récits jumeaux. Stak qui vient d'Ukraine (de la ville de Kostiantynivka) quitte sans mot dire sa vie new-yorkaise pour retourner se battre en Asie. Il meurt dans des combats anonymes dont les images vont se retrouver accidentellement projetées sur l'écran de la Convergence, via une métalepse insolite dont la fiction de DeLillo est coutumière, qui montre fréquemment ses personnages glisser du monde réel à l'écran de télévision (et inversement, de l'écran au monde réel). Jeffrey identifie ainsi l'adolescent dans un reportage sur une guérilla aux abords justement de sa ville natale de Kostiantynivka : « C'était le fils d'Emma. C'était Stak. [...] Stak en Ukraine, un groupe d'autodéfense, un bataillon de volontaires. Qu'est-ce que ça pourrait être d'autre ? » (*ZK*, p. 287).

Résistances et retranchements de l'identité

Comme souvent, la fiction de DeLillo démarre de faits établis dont elle conjecture et projette l'évolution probable. Elle est en ce sens *extrapolative* : tout en respectant les prémisses observables d'un phénomène, l'imagination documentée du romancier permet d'en prolonger les développements et d'en représenter critiquement les implications politiques, culturelles et morales. Cette exploration fabulée de la posthumanité par la fiction de DeLillo est ainsi

anticipatrice tout en puisant directement dans la contemporanéité d'expériences pionnières, de précédents qu'elle pointe plus ou moins implicitement, et qui informent et infléchissent son propos en l'ancrant dans une écriture de type réaliste, minimisant la portée science-fictionnelle de son intrigue. Si la cryonie, la congélation d'un être *post mortem*, a longtemps été une science fantasmée et réservée aux seuls romans de science-fiction, elle se développe dans les années 1960 aux États-Unis, à l'époque où Robert Ettinger publie *La Perspective de l'immortalité*³. La préservation d'un humain à très basse température devient une réalité clinique. À moins 200 degrés, stockée dans un silo de cryogénisation, la vie ne serait que suspendue. Le métabolisme est à l'arrêt, les réactions chimiques sont stoppées, les cellules cessent d'évoluer. Sans même parler de réanimation, se pose déjà entre autres questions celle des modalités de conservation de la mémoire dans le processus de la *neurosuspension* (cryopréservation du cerveau). Dans certains protocoles actuels, les têtes des patients qu'on appelle en anglais *neuros* ou bien *discorps* doivent être alors détachées du reste du corps et faire l'objet d'une conservation à part. Le dispositif de la Convergence telle que l' imagine *Zero K* s'appuie à l'évidence sur l'étude des deux sociétés pionnières, russe et américaine, Alcor et KrioRus, qui cherchent depuis quelques années à démocratiser cette pratique de la préservation cryonique. La clinique *Alcor Life Extension Foundation*, localisée à Scottsdale en Arizona, administre ainsi la « survie » de cent-cinquante patients, plongés dans de l'azote liquide⁴. KrioRus dispose de même de vastes silos de cryogénisation en banlieue moscovite et propose à ses futurs clients, pour des prix dégressifs, de conserver soit l'ensemble de leur corps, soit simplement leur tête. Dans un entretien, DeLillo mentionne aussi indirectement la *2045 Initiative*, fondée par un milliardaire russe, Dmitry Itskov, qui s'est spécialisée dans la conception et le développement de technologies capables d'encoder et de transférer la personnalité d'un individu sur un support non-biologique. Concernant cette après-vie, *Bruit de fond* témoignait trente ans plus tôt d'un intérêt similaire pour des « cas de vies après la mort, de vies éternelles, de vies antérieures, de vies dans l'espace, de transmutations d'âmes et de résurrections personnalisées, grâce aux techniques complètes de l'informatique vitale » (ZK, p. 168).

On se souvient que Jean Baudrillard a fait de Walt Disney l'initiateur puis le promoteur du modèle même de la réalité virtuelle. Il a aussi fait de sa (supposée) cryogénisation *post-mortem* dans de l'azote liquide un symptôme paroxystique de cette fascination pathologique de l'Amérique pour le simulacre et le goût puéril de l'illusion. Disney aurait ainsi façonné l'imaginaire américain, de ses villes luna-park pour grands enfants jusqu'à ce spectacle de l'immortalité qu'il a lui-même incarné en pionnier, attendant de revivre un jour hypothétique dans le monde réel. Baudrillard écrit en ce sens : « Disneyland est un modèle

³ Robert Ettinger, surnommé « le père de la cryogénisation » publie *The Prospect of Immortality* en 1964.

⁴ DeLillo fait nommément allusion à cet institut en Arizona, mentionnant parmi les patients cryogénisés le célèbre joueur de baseball des Red Sox de Boston, Ted Williams.

parfait de tous les ordres de simulacres enchevêtrés. Par coïncidence, ce monde enfantin surgelé a été conçu par un homme qui attend sa résurrection, cryogénisé à moins 180 degrés centigrades : Walt Disney⁵ ». Cette économie simulacrale dont DeLillo retravaille les enjeux (après les développements que lui consacrent *Bruit de fond* et *Mao II*) se distingue avant tout par l'introduction du faux (sous les espèces du non-humain ou du clone) dans le creuset de l'identité individuelle. Dans les années 1980, l'essayiste Donna Haraway interrogeait déjà les limites de l'humanité face à l'émergence du cyborg via l'essor clinique des prothèses cardiaques ou auditives⁶. Elle montrait la problématisation de l'identité dans l'alliance de l'organique et du machinique, afin de cartographier une nouvelle réalité corporelle et sociale. Cette humanité augmentée de technologie, ces accouplements entre organisme et machine, questionnaient pertinemment la désignation même de ce qui est irréductiblement humain. Dans *How We Became Posthuman* (1999), N. Katherine Hayles définit le posthumain autant comme une construction technologique que comme une construction idéologique à l'origine d'un nouveau modèle de subjectivité. Elle introduit notamment une distinction théorique entre le corps (*body*) et l'incorporation/incarnation (*embodiment*). À la différence du corps, l'incarnation est contextuelle, prise dans un réseau de données de lieu, de temps, de physiologie et de culture, qui conjointement définissent l'inscription effective [*enactment*] de l'identité dans le monde⁷. Il s'agit là d'un *distinguo* conceptuel que la fiction de DeLillo reprend à son compte, comme elle défait aussi le couplage et la polarisation corps/esprit, en tentant de donner une extension sensible au champ de la conscience désincarnée, privée d'un « contexte physiologique », un environnement autant métaphysique qu'idéologique (« ils étaient placés dans une sorte de *no man's land* spatial et temporel », *ZK*, p. 154).

Dans *Zero K*, la cryogénisation des corps, les organes de remplacement, l'augmentation artificielle de l'humain, reposent avec acuité cette question d'un fondement encore localisable de l'identité. À quel moment de cette évolution clinique, à partir de quelles modifications (clonage, allogreffe), cesse-t-on d'être *soi-même* ? Quel est le point de rupture identitaire où le processus de défalcation et l'introduction de la différence défont la répétition du *même* (ce que Deleuze appelait les « synthèses passives⁸ ») ? Qu'est-ce qui définit encore l'individu de façon inaliénable ? Dans cette dislocation ou déconstruction du substrat

⁵ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981, p. 24-25.

⁶ Voir Donna Haraway, « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century » [1985], in *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London/New York, Routledge, 1991. Traduit en français sous le titre *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, Fictions, Féminismes*, Paris, Éditions Exils, 2007.

⁷ Katherine Hayles précise également : « Dans le posthumain, il n'existe pas de différences essentielles ni de démarcations absolues entre l'existence corporelle et la simulation informatique, entre le mécanisme cybernétique et l'organisme biologique, entre la technologie robotique et les fins humaines. » (N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 3).

⁸ Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, coll. « Épipiméthée », 1968, p. 96-108.

organique, qu'y a-t-il encore d'incessiblement soi, qui demeure définitoire d'une identité profonde, comme retranchée à l'abri des altérations physiologiques ? Les trois sections du roman s'enroulent autour d'un questionnement sans cesse repris de l'identité mise à mal. La première section pousse le concept dans ses retranchements, fixe négativement l'identité à travers tout ce qui en menace le fondement et la stabilité mêmes (simulation, aliénation, perte de mémoire). La deuxième section constitue une investigation expérimentale d'une identité post-humaine, où l'écriture rend l'errance d'une conscience sans plus de corps. La troisième section enfin conjugue à travers le héros narrateur les éléments d'une crise identitaire – l'opposition générationnelle, l'héritage et l'hérédité, le poids du patronyme, l'allégeance familiale et l'indépendance.

Allégorie et mise en abyme

Une large portion du roman est consacrée à l'exploration graduelle de cette clinique de la Convergence. Un complexe géométrique et futuriste, hyper-surveillé, à l'architecture de bunker défensivement repliée sur elle-même (« Des murs pare-souffle et des sols renforcés », *ZK*, p. 38) dont le surgissement improbable dans une plaine désertique du Kazakhstan, cette région déjà explorée dans *Outremonde* où le régime soviétique détonnait ses premières bombes nucléaires, met à l'épreuve la crédulité du narrateur (« cet endroit à peine croyable, cette apparition dans le désert », *ZK*, p. 22). S'ajoute le rappel que le pays a aussi été une zone de chute météorique ; par trois fois, le roman mentionne l'astéroïde destructeur de Tcheliabinsk (aussi dénommé « superbolide de Tcheliabinsk »), lourd de quelque dix mille tonnes, qui a traversé le ciel de l'Oural, à la frontière nord du Kazakhstan, en février 2013, avant de s'écraser près de la ville industrielle. L'expression de ce contraste saisissant entre la sophistication technologique du *compound* et l'immémorialité de sa géographie d'inscription donne lieu à une formulation paradoxale, que conjugue une manière de futur antérieur où projection et rétrospection semblent se croiser. L'ensemble possède ainsi des allures d'une cité du futur retirée du temps : « Je me figurais l'ensemble comme une cité à découvrir dans le futur, autonome [*self-contained*], bien conservée, anonyme, abandonnée par quelque civilisation migrante inconnue. » (*ZK*, p. 12). Il ne s'agit plus tant d'un lieu-décor circonstanciel qu'un *locus* conceptuel, une idée faite géographie, qui incarne dans les multiples unités de son architecture les développements de la vision auctoriale. Comme il est dit : « Était-ce d'ailleurs un site ou juste une idée de site ? [...] Une galerie d'art, me dis-je, sans rien dedans. L'art, c'est la galerie elle-même, l'espace, les murs, le sol. » (*ZK*, p. 160).

Plus que dans aucun autre roman, DeLillo recourt extensivement à deux procédés, l'allégorie et la mise en abyme, avec l'ambition convergente de prolonger la fiction par une discussion des enjeux culturels et sociétaux qu'elle engage. L'allégorie pointe sans cesse par-delà personnages et péripéties le primat d'un sous-texte philosophique et moral sur l'immortalité promise par les nouvelles technologies scientifiques et la redéfinition corollaire de l'identité humaine qu'elles pourraient impliquer. La mise en abyme jalonne le récit

d'occasions régulières de repenser sur un mode connexe, usant d'images alternatives et d'autres formes d'intelligibilité, l'abstraction théorique qui vertèbre le roman. Il s'agit de légers effets de parallaxe qui entraînent une modification de la perspective et permettent ce développement d'un versant critique du récit. L'expérience de la Convergence est ainsi écrite à la manière d'une allégorie à la Nathaniel Hawthorne ou bien à la Henry James, parsemée d'indices, de mises en abyme et de préfigurations ostentatoires des enjeux majeurs du récit. Une narration inhabituellement appuyée donc, qui exagère ses effets d'annonce, accompagne aussi très pédagogiquement son lecteur dans la découverte progressive d'un lieu éminemment conceptuel. Sous le regard étonné de Jeffrey, plusieurs objets saillent et appellent le commentaire, permettent à la narration de définir la nature et la fonction du lieu en en fournissant déjà une interprétation plus ou moins implicite. Autrement dit, l'orientation narratorial balise et infléchit la lecture, effectuant un constant guidage herméneutique de ses motifs et symboles. C'est même d'abord par l'agencement même de son décor allégorique que *Zero K* articule et sémiotise un questionnement inquiet sur les tenants philosophiques et éthiques du transhumanisme. La Convergence est de la sorte bâtie comme un lieu réflexif qui s'enroule autour d'objets qui interpellent l'attention, dont la visite par le narrateur ne cesse mimétiquement d'achopper sur des formes problématiques (portes chiffrées, couloirs vides, écrans d'images, sculptures symboliques).

Dimensions allégoriques de la Convergence

Explorant les lieux, le narrateur découvre ainsi un jardin clos, remarquable de beauté et de variété formelle, avant de se rendre compte qu'il n'est qu'une composition artificielle (« Quelque chose donc de plus étrange encore, écorce d'arbre, brins d'herbe, toutes sortes de fleurs – le tout comme enduit ou émaillé, vaguement brillant. Rien de cela n'était naturel, tout demeurerait imperturbable sous la brise qui soufflait à travers le jardin », *ZK*, p. 133). Ce jardin artificiel, tout en plastique et fibre de verre, qu'on croirait tout droit emprunté à une fiction de Jorge Luis Borges ou d'Adolfo Bioy Casares, constitue l'illusion parfaite d'un jardin anglais, jusqu'au détail des étiquettes savantes qui distinguent les différentes essences par leur appellation latine. La dimension allégorique du lieu, quant à elle, est ouvertement énoncée par le personnage de Ben-Ezra dont Jeffrey fait la rencontre au cœur même du simulacre. Le jardin synthétique, comprend-on, résume *in nucleo* le programme de la Convergence et a charge d'incarner la pérennité sinon l'insolite fixité du vivant : « C'est l'après-vie lunaire de la planète. Des matériaux fabriqués, un jardin de survie [*Fabricated materials, a survival garden*]. Qui a un lien très particulier avec une vie qui n'est plus en transit. » (*ZK*, p. 134-135). Jeffrey interroge le sens du faux-semblant qui singe la réalité soit pour la railler soit pour en sauvegarder la mémoire, à la manière d'un musée (« Le jardin ne contient-il pas aussi une forme de parodie [*a kind of mockery*] ? À moins qu'il ne s'agisse d'un genre de nostalgie ? », *ZK*, p. 135). Plus loin, la narration fait de l'artefact muséal un « jardin post-apocalyptique » (*ZK*, p. 136) qui ramène le lecteur autant à la fatalité de l'anéantissement planétaire (« L'apocalypse est

inhérente à la structure du temps, du climat à longue échéance et du grand chambardement cosmique », *ZK*, p. 264), qu'à l'éternité religieuse ou encore à la révélation du tout-simulacral de la vie posthumaine, dans l'éloquence de son artificialité enveloppante.

Le crâne gigantesque que Jeffrey découvre dans la poursuite de son exploration allégorise un peu plus l'ambiguïté des lieux. Il se détache comme une sorte de vanité démesurée, montée sur un piédestal et qui fait saillie dans un mur du complexe, surplombant le visiteur qu'il rappelle immanquablement à sa fin ultime. Ce n'est pas une vraie relique. Sa taille inquiétante atteint apparemment cinq fois les dimensions normales d'un crâne humain. Taché et fissuré par endroits, le mégacrâne se présente à mi-chemin entre la relique ossuaire et l'artisanat folklorique (« un artefact de la région », *ZK*, p. 76). Les orbites sont ornées de bijoux et les dents irrégulières sont peintes en argent. Une imposante calotte de métal coiffe l'occiput, faite de minuscules oiseaux sculptés. « Il avait l'air réel, le crâne d'un géant, brut, macabre, [*blunt in its deathliness*] déconcertant de par sa conception, de par son sourire argenté, un art populaire trop sardonique pour émouvoir. » (*ZK*, p. 76). L'ensemble dénote aussi obliquement le travail plastique de Damien Hirst et renvoie au *Skull Star Diamond* (2007), ce crâne du dix-huitième siècle incrusté de diamants, baptisé par l'artiste *For the Love of God*. Dans *Zero K*, ce *memento mori* participe d'un tropisme majeur qui fait de l'inscription de la mort imminente dans la vie même un des axes de lecture privilégiés.

Dans l'économie du récit, cette vanité se lit en parallèle d'un épisode de l'enfance du narrateur, qu'il prolonge et complète. Lors de l'office rituel du Mercredi des cendres, Jeffrey se souvient de l'onction du prêtre, pressant son pouce enduit de cendre sur son front (« une tache de sainte cendre imprimée du pouce sur mon front », *ZK*, p. 22), en un baptême que l'ecclésiaste accompagne de la formule consacrée : « *Tu es poussière. [...] Et tu retourneras à la poussière [Dust thou art. [...] And to dust thou shalt return]*. » (*ZK*, p. 22-23). Il se remémore aussi comment il a souhaité garder le plus longtemps possible la marque de ce sacrement excentrique (« *freakified* ») de vénération (« je voulais que la tâche dure des jours, des semaines », *ZK*, p. 23). Le geste d'imposition vaut pour rappel de l'humaine fragilité, ramenant le fidèle à la mortalité de la chair comme à la promesse du rachat – un pacte religieux et des paroles au sens immémorial que se propose de défaire la Convergence. Le mercredi des cendres est une propédeutique à la résurrection pascalle et recoupe avec à-propos l'horizon eschatologique du roman, comme il correspond au sens de l'attente du protagoniste. « Souviens-toi que tu es poussière et que tu retourneras en poussière » : l'évocation analeptique marque aussi une allusion en creux au poème du même nom de T.S. Eliot (*Ash Wednesday*, 1930), qui date de la conversion de ce dernier au protestantisme et traite sur un mode allégorique du thème connexe de l'incarnation et de la destruction du corps comme préalable à l'essor spirituel de l'âme. Foncièrement introspectif, articulé par une énonciation impersonnelle, le poème rejoint intertextuellement la centralité de propos de *Zero K*, soit l'opposition entre scepticisme et croyance, mais aussi la

tension entre corps et conscience, et le sujet eschatologique (« Fin du voyage sans fin / Vers le sans terme / Conclusion de tout / L'inconclusible [*End of the endless / Journey to no end / Conclusion of all that / Is inconclusible*⁹] »). Certains motifs du roman émanent directement de cet hypotexte d'inspiration. Le lecteur y retrouve, entre autres, la géographie symbolique du jardin au beau milieu du désert si particulière à la Convergence, marquée par la même notion de réversibilité (« Dans le dernier désert près des rocs bleus / Le désert au jardin le jardin au désert [*In the last desert between the last blue rocks / The desert in the garden the garden in the desert*¹⁰] »), l'imagerie des ossements et celle du crâne creux en particulier (« La calotte évidée de mon crâne. Et Dieu dit / Ces os revivront-ils ? [*In the hollow round of my skull. And God said / Shall these bones live*¹¹?] »), les trois couleurs du Centre (blanc, vert et bleu), comme les différentes nuances de vert qui distinguent chaque partie du complexe (« Les murs n'étaient que nuances de vert », *ZK*, p. 17), le mystère de la foi, l'oscillation entre soi et Dieu, la beauté cruelle de la réalité sensible (le soleil couchant de l'épilogue), le mystère profond de l'âme. De fait, les emblèmes du poème de T.S. Eliot fournissent le canevas métaphorique qui architecture à son tour le sens profond de la Convergence pour DeLillo.

Hors de la Convergence, la narration s'attache à la présence d'une autre figure allégorique, un bloc de pierre, seule œuvre d'une exposition permanente qui dure depuis deux décennies dans une galerie d'art à New York, occupant tout le troisième étage d'un vieil immeuble (« Nous étions ici pour voir une pierre. L'objet exposé était officiellement une sculpture d'intérieur en pierre. Un gros roc, tout d'une pièce », *ZK*, p. 232). Posé sur une dalle métallique, d'un diamètre avoisinant deux mètres, le bloc rocheux n'a que les attributs communs et peu remarquables de la pierre (« les irrégularités de la surface, les saillies et entailles propres à la roche, en l'occurrence à un rocher, avec sa forme générale arrondie », *ZK*, p. 234). Jeffrey défie Stak de donner une définition du rocher. La narration pointe, dans le même temps, le fait qu'aucune définition ne peut en subsumer tous les prédicats ni répertorier les affects et nuances qu'inspire le rocher par sa seule présence massive et immémoriale, la simple charge de son être-là :

Je me revoyais à son âge, déterminé à trouver la signification plus ou moins précise d'un mot, à en extraire des dérivés pour en localiser le noyau. C'était toujours une lutte, et il en était de même dans le cas présent : un morceau de matière provenant de la nature, façonné par des forces telles que l'érosion, l'écoulement des eaux, les vents de sable, le martèlement de la pluie. (*ZK*, p. 235)

L'émotion humaine devant le rocher tient à la façon qu'a l'objet minéral de réifier le temps, de fixer l'éternité et de renvoyer, par antithèse, le regard du

⁹ T.S. Eliot, « Mercredi des Cendres », in *Poésie*, trad. Pierre Leyris, Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1947, p. 116-135

¹⁰ *Ibid*, p. 130-131.

¹¹ *Ibid*, p. 120-121.

spectateur à sa propre mortalité. « Stak se mit à parler au rocher. Il lui dit que nous le regardions. Il nous présenta comme trois membres de l'espèce *H. sapiens*. Il dit que le rocher nous survivrait, survivrait probablement à l'espèce même. » (ZK, p. 236).

L'écran du réel

Mais le principal objet allégorique du roman inscrit la violence du monde extérieur au cœur de la Convergence. Dans le hall marmoréen, un large écran escamotable descend régulièrement du plafond. Dans une boucle mal définie par la narration, le visiteur est alors soumis à un flot d'images qui l'accable de catastrophes, largement liées dans un premier temps au dérèglement climatique, sous la forme d'inondations, de tornades, de glissements de terrain, d'éruptions volcaniques (« C'était notre climat qui nous engloutissait », ZK, p. 44). L'écran largement réminiscent des *télécrans* ou murs écrans de 1984 de George Orwell, affiche une humanité en prise avec la furie des météores, dans le déchaînement d'une nature hostile, où les gens sont condamnés à n'être que de simples jouets dans un film burlesque, en proie aux grands incendies, aux tsunamis, aux virus. À d'autres moments, l'écran confronte le visiteur à des désastres plus directement imputables à l'homme – scènes de guerre, exécutions brutales, spectacles de femmes éplorées et de soldats morts, de victimes civiles, d'enfants tués dans des conflits, de flux de populations de réfugiés. Comme le résume un des jumeaux Stenmark : « La terreur et la guerre, partout aujourd'hui, balayant la surface de notre planète. » (ZK, p. 261). Plus tard, Jeffrey s'arrête devant les images de trois hommes qui s'immolent par le feu (« Ils étaient informes, hurlaient en silence [*They were formless, soundless, screaming*] », ZK, p. 69), une violence suicidaire déjà présente dans *Cosmopolis*.

Cet écran qui semble ouvrir la Convergence sur le vrai monde définit une fenêtre problématique. Toute la terreur que le monde inspire semble condensée dans cette bande-image, montée en séquences elliptiques qui enflamment ce haut lieu de la vie artificielle par la prégnance d'une mort réelle, documentaire. Dans un entretien, DeLillo commente en ce sens le flux d'informations : « Le narrateur est le spectateur solitaire. Tout semble alors se canaliser à travers un seul individu. L'écran est son fil Twitter [*The screen is Jeffrey's Twitter feed*], toute la terreur tout le temps¹². » Les calamités de toutes sortes qui sont projetées mettent en exergue la vulnérabilité humaine et entretiennent la peur de la fin du monde. Le hall de la Convergence joue un rôle analogue à la télévision dans *Bruit de fond* et *Mao II*, celui d'un déversoir d'images anxiogènes qui exacerbe le besoin de protection du spectateur. Ces images en boucle dont la présence est rappelée à intervalles réguliers, diffusées avec ou sans le son, définissent par antithèse la mission que s'assigne la Convergence d'être un sanctuaire de la vie, un refuge hors de la dangereuse agitation du monde, une

¹² Andrew Purcell, « An interview with DeLillo: Don DeLillo: The Great American Novelist on Paranoia, Prescience and Immortality », *The Sydney Morning Herald*, 19 avril 2016.

sauvegarde pérenne de l'humain. Jouant ainsi le rôle de toile de fond contrastive, l'écran fait ressortir l'ambition du programme d'échapper aux effets induits par la folie des hommes. À l'autodestruction de l'humanité il oppose implicitement l'auto-préservation du genre humain. Le défilé d'images violentes a ainsi fonction de justifier par avance l'exil hors du monde, d'encourager cette hibernation prolongée jusqu'au moment où les hérauts de la Convergence « émergeron[t] sous une forme cyberhumaine dans un univers qui [leur] parlera d'une façon très différente » (ZK, p. 74). Mais plus largement, ces images apocalyptiques excèdent et débordent le cadre que la diégèse leur fixe d'abord, pour devenir le contexte symptomatique dans lequel le roman fait résonner son propre propos. L'avenir menacé de la planète entrée dans l'anthropocène dicte-t-il cette parade scientifique à l'homme, le condamne-t-il à une exigence de progrès ? (« Dans une certaine mesure, nous sommes ici sur ce site pour concevoir une réponse à la prochaine calamité, quelle qu'elle soit, qui frappera la planète », ZK, p. 73-74). Bien sûr, le recul narratorial oppose diamétralement ces deux folies : la fuite du monde que propose la Convergence, un retrait aberrant de la vie même, est le pendant immédiat des dérèglements (économiques, écologiques, politiques) du monde lui-même.

De la simulation à l'aliénation transhumaniste

Mais c'est bien l'expérience de la simulation qui rend au mieux compte de la Convergence. Lieu désolé de mort au milieu du désert, ceignant une symbolique oasis de vie (le motif de l'eau comme l'obsession de la couleur bleue fixent dans les descriptions du Centre l'antithèse de l'aridité alentour). La Convergence émerge *in fine* comme un artifice déceptif, avec ses couloirs blancs et ses dédales de portes en trompe-l'œil, sa nourriture dont la nature réelle reste indéterminée (« de la nourriture inidentifiable », ZK, p. 159), son jardin clos et artificiel (« le jardin créé de toutes pièces », ZK, p. 159), les images de synthèse qui sont constamment projetées, ses rituels mystico-médicaux. Elle signifie plus avant l'imposture scientifique, la croyance sectaire, la fausseté de cette vie future qui se prépare dans ses laboratoires. Plus loin, dans son exploration clinique, *Zero K* met en scène l'aliénation par la science d'une humanité littéralement en pièces, subjuguée à un commandement central (« des hommes et des femmes qui se voyaient subordonnés, de leur plein gré ou non, à un commandement centralisé », ZK, p. 158), tributaire d'une technologie invasive et des implants de nanorobots. De fait, Artis Martineau a le pressentiment de son artificialité, de « devenir un spécimen clinique », dont certaines parties du corps seront remplacées ou reconstruites (« Un réassemblage, atome par atome. Je suis convaincue que je me réveillerai avec une nouvelle perception du monde. [...] Je renaîtrai dans une réalité plus profonde et plus vraie », ZK, p. 54-55). Elle vit dans l'attente que la médecine soit capable de « coloniser [son] corps avec des nanorobots » et de « rafraîchir [ses] organes et régénérer [ses] systèmes » grâce aux « cellules souches embryonnaires » (ZK, p. 80).

Jeffrey étend l'aliénation au système de la Convergence *lato sensu*, via l'emprise rampante de la technologie sur le vivant, et cette mutation redoutée de

l'assistance médicale en une forme de mainmise totalitaire (« au moment où l'utilitaire se fait totalitaire [*when utilitarian becomes totalitarian*] », *ZK*, p. 159). Le centre a des allures d'usine de mort. Les corps cryogénisés dont les organes vitaux ont été préalablement prélevés pour être stockés dans des unités de conservation à part, les cerveaux dans des « réceptacles isolés [*insulated vessels*] » (*ZK*, p. 159) de cryopréservation, sont disposés suivant d'étranges alignements, alternant hommes et femmes dans des sarcophages verticaux, flottant comme des chrysalides dans des nacelles transparentes. Formellement, cette géographie va bien sûr dans le sens d'une chosification de l'humain, défait et fragmenté dans ce qui s'apparente à une chaîne de désassemblage. Les vies ainsi réifiées, dominées par la figure répétée du simulacre, sont qualifiées de « vies mannequinisées [*mannequined lives*] » (*ZK*, p. 158), soit des vies réduites à l'état de copies, pétrifiées ou solidifiées dans leur enveloppe plastique. Les patients sont la duplication exacte des mannequins préalablement repérés par Jeffrey : (« il s'agissait d'humains en forme de mannequins, [...] des objets dépourvus de cerveau [*brainless objects*] », *ZK*, p. 158). Le narrateur envisage aussi la cryogénie transhumaniste comme une forme d'art visionnaire. Si la disposition des corps dressés verticalement, bras croisés sur la poitrine, fixés dans les *Pods*, ces nacelles ou sarcophages de cryopréservation, et soigneusement arrangés dans un silo circulaire, rappelle les « somptueuses chorégraphies des comédies musicales hollywoodiennes d'autrefois » (sans doute DeLillo songe-t-il aux flamboyants ballets de Busby Berkeley), elle éveille surtout l'image d'une installation d'art futuriste, une scénographie SF qu'on croirait tout droit sortie du *Cremaster Cycle* de Matthew Barney. « C'était du spectacle à l'état pur, une entité unique, des corps majestueux dans leur être cryonique. C'était une forme d'art visionnaire, du *body art* longue portée. » (*ZK*, p. 278). Dans le même temps, dans un redoublement ironique, cet « art visionnaire » est voué à devenir à son tour une « archéologie pour une future époque » (*ZK*, p. 279), comme le prophétise la narration.

La distinctivité humaine ne cesse de se dissoudre dans la confrontation intempestive avec des figures ressemblantes – ces nombreux corps indécis dont le narrateur ne sait jamais de prime abord s'ils sont de chair ou bien synthétiques, qu'il appréhende comme figés dans un transit étrange, une migration insensible entre vie et mort, une indifférenciation propre au simulacre que renforce au sein de la Convergence la présence des jumeaux Stenmark ou encore ces personnages au crâne rasé dont le sexe genré s'efface aussi en apparence. À la première vision de Ben-Ezra dans le « jardin de survie », la narration hésite avant de lui prêter humanité (« un personnage immobile, apparemment humain », *ZK*, p. 134). Le récit ne cesse de brouiller bords et figures de l'humain, multipliant les simulacres, déclinés sous les espèces indifférenciées des mannequins, des sculptures, des corps figés ou pétrifiés, des morts cliniques, des figures muséifiées, des clones encapsulés ou exhibés entre vie et mort pour promouvoir les promesses transhumanistes (« Des monolithes hébétés de chair jadis vivante exhibés dans les showrooms des salles de vente ou dans les vitrines d'un magasin d'antiquités de luxe sur le tronçon chic de Madison Avenue », *ZK*, p. 251). Il règne partout cette vitalité en trompe-l'œil

dont les contours s'estompent et que rend avec justesse l'expression barbare de « vies mannequinisées » (ZK, p. 158) dont les occurrences surgissent dans des cryptes, des catacombes, des grottes, des sarcophages, des nacelles. D'autre part, hors de la Convergence, Jeffrey ne cesse de croiser des corps bizarrement inertes sur les trottoirs, dans des postures d'arrêt et d'alarme. Tout particulièrement, la vision répétée d'une femme immobile à New York hypostasie à ses yeux une menace diffuse qui pèse sur l'humain, sa fixité renvoyant mimétiquement aux « mannequins » de la Convergence, à la vie factice comme au puissant paradigme de l'effacement de l'humain (« Qu'y a-t-il à voir que je n'ai pas encore vu, quelle leçon à tirer d'une silhouette immobile au milieu de la foule ? Et si elle annonçait un danger imminent ? [...] Elle nous dit de nous préparer », ZK, p. 290).

Jeffrey interroge prospectivement l'issue de l'expérience. Est-ce que l'originalité du sujet n'est pas menacée à terme ? Chacune de ses singularités idiosyncrasiques ne va-t-elle pas être gommée, arasée et nivelée par le processus même de conservation ? Ce dernier n'induirait-il pas une forme de clonage de l'identité (« Et toutes les vies ranimées seraient-elles identiques, refaçonnées par le processus même [*trimmed tight by the process itself*] ? », ZK, p. 159) ? Est-ce qu'entre cette mort induite et la résurrection promise, l'humanité ne serait pas évacuée au profit d'un cybernétisme quelconque (« Mourez en être humain, renaissiez en drone isométrique », ZK, p. 159) ? Les nanotechnologies ont désormais retranché l'âme, ce vieux concept mystico-humaniste, de l'équation vitale. Un peu plus loin dans le texte, une expression vient consigner dans un mot-valise technoscientifique la conjugaison sémantique de cette technologie invasive et la négation simultanée de l'humain qu'elle engage – *a healthy nanobody*, soit un néologisme confondant deux préfixes, où s'entend que l'infiniment petit (*nano*) en vient à contester (*no*) directement l'identité de la personne : *na-nobody*.

DeLillo articule l'intrigue de la Convergence autour de la dualité du transhumanisme, à la fois dans sa dimension de courant de pensée et comme ensemble de dispositifs technoscientifiques¹³, introduisant la critique morale d'une idéologie scientiste et techniciste, à vocation totalitaire, qui convertit l'assistance médicale en un contrôle du vital, pointant ce « moment où l'utilitaire se fait totalitaire » (ZK, p. 159). Derrière son appareillage sophistiqué, sa technologie de pointe, le soubassement de cette idéologie serait mortifère. Un personnage demande : « La technologie est-elle dotée du désir de mort ? » (ZK, p. 79). Il revient à son père d'incarner pour le narrateur cet inconscient morbide

¹³ À plusieurs égards, le transhumanisme semble poursuivre l'inspiration chardinienne, à mi-chemin entre utopie technicienne et rupture de l'évolution humaine. Il se présente comme une pensée de la transition vers un stade postérieur de l'humanité, qui revendique l'Humanisme traditionnel en lui adjoignant différentes techniques d'amélioration des aptitudes physiques et cognitives. La finalité dernière du transhumanisme reste un dépassement des limites biologiques et naturelles ainsi qu'une adaptation revue, repensée de l'humanité aux exigences et attentes d'un monde technoscientifique.

du transhumanisme, son caractère foncièrement antihumain¹⁴. Ross Lockhart est le personnage agi par un ressentiment nietzschéen et une irrésistible pulsion de mort (« quelque sombre désir », *ZK*, p. 157), responsable de la négation de sa propre identité (« cette même lame de fond d'auto-répudiation qui l'avait poussé à changer de nom, mais seulement plus profonde, plus puissante », *ZK*, p. 157), un nihilisme dévitalisant dont les figures du vide ne cessent de se multiplier, indifférenciées, affectant dans un amalgame pertinent l'identité, les possessions matérielles aussi bien que les organes du corps (« un besoin d'être débarrassé de ce qu'il était et de ce qu'il possédait, dépouillé de tout, évidé, les organes stockés [*stripped of everything, hollowed out, organs stored*], le corps calé avec les autres dans une colonie de nacelles », *ZK*, p. 157), et qui culmine et s'accomplit en dernière instance dans son suicide assisté. Dans ce même esprit, Christian Godin dénonce le nihilisme qui se loge au cœur de l'idéologie posthumaniste, la haine de la condition humaine qui la fonde, affirmant que « [d]ésormais, une puissance technique inégalée est au service de la pulsion de mort¹⁵ ».

Dérive métaphysique : le soliloque post-mortem d'Artis Martineau

L'intrigue que propose DeLillo entérine ainsi une déliaison problématique du corps et de l'esprit. Le premier est brutalement évacué de l'équation identitaire comme un véhicule contingent, devenu annexe, qui ne serait plus indissolublement liée à l'édification ni à la préservation du soi – l'approche du romancier développe d'ailleurs une critique du dualisme cartésien (connu depuis Gilbert Ryle sous l'expression de « fantôme dans la machine ») qui sépare catégoriellement corps et esprit en deux entités discrètes. Dans son étrange *migration* immobile, Artis ressent cette intrusion d'une identité concurrente, sous la forme d'une duplication, d'une copie d'elle-même qui se poserait en rivalité avec son moi originel. La formulation heurtée, contrariée et tortueuse dont elle use s'attache à fixer l'inédit d'une telle sensation : « Je me sens artificiellement moi-même. Je suis quelqu'un qui est censée être moi [*I'm someone who's supposed to be me*]. » (*ZK*, p. 60) Comme le commente la narration, l'énoncé mériterait d'être analysé d'un point de vue logique ou ontologique (« une phrase digne d'être analysée par des étudiants en logique ou en ontologie », *ZK*, p. 61).

Artis conduit un questionnement apophasique sur la condition de la conscience humaine, procédant par éliminations des dimensions successives de l'existence. En la prolongeant par un commentaire, la narration dédouble sa démarche soustractive qui n'est pas sans rappeler la méthode du doute

¹⁴ Christian Godin rappelle que le transhumanisme est « d'inspiration positiviste, et récuse, du moins implicitement, toute métaphysique. [...] C'est en effet rien de moins qu'une fin de l'homme que le transhumanisme prévoit, prépare et appelle de ses vœux tout à la fois, une "mutation anthropologique". » (Christian Godin, « Le post-humain, la barbarie qui vient », *Cités*, n° 55, 2013/3, p. 81-82).

¹⁵ Christian Godin, « La haine de la condition humaine. Le posthumanisme est un antihumanisme », *Écologie & politique*, n° 55, 2017/2, p. 97.

hyperbolique de Descartes. La conscience essentialisée qui échappe à l'expérience du *continuum* passé, présent, futur, est-elle encore humaine ? (« Êtes-vous encore humains sans la notion du temps [*without your sense of time*] » ?, ZK, p. 137). En dernière analyse, le soi est identifié par le roman à un reliquat irréductible, une « solitude *in extremis* » (ZK, p. 75) qui sanctionne une unité dernière – ce qu'un rappel étymologique du moyen anglais vient souligner, *alone* procède de *all one* (ZK, p. 75), la *solitude* vient paradoxalement de *tous*. Comme l'explique une conférencière du centre :

Imaginez-vous seuls et congelés dans la crypte, la capsule. Les nouvelles technologies permettront-elles au cerveau de fonctionner au niveau de l'identité ? Voilà ce à quoi vous pourrez être confrontés. L'esprit conscient. La solitude *in extremis*. Tout seuls. Pensez à cette expression. *Seul, tout*. Tout un. Vous vous défaites de la personne. La personne c'est le masque, un personnage créé dans l'agrégat de drames qui constitue votre vie. Le masque tombe et la personne devient vous au sens le plus vrai du terme. Tout un. Le moi. Qu'est-ce que le moi ? Tout ce que vous êtes, sans les autres [*All one. The self. What is the self? Everything you are, without others*] sans amis ni étrangers ni amants ni enfants ni rues où errer ni nourriture à manger ni miroirs où vous regarder. Mais êtes-vous quelqu'un sans les autres ? (ZK, p. 136-137)

L'imagination romanesque s'ingénie à livrer une *idée* de la souffrance morale d'une femme chimiquement morte, privée de toute expérience sensorielle. Parce qu'elle est littéralement abstraite du monde concret, elle est une pure conscience à la dérive, une intuition spectrale incapable de se distinguer elle-même de ses propres pensées. La narration explore l'identité d'abord comme une « semi-fiction » prise dans un processus essentialisant qui doit advenir ensuite comme un « pur moi » (« Artis avait dit qu'elle se sentait artificiellement elle-même. Était-ce cela, le personnage, la semi-fiction qui serait prochainement transformée, ou réduite, ou intensifiée, pour devenir pur moi, suspendu dans la glace ? », ZK, p. 75-76). Le roman prend pour ce faire une tournure spéculative, la fiction contribuant à donner un sens expérientiel à une projection de l'esprit, à partir d'une forme foncièrement *questionnante* où le personnage, siège d'expérience et sorte de révélateur expérimental, porte littéralement le projet d'écriture. La section médiane de *Zero K* réalise ainsi l'annonce faite dès l'*incipit* et donne à lire la dérive dans les limbes de la conscience détachée, décollée d'Artis (« Je pensai à son épouse, la deuxième, l'archéologue, celle dont l'esprit et le corps défaillant allaient bientôt dériver, à l'heure dite, dans le grand vide [*begin to drift, on schedule, into the void*] », ZK, p. 11). Elle définit aussi la limite de cette fiction épistémologique puisque le personnage se désincarne littéralement. Dans l'improbable soliloque spéculatif de cet interchapitre problématiquement intitulé « Artis Martineau », l'héroïne de la section éponyme, devenu un être sans plus de substance, théoriquement réduite à une conscience vague et vagabonde, désamarrée de son corps en conservation, issue d'un cerveau plongé dans un récipient thermiquement isolé, selon le protocole de la neurosuspension (cryopréservation du cerveau), semble

errer dans un espace indéfini. Prenant un tour radicalement métaphysique et expérimental (« Les involutions, la dérive mentale », *ZK*, p. 173), la fiction s'interroge sur son être incertain, douteux, l'essence même de cette conscience résiduelle et flottante d'Artis qui fait signe vers ce monde qui l'enveloppe mais qui a cessé de la justifier en retour. Est-elle encore Artis Martineau ? Le fait demeure problématique jusque dans le titre de la section puisque justement l'héroïne n'est plus *vraiment*. L'auteur fait ainsi de cet interchapitre un tombeau littéraire, l'arrange tel un mausolée pour l'improbable énonciation d'Artis qu'il dispose au cœur géométrique du roman.

En un sens, l'épisode recoupe cette survie dans la mort telle qu'Edgar Poe l'imaginait déjà dans sa célèbre nouvelle, « La Vérité sur le cas de M. Valdemar » (1845), où la langue du protagoniste (par un genre de mesmérisation, de catalepsie magnétique) continuait de parler par-delà le décès, articulant cet énoncé strictement impossible : « je suis mort. » La conscience questionne réflexivement les modalités de son appartenance maintenue au monde. Qu'est-ce qui prouve à une conscience qu'elle *est* de fait ? Quel est le cadre d'expérience restreint qui peut encore réfléchir phénoménologiquement son extension dans le monde ? DeLillo spéculait sur la survie de la conscience : « Greffer une conscience [*Implanting consciousness*], c'est un sujet auquel j'ai réfléchi. Si un individu peut être ranimé dans trente ans, de quoi sera faite sa conscience¹⁶ ? » La narration à ce stade s'engage dans une entreprise au sens strict métaphysique en ce qu'il s'agit de saisir par une conscience expérimentale les phénomènes positifs, encore susceptibles de vérifier et de valider son existence, par le temps, la nomination, la préhension du monde, la réflexivité ou la ressaisie de soi – toutes conditions qui sanctionnent l'activité de conscience.

Morphologiquement, cet interchapitre consiste en une litanie d'énoncés à la première personne, autonomes et flottants, sans verbes introducteurs de discours, qui flirtent volontiers avec l'exploration métaphysique. Cette narration minimale aux effets collagistes, dépouillée à l'extrême et débarrassée des précautions illocutoires, amalgame tournures aphoristiques et fulgurances poétiques, le texte prenant par moments des allures de soutras bouddhistes sur la connaissance de soi. Il pose aussi implicitement la question problématique de son attribution. On l'imputera de fait congruement à Artis elle-même, dans ce dédoublement de la conscience qui aurait pour fonction de matérialiser cette tension vers une troisième personne du neutre, perspective d'où elle s'envisagerait elle-même et ferait l'expérience de son propre « devenir autre. » Les énoncés qui relaient cette conscience élémentaire d'Artis, l'archéologue qui incarne doublement la mémoire, sont « aveugles » et nous parviennent depuis le puits d'une conscience murée, enfermée dans une intériorité étanche. Ils tentent de percer la gangue de ténèbres aussi physiques que sublimes qui

¹⁶ Andrew Purcell, « An interview with DeLillo. Don DeLillo: The Great American Novelist on Paranoia, Prescience and Immortality », art. cité.

l'enveloppe. Pour une grande part, ils revêtent une forme interrogative apte à traduire l'angoisse même de la désorientation.

L'interchapitre met en scène dans un dispositif minimal un questionnement abstrait. Où se loge la conscience ? Que devient-elle dans un sommeil de plusieurs décennies, privée du fondement sensible d'un corps, sans plus d'espace de déploiement pour se déterminer « en réaction », de façon phénoménologique, sans plus de repère temporel non plus, sans enfin la présence de l'Autre pour se démarquer et entretenir sa propre dissemblance ? L'aliénation semble inéluctable, le rempart de l'idiosyncrasie cède à quelque stade, entamé par la lente intrusion du *neutre*. Le texte rend compte de cet abandon comme de cette dérégulation de la subjectivité, mime l'effacement graduel d'une conscience sans plus de passé, prise dans une forme de désaffection absolue. Il spéculé sur un point de bascule temporel où les deux identités coexistent, la subjectivité marquant alors insensiblement le pas face à l'indifférence (« Elle est à la fois la première et la troisième personne du singulier [*She is first and third person both*] », ZK, p. 172), ouvrant un interrègne de la neutralité (*ne-uter* en latin, soit « ni l'un ni l'autre »), de l'hésitation, d'une identité devenue indécidable – un paradigme déjà déterminant dans *Mao II* qui interrogeait l'aliénation contemporaine. Soit la flottaison de la conscience au-dessus d'un non-corps beckettien (on pense à *L'Innommable*, 1949), privée de sensations, cadenassée ou verrouillée en elle-même et sans plus d'extériorité pour étendre et déployer son champ, mais aussi une involution de cette même conscience, happée dans une course régressive vers toujours plus d'intériorité. Comme le formule un agent de la Convergence : « Vous allez devenir, chacun de vous, une vie singulière qui ne sera en contact qu'avec vous-mêmes. » (ZK, p. 257).

La prose donne également à voir cette vaine tentative de la conscience d'atteindre à la dénotation du monde par le seul truchement du mot : « J'essaie de voir les mots. Les mêmes mots tout le temps. » La conscience désincarnée ne serait plus que circulation infinie du langage (comme le marque à plusieurs reprises cette question : « Suis-je seulement les mots ? », ZK, p. 174 *et passim*). Comment repasser alors du verbe au corps individué, immergé dans le temps effectif et linéaire, et non plus dans un présent perpétuel ? Le texte rend cet angoissant questionnement réflexif. Avec force blancs, il livre les affres expérientielles d'une attente indéfinie dans un monde de ténèbres (« Et ainsi de suite. Les yeux clos. Un corps de femme dans une nacelle », ZK, p. 176). Semblable exploration spéculative d'une conscience contemporaine en devenir, Marc Chénétier l'a mise plus largement au crédit d'un courant de fiction expérimental auquel ressortit l'œuvre de DeLillo. Il écrit ainsi :

Alors que, dans les années soixante et soixante-dix, le roman traditionnel nous donnait à contempler des êtres (le Sammler de Bellow, le Turner de Styron ou le Fidelman de Malamud), Pynchon, McElroy ou DeLillo conçoivent et présentent des procès, des modèles de conscience au travers

desquels appréhender des conditions d'existence qui n'ont pas pris forme¹⁷.

Ce questionnement autoréflexif est entrecoupé par la présence d'une seconde énonciation, signalée à la lecture par des phrases en italiques, qui assurent au roman un relais de narration minimale à la troisième personne et qui élucident avec distance et recul critiques l'insolite condition d'Artis. Il est à la fois logique et judicieux d'attribuer cette irruption à Jeffrey, le narrateur, qui conjecture le sort et la survie mentale de sa belle-mère cryogénisée, dans une prose dédoublée, s'auto-commentant, analysant ses propres postulats philosophiques d'écriture. Dans l'ordonnance du roman, cette partie spéculative précède l'avertissement fait aux futurs hérauts (« Vous êtes les hérauts, qui avez choisi de franchir le portail prématurément », *ZK*, p. 258) qui délinéament les modalités de cette survie sans précédent de la conscience et l'anticipe chronologiquement : « Ce ne sera ni l'obscurité totale ni le complet silence. [...] En temps voulu, vous vous rencontrerez vous-mêmes. Avec vos souvenirs, votre identité, votre moi, à un autre niveau. [...] Vous aurez une vie fantôme à l'intérieur de votre boîte crânienne. Une pensée flottante. Une espèce de compréhension mentale passive. » (*ZK*, p. 258). Le personnage de Zara, comme la baptise arbitrairement le narrateur, définit le sens de l'intériorité maximale, comme l'isolement des consciences anhistoriques, abstraites du mouvement du monde, coupées d'autrui : « Nous sommes voués à l'intériorité, à une focalisation en profondeur sur qui nous sommes et où. » (*ZK*, p. 257). Les orientations ouvertement métaphysiques des discours de la Convergence inspirent et modèlent le monologue d'Artis, constituant bien sûr les fondements argumentatifs et les lignes-forces du roman de DeLillo :

Qu'advient-il de l'idée de continuum – passé, présent, futur – dans la chambre cryonique ? Comprendrez-vous les jours, les années, les minutes ? Cette faculté diminuera-t-elle jusqu'à mourir ? Êtes-vous encore humains sans la notion du temps ? Plus humains que jamais ? Ou redevenez-vous fœtus, chose non née ? (*ZK*, p. 76)

Dans ce cadre théorique, le narrateur est à même de combler les blancs en prenant empathiquement la place de sa belle-mère et d'imaginer les vicissitudes de sa conscience captive. Il est d'ailleurs formellement fait état de cette intention narratoriale à la toute fin du récit, juste avant l'épilogue :

Je pense à Artis dans la capsule et j'essaie d'imaginer, contre toute raison, qu'elle est en mesure de profiter d'une conscience minimale. Je pense à elle dans un état de solitude virginale. Pas de stimulus, pas d'activité humaine susceptible de provoquer une réaction, pas la moindre trace de souvenir. Puis j'essaie d'imaginer un monologue intérieur, le sien, autogénéré, ininterrompu peut-être, la prose d'une voix à la troisième

¹⁷ Marc Chénétier, *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1989, p. 168.

personne qui est aussi sa voix, une forme d'incantation dans une tonalité basse. (ZK, p. 295)

Le produit fini de cette tentative d'écriture par vicariance est retranscrit dans cette étrange cheville ou charnière, tout à fait autonome, intercalée entre les deux parties du roman (ZK, p. 169-177). Le procédé relève de la même intention que l'épilogue de *l'Homme qui tombe* pour lequel l'imagination narrative s'ingénie à suppléer aux *vides* de la scène traumatique. La même intention porte également la tentative d'écrire le monde du point de vue de l'otage par le romancier Bill Gray dans *Mao II*, en un exercice analogue de relais mental et de compassion.

L'eschatologie comme nouveau credo

L'insolite conditionnement d'Artis ressortit à un régime d'exception et recoupe cet état mythique de « vie nue » qu'avance Agamben pour interroger l'emprise du biopolitique, tiraillé entre vie biologique (*zoe*) et vie éthique ou politique (*bios*), expliquant ainsi que « [l]a salle de *réanimation* où errent entre la vie et la mort le *néo-mort*, le *comateux* et le *faux vivant*, délimite un espace d'exception où apparaît une vie nue à l'état pur, pour la première fois intégralement contrôlée par l'homme et sa technologie¹⁸ » D'autre part, cette conservation-résurrection promise par le transhumanisme s'apparente pour la patiente à une version clinique du dogme de la métempsychose (soit le transvasement d'une âme dans un autre corps qu'elle va animer) dont elle ne serait qu'un avatar contemporain, rendu possible par l'assistance d'une technologie avancée (« Qui serai-je à mon réveil ? Mon âme aura-t-elle quitté mon corps pour migrer dans un autre. Je cherche le mot... », ZK, p. 56). Le métempsychose est bien le modèle impensé de la projection transhumaniste, qui dans un même registre fidèle fait fond sur la croyance qu'une même âme peut animer successivement plusieurs corps – la transmigration des âmes pouvant intervenir non seulement dans l'humain (réincarnation) mais encore dans le non-humain, animaux ou plantes. À l'instar de la métempsychose qui inspire la religion hindoue, la Convergence œuvre à la circulation ininterrompue du vivant, dans laquelle le corps individuel n'est jamais qu'une enveloppe temporaire, rendue caduque et labile, que l'âme ne fait qu'emprunter suivant un principe transcendant à la biologie, échappant au cycle naturel de vie et de mort (« Sont-ils vraiment morts ? Pouvons-nous les dire morts ? », ZK, p. 80).

Le roman dresse dos à dos le *scepticisme* du fils à la *croyance* du père, en un dialogue foncièrement théorique qui articule à terme deux considérations sur le posthumain. Jeff pense que les fidèles de la Convergence sont endoctrinés, qu'ils ont subi un lavage de cerveau. La foi entre d'ailleurs à parts égales avec la nanotechnologie dans le projet molaire de la Convergence qui promeut parallèlement aux soins qu'elle dispense une forme de culte sectaire. Cette

¹⁸ Giorgio Agamben, *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. M. Raiola, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1997, p. 178.

opposition entre scepticisme et croyance se prolonge dans la géographie symbolique que dessine le roman, où les enjeux trouvent à se spatialiser entre les images vitales de New York et la culture de mort qui a cours à la Convergence en Asie centrale. D'un côté, les mœurs de cette cathédrale technologique avec sa science mêlée de cérémonies et de rituels religieux, et ses gourous. De l'autre, la « vraie vie » dont vibrent les rues et quartiers de New York. En particulier, la narration s'attarde sur l'école pour enfants handicapés où travaille Emma. La scène de la réunion avec les parents d'élèves (ZK, p. 207-209) se mue en un chant de vie, où le narrateur essaie de « capter le sens de ces vies en train d'advenir au sein de ce tumulte enjoué de petites voix mêlées et de grands corps flottants » (ZK, p. 207) qui fait symétriquement écho à l'autre réunion du roman, froide et clinique, animée par les concepteurs et cadres de la Convergence (ZK, p. 256-267). Dans son épilogue, le roman reprendra l'image de l'enfant atteint de troubles du langage, impuissant à exprimer verbalement son enthousiasme, pour en faire une métaphore puissante et éclatante de vitalité. En une remarque métadiscursive, la narration glose d'ailleurs la dualité de son intrigue comme la disposition en alternance du roman : « Il y a Ross et son besoin de prévoir l'avenir. Il y a Emma et les tendres révisions de notre amour. » (ZK, p. 242).

Outre cette polarisation de son intrigue entre une géographie vitale et un territoire mortifère, le roman se montre volontiers adepte d'un formalisme rigoureux. Entre les deux parties du roman (composée chacune de dix chapitres), circulent ainsi des échos, des analogies, des scènes symétriques. Le crâne démesuré de la Convergence se mesure à l'énorme rocher installé dans une galerie d'art de New York. Les mannequins apparents de la Convergence sont transposés à New York dans la figure de cette femme mystérieuse et parfaitement immobile que Jeff croise plusieurs fois dans la rue (« Je l'ai revue un matin, la femme à la pose stylisée, seule cette fois, sans petit garçon à ses côtés. Elle était debout à un coin de rue près du Lincoln Center », ZK, p. 228), figée à un carrefour, comme pétrifiée, les yeux clos, dans une posture d'alerte soudaine, sans que le spectateur puisse faire sens de son étrange pantomime (« À nouveau je remarquai que rien n'indiquait une cause à défendre, une mission. Elle était debout en plein air, présence inexplicée », ZK, p. 228).

Dans son ensemble, *Zero K* vérifie le passage d'une vision *théocentrée* (où seule prévaut l'immortalité de l'âme) à une vision *technocentrée* (où l'immortalité s'acquiert dans la vie terrestre par simple augmentation de l'humain). La science transhumaniste, nous dit DeLillo, rivalise désormais avec la religion et empiète sur son credo eschatologique (« De la technologie fondée sur la foi. Voilà ce que c'est. Un autre dieu », ZK, p. 16). L'horizon dernier que fixe la Convergence est une promesse de résurrection et d'immortalité subséquente qui rentrent en concurrence avec celles garanties, dans un monopole resté longtemps incontesté, par les grandes croyances monothéistes (« Une promesse plus sûre que l'ineffable au-delà [*the ineffable hereafters*] des religions organisées du monde », ZK, p. 83). Le sens même du nom de la Convergence nous est livré dans les pages mêmes du roman comme « la fusion, souffle contre souffle, de la fin et du commencement » (ZK, p. 277). C'est le lieu

qui aboute littéralement mort et naissance, les fait *converger* en un flux cyclique ininterrompu (« Alors je pensai à la Convergence, au nom en soi, au mot en soi. Deux forces distinctes approchant un point d'intersection. La fusion, souffle contre souffle, de la fin et du commencement », *ZK*, p. 277). S'entend derechef l'écho de T.S. Eliot et singulièrement l'*incipit* de « East Coker », le deuxième poème des *Quatre Quatuors*, qui annonce : « En mon commencement est ma fin [*In my beginning is my end*]¹⁹. » D'autre part, l'architecture des lieux se veut éloquente. Le dessein de l'entreprise s'affiche par la présence d'équations mathématiques, aux signes indéchiffrables, inscrites sur les portes. Jeffrey s'interroge alors : « L'équation pouvait-elle être l'expression scientifique de ce qui arrive à un corps humain lorsque les forces de vie et de mort se rejoignent ? [*The merger, breath to breath, of end and beginning*] » (*ZK*, p. 277). À l'évidence, le nom du centre réfère aussi à la notion centrale et fondatrice du courant de pensée transhumaniste de la fin des années 1970, à savoir la convergence des quatre techniques que sont les nanotechnologies, les biotechnologies, l'informatique et les sciences cognitives, aussi appelée en anglais « NBIC Convergence », qui prônait une interaction sans précédent du *bios* et de la *tekhnê*. En baptisant de la sorte son centre fictif, DeLillo remonte implicitement à l'idéologie sous-jacente de ce projet initial²⁰. Il signale la fusion au sein d'un même et vaste projet de civilisation, source d'inquiétudes sociétales, de dimensions à la fois scientifiques, économiques, idéologiques et philosophiques.

Dans *Zero K*, la science inspire une foi qui semble seulement s'écarter des dieux anciens pour se reporter sur les objets profanes de la technologie, dans un transfert que ne manque pas de gloser la narration : « De la technologie fondée sur la foi. Voilà ce que c'est. Un autre dieu. Pas très différent des précédents, finalement. Sauf qu'on est dans le réel, dans le vrai, avec des résultats [*Except that it's real, it's true, it delivers*]. » (*ZK*, p. 16). Les croyances et les rites, eux, ne diffèrent pas. C'est ce qu'explique le personnage du Moine, surnommé ainsi par la narration, qui tient un rôle d'assistant et d'infirmier du Centre. Travaillant à l'hospice, la mission dont il se sent investi est d'accompagner moralement, dans leurs derniers jours, ceux qui avancent au-devant de leur mort. À travers sa figure anachronique, le roman montre que la sophistication extrême de l'endroit dissimule mal au fond l'archaïsme immémorial des enjeux psychologiques qui continuent d'être les mêmes. Dans la perspective du Moine, les patients se rendent à la Convergence de la même manière que les pèlerins se rendaient à Jérusalem au temps des Croisades. Les assistants de l'hospice moderne rappellent à l'avenant les chevaliers templiers chargés d'escorter les fidèles jusqu'au lieu saint (« ça lui rappelait la Jérusalem du XIIe siècle, où un ordre de chevalerie accueillait les pèlerins », *ZK*, p. 49). La Convergence revêt à

¹⁹ T.S. Eliot, « East Coker » [1940] in *Four Quartets* [1943]. London, Faber & Faber, 2001.

²⁰ Ajoutons incidemment qu'il existe une seconde « convergence » : la convergence GNR (génétique, nanotechnologies, robotique) souvent présentée comme aussi importante que la convergence NBIC.

son tour les allures d'une nouvelle Jérusalem et l'infirmier ressuscite le souvenir des Hospitaliers, ces moines soldats qui prenaient soin des croisés.

L'horizon eschatologique

Jeffrey a la révélation que le centre (qui doit inspirer « révérence et crainte », selon Ross) possède jusque dans son architecture une vocation eschatologique, en ce qu'il conditionne l'esprit de son visiteur, qu'il conduit à se projeter au terme même de son existence, induisant chez lui une pensée prégnante de la fin :

Les écrans, les catacombes, le crâne sur la paroi de la pièce rocheuse ? Ils m'engloutissaient sous leurs choses dernières. Je réfléchis à ces deux mots. Ils relèvent de l'eschatologie, n'est-ce pas ? Pas seulement l'écho étouffé d'une vie qui s'en va mais des mots à dimension universelle, au-delà de la raison. *Les choses dernières*. (ZK, p. 156)

Aussi la Convergence est-elle promotrice d'une eschatologie (du grec *eskhatos*, « dernier », et *logos*, « discours »), s'appropriant les fins dernières de l'homme et du monde. Plus largement, l'époque dont relève emblématiquement la Convergence est eschatologique dans ce spectacle continu de la catastrophe qu'elle dresse comme un miroir devant elle-même – un motif déjà présent dans *Bruit de fond* où la télévision, sans cesse allumée, ne semble jamais diffuser que des images de désastres et de mort. Dans la vision de DeLillo, ce catastrophisme qu'orchestrent et alimentent les médias se teinte d'une religiosité des derniers jours et joue avec les peurs millénaristes de fin du monde. Un conférencier du centre, Miklos Szabo agite la menace de ces désordres comme s'ils étaient les prodromes d'un désastre ultime, propre à engloutir la planète et ses habitants. Une téléologie apocalyptique à l'horizon de laquelle chaque patient de la Convergence est appelé à repenser le sens même de son existence individuelle. Qu'est-ce qu'une catastrophe ? interroge le conférencier. C'est à la fois un conditionnement premier de notre cerveau dès son développement (« La catastrophe s'édifie dès l'enfance du cerveau [*built into the early brain*] », ZK, p. 74), une peur induite (« La catastrophe. Elle submerge ce qui est faible et craintif dans nos corps et nos esprits », ZK, p. 74) et une obsession qui hante la conscience au moment de s'endormir (« La catastrophe est notre berceuse [*our bedtime story*] », ZK, p. 73).

L'eschatologie est la science des choses ultimes et des fins ultimes de l'homme, une doctrine relative au jugement dernier comme au salut assigné aux finalités dernières de l'humanité, de l'histoire et du monde. Il s'agit aussi bien de l'évocation de la fin individuelle, de la réflexion du sujet sur sa propre disparition que, par extension, des considérations relatives à l'au-delà de la situation actuelle de l'humanité, des discours sur la fin du monde ou la fin des temps. Quel est le temps d'une existence humaine dans la marche du monde, face à l'imperceptible évolution de la terre ? Comme le rappelle Ross à son fils, c'est une affaire de secondes. Elle ne dure que l'espace d'un éclair, le temps simplement pour une flamme de vaciller et de disparaître. L'immortalité diffère

de l'éternité dont elle n'est qu'un aspect ou une composante – rappelons que l'immortalité suppose un début mais pas une fin. Poser la question de l'éternité, c'est traiter de temporalité dans le défaut même de l'origine et de la mort. « Nous sentons et expérimentons que nous sommes éternels », comme le formule le célèbre énoncé, paradoxal et oxymoronique, de l'*Éthique* de Spinoza. Comment pourrait-on faire de l'éternité l'objet d'une expérience sensible ? De fait, la question de l'âme est cette « raison qui gouverne » et qui place la condition humaine à part. Elle est une ouverture philosophique à la fin des temps, la résonance aux choses dernières, au devenir de l'humanité (« Pas seulement l'écho étouffé d'une vie qui s'en va mais des mots à dimension universelle [*words with all-encompassing impact*], au-delà de la raison. [*Last things*] », *ZK*, p. 156).

À l'aune de l'*eschaton* apocalyptique, la fin des temps réévalue pleinement le sens et les valeurs de la présence humaine : « À quoi sert de vivre si nous ne mourons pas à la fin ? » (*ZK*, p. 47). La question téléologique du Moine de *Zero K*, qui sonde les finalités de l'existence, relance l'interrogation majeure qu'incarnait déjà Jack Gladney. À travers son protagoniste, *Bruit de fond* confrontait la peur obsessionnelle de la mort et la conviction parallèle que seule cette mort donne un sens à la vie. Winnie Richards expliquait à son collègue Jack en quoi la mort détermine une frontière signifiante :

C'est une erreur de vouloir supprimer la peur de la mort. La mort n'est-elle pas la limite dont nous avons besoin ? N'est-ce pas elle qui fournit à la vie son caractère précieux, qui lui donne d'une certaine manière son sens ? Il faut se demander si ce qu'on fait sur cette terre aurait cette beauté chargée de significations si l'on ignorait qu'il y a une limite, une frontière, une fin. (*BF*, p. 259)

Dans sa double acception, la fin (*end*, en anglais) y signifiait à la fois le *terme* et le *dessein*, soit le sens que recouvre l'existence dans l'écoulement de chaque jour, sa *finalité* procédant de sa *finitude* même. Ce raisonnement est reconduit dans *Zero K* : « La mort n'est-elle pas une bénédiction ? Ne définit-elle pas la valeur de nos vies, minute après minute, année après année ? » (*ZK*, p. 77). Hors de toute limite temporelle, la suspension indéfinie du terme ouvre à une vie sans plus de dessein ni de signification. L'image de ce sens sans cesse différé, ne s'actualisant dans aucune de ses parties, est livrée en abyme par le biais allégorique du dictionnaire dont chaque entrée lexicale reconduit à une autre entrée dans un ajournement permanent de la signification dernière. Derrida usait d'ailleurs de cette même métaphore du dictionnaire pour justifier son concept de *différance* comme suspension indéfinie de la présence à soi du sens, suivant l'infinité d'une chaîne de signifiants privés de la sanction d'un signifié ultime. Cette instabilité du sens, son glissement ou son oscillation sans début ni fin, est inscrite pour le narrateur dans un souvenir d'enfance où il entend pour la première fois le mot de « poissonnière » ou « harengère » (« *fishwife* ») employé par son père à l'endroit de sa mère. Il cherche le mot inconnu dans un dictionnaire. L'opération de reconduction d'un mot à l'autre, d'une entrée à la

suivante, est décrite sur le mode répétitif et cyclique – il est renvoyé de *poissonnière*, *harengère* à *mégère*, puis du mot *mégère* aux racines étymologiques de nouveau mot, et ainsi de suite :

[...] je suis allé vérifier le mot dans le dictionnaire. Femme revêche, *shrew* en anglais. J'ai dû vérifier *shrew*. Mégère, rombière, du vieil anglais *shrewmouse*, musaraigne. J'ai dû vérifier *shrewmouse*. Le dictionnaire m'a renvoyé à *shrew*, sens 1. Petit mammifère insectivore. J'ai dû vérifier *insectivore*. Le dictionnaire disait que ça signifiait "qui se nourrit d'insectes", du latin *insectus*, pour insecte, et *vora*, pour vore. J'ai dû vérifier *vore*. (ZK, p. 32-33)

Un intertexte métaphysique (Browne, Saint Augustin, Heidegger)

De même, un intertexte de citations philosophiques accompagne et prolonge opportunément la réflexion des personnages et celle du narrateur en particulier sur la finitude humaine, en une pensée volontiers contradictoire sinon dialectique. Tel personnage savant de la Convergence, Ben-Ezra, cite ainsi *Urne-Buriall* (*Les Urnes funéraires*²¹), l'œuvre de Sir Thomas Browne, auteur puritain du dix-septième siècle : « C'est la plus lourde pierre que la mélancolie puisse jeter à un homme pour l'avertir qu'il est arrivé au terme de sa nature, qu'il n'y a plus rien à venir. » (ZK, p. 143). L'humeur mélancolique vaudrait pour un signal de fin imminente. Si la fin n'est pas effective, le sentiment de sa proximité suffit à faire naître dans l'âme un processus mortifère. Elle justifie en retour la finitude humaine comme une nécessité psychologique et elle renforce la croyance en une vie éternelle : la progression vers la mort se voit pourvue d'un sens. Quant à la mélancolie, *Zero K* se penche une nouvelle fois sur cette disposition qui est au cœur des récits de DeLillo depuis le tournant des années 2000 et qui imprime désormais à l'œuvre sa tonalité majeure. Et si l'auteur fait référence à cette œuvre plutôt qu'à la célèbre *Anatomie de la mélancolie* (1621) de Robert Burton, c'est que par le biais de cet autre texte du XVII^e siècle, le roman mobilise une image complémentaire de la conservation de la dépouille mortuaire, qu'il juxtapose et mesure à celle futuriste des étranges silos de la Convergence. Rappelons que l'ouvrage de Thomas Browne part de la découverte d'une cinquantaine d'urnes funéraires antiques (*a priori* d'origine romaine) dans un champ près de Walsingham dans le Norfolk. Une partie du texte est consacrée à l'examen et à la description des découvertes archéologiques (le chapitre troisième notamment), puis à la discussion consécutive des rites d'inhumation préchrétiens et chrétiens, au sens des cérémonies funéraires, à l'ensevelissement dans les urnes. Mais les deux dernières sections de l'œuvre proposent aussi une spéculation méditative sur l'immortalité, le fait de la mort,

²¹ *Urne-Buriall* de Thomas Browne (1605-1682) a été traduit sous le titre *Les Urnes funéraires* (*Hydriotaphia ou Discours sur Les Urnes funéraires récemment découvertes dans le Norfolk*) par Dominique Aury (Paris, Gallimard, 1970).

la chair périssable et l'importance traditionnellement dévolue au corps quand seule l'âme devrait requérir l'attention des consciences.

Ailleurs, *Zero K* cite Saint Augustin et se réfère au Livre Treizième de *La Cité de Dieu*, intitulé « De la mort » qui révisé la théorie platonicienne de l'âme et repense tout particulièrement l'articulation entre le « corps animal » de la vie terrestre et le « corps spirituel », l'âme n'atteignant la béatitude parfaite que lorsqu'elle est entièrement dépouillée du corps et qu'elle retourne à Dieu dans sa nudité primitive. La citation énonce qu'il n'est de pire mort que l'immortalité, soit le séjour indéfini sur terre : « Et jamais un homme ne pourra être plus terriblement mort [*more disastrously in death*] que lorsque que la mort même sera immortelle [*when death itself shall be deathless*]. » (*ZK*, p. 261). Convoquer la pensée de Saint Augustin sur l'immortalité sert au roman à jeter une lumière critique sur les ambitions du transhumanisme. Le roman interroge d'ailleurs : « À quoi sert de vivre si nous ne mourons pas à la fin ? » (*ZK*, p. 47). Par cette ouverture intertextuelle, le désastre change de camp, il n'est plus dans la vulnérabilité ou la précarité du monde physique ni dans ce flux ininterrompu d'images catastrophiques que projette la Convergence, mais dans cette suspension indéfinie d'une mort « sans mort. » L'immortalité comme interdiction de mourir serait paradoxalement la pire calamité parce qu'elle est privation sans fin de la vérité de dieu – la vie terrestre n'étant pour Augustin qu'une propédeutique à la vraie vie céleste. Le chapitre fait de l'âme le pivot temporel par lequel inscrire l'immortalité dans l'éternité. Saint Augustin distingue deux conceptions de l'immortalité : celle où *on peut ne pas mourir* (comme Adam au paradis), et celle où *on ne peut pas mourir*. Il renvoie dos à dos l'assertion *Posse non mori* (« Je peux ne pas mourir »), qui traduit une appréhension conditionnelle de l'immortalité, celle qui imprègne la Bible, et l'assertion *Non posse mori* (« Je ne peux pas mourir ») qui implique qu'il est impossible pour l'homme de complètement disparaître, en cette vie ou en une autre.

Lors d'une discussion entre Stak et Jeffrey, devant la sculpture du rocher dans le restaurant à New York, une pensée revient à la conscience de ce dernier, un souvenir de ses études supérieures. Il s'agit d'une réflexion de Heidegger sur le concept d'existence : « Seul l'homme existe. Les pierres sont, mais elles n'existent pas. Les arbres sont, mais ils n'existent pas. Les chevaux sont, mais ils n'existent pas²². » (*ZK*, p. 232). L'axiome réfère opportunément aux diverses déclinaisons de l'être qu'embrasse et discute le roman – la conscience, l'âme, l'identité. Énième avatar, l'existence serait l'apanage de l'homme qui n'advient, selon Heidegger, que par la réflexivité de la conscience. *Exister* n'est pas synonyme d'*être*. Ce n'est pas simplement subsister, persévérer dans sa présence au monde, à la façon d'une chose qui est en soi. Il faut distinguer le

²² Rappelons que la formule entière est : « L'homme seul existe. Le rocher est, mais n'existe pas. L'arbre est, mais il n'existe pas. Le cheval est, mais il n'existe pas. L'ange est, mais il n'existe pas. Dieu est, mais il n'existe pas. » Martin Heidegger, *Was ist Metaphysik ?* [1949], « Qu'est-ce que la métaphysique ? », in *Questions I*, trad. Henry Corbin, Paris, Gallimard, 1968, p. 35.

mode d'être spécifique au seul *Dasein* (le maintien ou la persévérance de l'être). Exister, c'est dépasser le *donné* en s'ouvrant à la vocation supérieure de l'être. Ce qui décrit au mieux la situation de l'homme, c'est cette prise de conscience qu'il est déjà enraciné dans le monde (le *Dasein* institue l'homme dans une continuité avec le monde). Dans la conception ontologique heideggérienne, l'*ek-sistence* doit s'entendre via l'étymologie latine du terme – *ek-sistere*, c'est se tenir au-dehors, c'est déborder la réalité présente pour se tourner vers la pure possibilité. L'extase n'est pas mystique mais désigne simplement le fait d'être à l'extérieur de soi. L'*ek-sistence* maintient l'homme dans l'ouverture de l'être (ce que Heidegger résume : « Se tenir dans l'éclairement de l'Être, c'est ce que j'appelle l'ek-sistence de l'homme. »). Pas d'existence sans conscience d'exister ni, partant, de conscience de mourir. Il y a une disposition d'être propre à l'humain, distinctive des autres objets du monde, que marque le retour sur lui-même de l'esprit, qui s'envisage tout entier dans un processus de vie et de mort, dans la connaissance aiguë de sa finitude, qui dépasse les *étants* intramondains, animaux et végétaux. Heidegger associe indissolublement *être* et *mort* dans la finitude humaine. Entre les deux objets d'art que le roman met en scène, par la connexion analogique entre le bloc de pierre et le crâne, se joue la dimension humaine du *Dasein*. La finitude définit le *Dasein* comme être par rapport à sa propre fin (ou *être-pour-la-mort*), elle est même l'essence exclusive de l'homme. Stratégie usuelle chez DeLillo, l'inscription ponctuelle du *Dasein* et de sa « mise en discussion » par les personnages dépasse le seul épisode de la galerie d'art qui l'a fait naître et la justifie diégétiquement pour servir de ligne et de cadre herméneutiques aux péripéties centrales du roman. L'intertexte heideggérien incite en particulier à une relecture des objets critiques du corps et de l'âme dans la perspective transhumaniste, suivant un découplage rendu problématique de l'être et des étants. Qu'est-ce qui relève encore de l'être majuscule (le *Dasein* étant ce qu'il y a d'irréductiblement humain au monde) dans le fait de la recomposition synthétique de l'homme par les biotechnologies du clonage et de la greffe d'organes ? Comment définir encore le *Dasein* si l'homme a les moyens de s'abstraire à terme de la dimension définitoire du temps par l'immortalité cybernétique ? Autant d'apories manifestes auxquelles le roman renvoie son lecteur dans un jeu d'éclairages croisés où la métaphysique occidentale semble dépassée par les enjeux futurs de la science appliquée.

Un *explicit* vitaliste et sublime

Le bref *explicit* de *Zero K*, d'à peine deux pages, a vocation à hypostasier *in fine* la vision morale de l'auteur. Alors qu'il remonte Manhattan d'ouest en est, Jeffrey Lockhart est le témoin ébloui d'un splendide coucher de soleil. Le bus quasi désert dans lequel il se trouve devient le réceptacle ou, mieux, le vaisseau épiphanique de cet événement lumineux (« le bus sembla être le véhicule de ce moment radieux [*the carrier of this radiant moment*] », *ZK*, p. 297). Avant son adhésion enthousiaste au spectacle sublime, la narration prend soin de formuler l'ouverture propice du protagoniste et sa disponibilité d'esprit à la circonstance d'un véritable *kairos* : « J'avais trouvé une place vers le milieu, je ne regardais nulle part en particulier, j'avais l'esprit vide ou presque [*looking*

nowhere in particular, mind blank or nearly so], et puis j'ai commencé à remarquer une lueur, un flot de lumière [*a glow, a tide of light*]. » (ZK, p. 297). Puis l'image se charge d'une dimension apocalyptique, mêlant beauté et terreur, alors que ce ciel de feu semble s'écrouler sur Manhattan et embraser les immeubles dans une éruption infernale : « Le disque solaire saignait dans les rues [*The full solar disk, bleeding into the streets*], éclairait les tours autour de nous. » (ZK, p. 298). Cette image d'une beauté inattendue figure une réponse définitive aux propos de Ross selon lesquels la vie n'est qu'une affaire insignifiante en regard de l'évolution de la terre. Par cette scène unique, le roman résout sa problématique temporelle, opposant l'allongement sans fin d'une éternité artificielle à la beauté perçante d'un seul moment exceptionnel, mesurant une temporalité étale et non intensive à l'éclat ponctuel d'un instant proprement vertical.

L'événement de ce « soleil de sang » (l'image est shakespearienne et renvoie à *Timon d'Athènes*) dont la lumière rougeoyante inonde les artères de New York, suggère au mieux une figure de la vie dans la mort. Plus avant, il signifie aussi la fidélité camusienne à l'humain (réminiscent du chant de *Noces*²³), l'allégeance indéfectible à la terre contre l'invocation d'une autre vie à venir. Il annonce le renoncement du héros narrateur aux chimères d'une existence posthumaine sans plus de bornes. Le spectacle est celui d'une effusion vitale dont l'éclat sublime et néanmoins immanent éclipse la perspective illusoire d'un éternel humain que le roman s'est attaché à explorer. Cette image *hic et nunc* qui clôt le récit esquisse un retournement vitaliste, aux accents explicitement nietzschéens. Le soleil s'écrase sur la terre dans une étreinte belle et terrible, où seul l'aiguillon de la mortalité, la connaissance intime de sa propre finitude, peut en définitive fonder la vraie splendeur du spectacle.

Le spectacle sublime se trouve filtré par la présence d'un enfant dans le bus qu'observe Jeffrey. Tourné vers la fenêtre arrière, le garçon crie son enthousiasme à la vue de cette grande masse ronde et rougeoyante qui épouse la géométrie de la ville et donne l'impression de se fondre dans le quadrillage de ses rues. Cet alignement parfait de l'astre et de la ville est un phénomène naturel, insiste le texte, qui se produit une ou deux fois par an. Pour le lecteur de DeLillo, cette image de clôture ressuscite immanquablement la sublimité du « coucher de soleil postmoderne » de *Bruit de fond* où se conjuguèrent déjà terreur, beauté et sentiment de mort imminente. « Que pouvons-nous bien sentir ? Il y a certainement un mélange de terreur et d'émerveillement, une terreur et un émerveillement qui vont bien au-delà de nos références habituelles. » (BF, p. 366). Pourtant la beauté n'est pas terrible dans l'œil de l'enfant qui pousse des cris exaltés et d'étranges gémissements (« je me dis que le gamin ne voyait pas le ciel s'effondrer sur nous mais découvrait le pur émerveillement [*the purest*

²³ « Car s'il y a un péché contre la vie, ce n'est peut-être pas tant d'en désespérer que d'espérer une autre vie, de se dérober à l'implacable grandeur de celle-ci. » (Albert Camus, *Noces*, 1938).

astonishment] du contact intime entre la terre et le soleil », *ZK*, p. 298). L'enfant est transporté par une excitation irrépressible :

Le garçon sautillait au rythme de ses cris, qui étaient continuels et euphoriques, pareils à des grognements prélinguistiques [*prelinguistic grunts*]. Je refusais de penser qu'il fût handicapé d'une manière ou d'une autre, macrocéphale, mentalement déficient, car ces gémissements ébahis [*these howls of awe*] étaient bien plus adéquats que des mots [*far more suitable than words*]. (*ZK*, p. 298)

Le commentaire narratorial recoupe la définition traditionnelle (héritée de Burke et de Kant) du sublime en deux points spécifiques – l'admiration mêlée de crainte, ce tiraillement esthétique et émotionnel que provoque l'observation du spectacle sublime (et que conjugue, en anglais, le sentiment hybride de *awe*), et la faillite corollaire du langage à exprimer la portée et la nature exacte de l'émotion sublime. Parce qu'il est agrammatical, qu'il échappe à la visée du mot, il ne laisse au spectateur d'autre mode d'expression que le geste ou le cri infralinguistique. Par l'option que marque sa clause narrative (« Je n'avais pas besoin de la lumière du ciel [*heaven's light*]. J'avais les cris étonnés du petit garçon [*the boy's cries of wonder*] », *ZK*, p. 298), *Zero K* emprunte la même voie que *L'Homme qui tombe*, finissant par renoncer aux tourments des élucubrations métaphysiques et écarter la tentation du religieux (« la lumière du ciel »), en rabattant la conscience de ses personnages sur la jouissance profane et présente, le spectacle brut et émerveillé de la vie – on se souvient en ce sens de la communion avec autrui dans une église qui scellait la fin du récit de Lianne²⁴.

²⁴ En quoi, à l'instar de *Body Art*, *Cosmopolis*, *L'Homme qui tombe* ou *Point Oméga*, *Zero K* fait aussi de l'Autre la butée dernière de son exploration, délimitant l'identité à la friction définitoire de ce qui lui demeure radicalement étranger, intrus et inassimilable.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Le pouvoir souverain et la vie nue*, trad. M. Raiola. Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1997.
- AUGUSTIN D'HIPPONE (SAINT AUGUSTIN). *La Cité de Dieu*. Trad. Louis Moreau. Paris, Seuil, coll. « Points sagesse », trois tomes, 2004.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris, Galilée, 1981.
- BROWN, Thomas. *Les Urnes funéraires (Hydriotaphia ou Discours sur Les Urnes funéraires récemment découvertes dans le Norfolk)*. Trad. Dominique Aury. Paris, Gallimard, 1970.
- CHÉNETIER, Marc. *Au-delà du soupçon. La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*. Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1989.
- DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition*. Paris, PUF, coll. « Épiphanie », 1968.
- DELILLO, Don. *Bruit de fond* [*White Noise*, 1985]. Trad. Michel Courtois-Fourcy. Paris, Stock, coll. « Nouveau Cabinet Cosmopolite », 1986. Paris, Actes Sud, coll. « Babel », 1999.
- DELILLO, Don. *L'Homme qui tombe* [*Falling Man*, 2007]. trad. Marianne Véron. Paris, Actes Sud, 2008.
- DELILLO, Don. *Zero K* [2016]. Trad. Francis Kerline. Paris, Actes Sud, 2017.
- ELIOT, T. S. « Mercredi des Cendres » [*Ash Wednesday*, 1930] in *Poésie*, trad. Pierre Leyris. Paris, Seuil, coll. « Le don des langues », 1947, p. 116-135.
- ELIOT, T. S. « East Coker » [1940] in *Four Quartets* [1943]. London, Faber & Faber, 2001.
- ETTINGER, Robert. *The Prospect of Immortality* [1962]. New York, Doubleday, 1964.
- GODIN, Christian. « Le post-humain, la barbarie qui vient », *Cités*, n° 55, 2013/3, p. 79-93.
- GODIN, Christian. « La haine de la condition humaine. Le posthumanisme est un antihumanisme », *Écologie & politique*, n° 55, 2017/2, p. 95-110.
- HARAWAY, Donna. « A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century » [1985], in *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, London/New York, Routledge, 1991. Traduit en français sous le titre *Manifeste cyborg et autres essais. Sciences, Fictions, Féminismes*. Paris, Éditions Exils, 2007.
- HAYLES, Katherine N. *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago, University of Chicago Press, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. *Was ist Metaphysik ?* [1949], « Qu'est-ce que la métaphysique ? », in *Questions I*. Trad. Henry Corbin. Paris, Gallimard, 1968.

- PURCELL Andrew. « An interview with DeLillo: Don DeLillo: The Great American Novelist on Paranoia, Prescience and Immortality », *The Sydney Morning Herald*, 19 avril 2016.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre. *Le Phénomène humain* [1955]. Paris, Seuil, coll. « Points sagesses », 2007.