



Don DeLillo, un guetteur en temps de crise : une esquisse biographique

Florian Tréguer

► To cite this version:

Florian Tréguer. Don DeLillo, un guetteur en temps de crise : une esquisse biographique. Presses Universitaires de Rennes. Don DeLillo : Une écriture paranoïaque de l'Amérique, pp.15-38, 2021, ISBN-10 : 2753580642. <hal-04666174>

HAL Id: hal-04666174

<https://hal.science/hal-04666174v1>

Submitted on 1 Aug 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.



Copyright - All rights reserved

Don DeLillo, un guetteur en temps de crise : une esquisse biographique

Florian Tréguer

« Une biographie de huit cents pages, c'est une conjecture morte, rien de plus. »
DeLillo, *Point Oméga*

« La tâche d'un écrivain américain n'est pas de décrire les états d'âme d'une femme adultère regardant la pluie à travers les carreaux, mais 400 personnes sous les projecteurs se précipitant pour attraper une balle, ou le léger tonnerre quand 10 000 personnes rejoignent la sortie, le sens des jugements moraux incarnés dans une immensité migratoire. »
John Cheever, *Journal*

Il n'existe pas, à ce jour, de biographies de Don DeLillo. L'auteur est d'ailleurs singulièrement réticent à aborder sa vie privée et se livre peu. Sa devise, reprise et à peine modulée de Stephen Dedalus, le jeune héros de Joyce, a longtemps été « silence, exil, ruse et ainsi de suite¹ ». À une époque, quand un journaliste lui posait une question qu'il jugeait indiscrete, il avait pour habitude de sortir de son portefeuille une carte de visite sur laquelle était inscrit : « Je ne souhaite pas en parler » et la lui tendait. L'anecdote résume bien la discrétion d'un écrivain qui considère que son œuvre publiée doit se suffire à elle-même. « Je ne suis pas un homme public, dit-il encore, je préfère écrire mes livres dans mon coin et les envoyer à la rencontre du monde pour qu'ils aient leur propre existence publique. » Loin d'enfreindre cette réserve revendiquée, les quelques pages qui suivent se contentent de tramer la trajectoire d'un auteur sur la base de biographèmes épars et parcimonieux, recueillis pour l'essentiel au fil d'entretiens où DeLillo laisse à l'occasion filtrer détails factuels ou confidences touchant à son existence².

Du Bronx à Manhattan : une éducation new-yorkaise

Né en novembre 1936 à New York, Donald Richard DeLillo passe toute son enfance et son adolescence au même endroit, dans le quartier de Fordham en plein Bronx italo-américain, près d'Arthur Avenue, une des grandes artères commerçantes du *borough* avec ses échoppes typiques et ses restaurants populaires dont *Outremonde* a su si bien capter l'énergie. Comme il le

¹ La citation originale de Stephen Dedalus, « silence, exile, and cunning » est tirée de *Portrait de l'artiste en jeune homme* (1916).

² En particulier, elles s'appuient sur le précieux recueil d'entretiens *Conversations with Don DeLillo*, colligé par Thomas DePietro (Jackson, University Press of Mississippi, 2005). D'autres informations sont consultables sur le site dédié à DeLillo et à son œuvre, *Don DeLillo's America*, administré depuis 1996 par Curt Gardner, ou bien encore sur *The Don DeLillo Society*, un site plus universitaire, créé en 1999 par des spécialistes de l'auteur comme John Duvall, Philip Nel ou Mark Osteen.

découvrira plus tard, sa maison se trouve alors à trois rues de celle de Lee Oswald, l'assassin officiel de Kennedy, juste à côté du fameux zoo (« À l'époque, il avait treize ans, et j'en avais seize. J'ai réalisé que je pouvais peut-être me faire une idée de cet homme car pendant une année j'avais vu les mêmes choses que lui, j'avais vécu dans le même environnement. »). Ses parents sont originaires d'un village des Abruzzes dans le sud de l'Italie. Son père arrive en Amérique en 1916, à l'âge de neuf ans. Le jeune Don grandit au sein d'une famille nombreuse et pauvre, en compagnie de ses oncles, tantes, cousins et de sa grand-mère napolitaine qui, de toute sa vie, n'a jamais parlé un mot d'anglais (« trois générations entassées dans une minuscule maison du Bronx », résume-t-il). Son père occupe un modeste poste de contrôleur de gestion à la MetLife (la *Metropolitan Life Insurance Company*), une célèbre société d'assurances américaine, basée à Manhattan (« un col-bleu qui a fini par porter une cravate à son travail »), et sa mère est couturière. Livré à lui-même une grande partie du temps, son enfance est largement consacrée aux sports de rue (de préférence, le baseball et le football américain), aux parties de basket disputées sur des terrains vagues, aux jeux de cartes et aux parties de billard. Il se souvient aussi de l'importance des messes catholiques, avec leurs liturgies et cérémonials, et du sens de la fin du monde qu'elles dégageaient pour lui. Il évoque souvent la forte impression, sinon la fascination, qu'elles ont pu exercer sur son jeune esprit.

Les rituels avaient quelque chose d'artistique et suscitaient des émotions semblables à celles que l'art fait parfois naître en nous. Je crois que j'y réagissais de la manière dont je réagis aujourd'hui au théâtre. Parfois c'était impressionnant, parfois c'était drôle. Les grands-messes de funérailles étaient un peu les deux et elles comptent parmi mes meilleurs souvenirs d'enfance.

Il fait son lycée au Cardinal Hayes High School, un établissement catholique du Bronx où Martin Scorsese, autre Italo-Américain, a aussi étudié un peu plus tard. L'école le rebute et il déclare avoir « dormi » quatre ans d'affilée. Il lit peu alors, se souvient de *Dracula* ou des romans chicagoans de James T. Farrell. Son introduction à la littérature date de ses dix-huit ans quand, employé durant l'été comme surveillant dans un parc du Bronx, l'ennui l'entraîne à la lecture d'Hemingway, de Steinbeck, de Faulkner (*Tandis que j'agonise*, *Lumière d'août*) et de Joyce (*Portrait de l'artiste en jeune homme*). À la rentrée suivante, il s'inscrit à l'université privée et catholique de Fordham, tenue par des Jésuites. Il dira de ces derniers : « Ils m'ont appris à devenir un ascète manqué. » *Outremonde* reviendra sur cet établissement, notamment à travers le personnage du Père Paulus. Il choisit une spécialité un peu par défaut, « Communication Arts », une filière qui prépare indifféremment aux métiers de la communication – l'édition, la publicité, les médias. Étudiant peu motivé, selon ses propres dires, ses années passées sur les bancs de la faculté ne lui apportent pas grand-chose. Son inspiration future, il la puise davantage en autodidacte dans la vitalité culturelle de Manhattan qu'il découvre alors (« La culture de Manhattan n'avait rien à voir avec celle du Bronx : il y avait des

cinémas, des librairies, des musées, des clubs de jazz, des gens raffinés qui venaient du monde entier. »). Il lit *Ulysse* de Joyce qui est une révélation. Il y découvre, dit-il, « la vraie beauté de la langue et non l'usage quelque peu spécifique, typé du langage qu'on peut trouver chez les écrivains américains, mais une chose différente ». S'il se passionne pour le modernisme littéraire américain qui l'ouvre aux possibilités infinies du langage (il confie s'être immergé dans la poésie de Gertrude Stein, d'Ezra Pound, de T. S. Eliot et de Louis Zukofsky), il s'ouvre également à la peinture expressionniste abstraite dont il fait la découverte au MoMA. Il vibre aussi à la Nouvelle Vague du cinéma européen (Bergman, Fellini, Antonioni) qui déferle sur les écrans de New York et dont il a toujours soutenu qu'elle était de loin l'inspiration la plus déterminante pour sa fiction (« Les films de Jean-Luc Godard ont probablement eu un effet plus immédiat sur mes premières œuvres que tout ce que j'avais jamais lu. »). Il fréquente aussi assidûment le Village Vanguard, le célèbre club de jazz de Greenwich Village, et la Jazz Gallery sur Broadway, se passionnant pour John Coltrane, Charlie Parker, Dexter Gordon, Thelonious Monk. Il garde notamment un vif souvenir d'avoir vu à cette époque Charlie Mingus et Miles Davis sur scène.

En 1958, une fois sa licence en poche, il quitte le Bronx pour Manhattan, lors d'un transfert crucial de quelques kilomètres qui implique néanmoins un bouleversement social, identitaire et même linguistique, sur lequel il revient souvent : « C'est une lutte que de sortir d'un endroit comme le Bronx et de s'établir dans Manhattan. Cela représente un périple considérable qui implique de changer ses manières, sa façon de parler, sa façon de s'habiller, de changer presque tout. » Il insiste encore sur cette frontière culturelle entre les deux *boroughs* et sur l'enjeu même de son franchissement : « Le reste du monde, pour nous, les gars du Bronx, c'était Manhattan, c'est-à-dire l'endroit où vivaient les gens bien élevés et bien habillés. [...] Quand je suis arrivé à Manhattan à l'âge de 21 ans, j'ai eu un choc. J'ai traversé le fleuve qui sépare le Bronx de Manhattan et c'est comme si j'avais franchi la distance qui sépare la Terre de la planète Mars. » Il s'installe dans un studio à Murray Hill, sur la 32^e rue, à deux pas de l'East River. Il cherche en vain à travailler dans le monde de l'édition et, après plusieurs échecs, se rabat finalement sur celui de la publicité. Il est engagé comme rédacteur par la prestigieuse agence Ogilvy Benson & Mather dont le siège se trouve sur la Cinquième Avenue. Il est pour l'essentiel cantonné à l'écriture de brochures, plaquettes et prospectus (« Des publicités imprimées, pour des compagnies sans grand renom. Je n'ai pas franchi le pas de la télévision. J'ai arrêté quand je commençais juste à devenir bon dans ce métier. C'est peut-être aussi la raison secrète de mon départ. »). Il y travaille en tout cinq ans, trouvant peu d'intérêt à ce qu'il fait, s'ennuyant ferme, avant, comme il le dit, « d'embarquer pour sa vie, sa vraie vie ». Seule compensation, les amitiés qu'il noue avec plusieurs de ses collègues, à la fois drôles et sophistiqués, qu'il a décrits plus tard comme « un mélange de Jerry Lewis, Lenny Bruce et Noël Coward ». Sa vocation d'écrivain est contrariée et il ne peut s'y consacrer pleinement. Il a déjà rédigé quelques nouvelles dont la première (« The River Jordan ») a été publiée en 1960 dans *Epoch*, la revue littéraire de Cornell

University, dirigée par Baxter Hathaway. Son inspiration lui vient alors surtout de son environnement le plus familier (« Quand j'ai commencé à écrire des nouvelles un peu après vingt ans, elles se passaient toutes dans le Bronx italien, c'est tout ce que je connaissais. »). Mais il doit s'interrompre de longs mois pour gagner sa vie. Il démissionne de chez Ogilvy Benson & Mather en 1964 et se met à son compte comme *freelance copywriter*. « Je m'arrêtais pour écrire sur du mobilier pseudo-colonial, et le jour suivant, je rédigeais une publicité pour des ordinateurs. »

Naissance d'un romancier

La rupture avec le monde professionnel répond avant tout à la nécessité de s'extraire d'une logique d'existence et d'envisager le monde sur un mode alternatif. « J'ai quitté la publicité parce que je devais le faire. Je me suis réveillé un matin et j'ai compris, à la façon dont l'a formulé plus tard un slogan, que c'était le premier jour du reste de ma vie. Je n'avais plus de but. Mais c'était aussi ce que je voulais – fumer des cigarettes, boire du café, et observer le monde. » S'il commence son premier roman dès 1966, la rédaction en est discontinuée et s'étale sur plus de quatre années. « Les gens pensent que j'ai arrêté d'exercer mon métier pour pouvoir écrire, mais ce n'est pas vrai. Tout ce que j'ai fait après avoir arrêté de travailler, c'est d'aller au cinéma. Je passais des week-ends entiers à regarder les films de la Nouvelle Vague. »

Toutefois, après un long et complexe travail de réécriture exigé par son éditeur, *Americana* paraît enfin en 1971 chez Houghton Mifflin, la célèbre maison de Boston, alors que DeLillo a trente-cinq ans. L'ouvrage sort discrètement, salué seulement par six critiques bienveillantes dans les journaux. La romancière Joyce Carol Oates évoque notamment un « écrivain d'une redoutable clairvoyance ». Comme nombre de premiers romans, il est de loin le plus autobiographique de son auteur. Il y a injecté des éléments de son quotidien professionnel de publicitaire, des anecdotes qu'on lui a rapportées et des scènes insolites qu'il a ramenées de ses voyages d'affaires. Tel ce spectacle dont il a été témoin dans la petite ville de Pecos au Texas et qu'il transpose en point d'orgue du roman :

Je me suis trouvé au Texas pendant un bref séjour qui m'a marqué. J'étais là-bas pour travailler sur une publicité pour les pneus de camion Sears. Et je tombe sur ce tableau extraordinaire d'un circuit de quinze kilomètres en plein désert sur lequel on testait les pneus en question. Les types tournaient et tournaient autour du circuit au milieu du désert. Et il arrivait qu'un d'entre eux s'endorme au volant et sorte des limites de la route, le camion se renversait et le type mourait. C'était pour moi un spectacle fascinant.

Cet épisode est aussi décisif en ce qu'il fait comprendre au jeune auteur qu'il ne connaît absolument pas son propre pays et que son monde personnel tient tout entier dans quelques quartiers de New York. Par contraste, le Texas ne cessera

d'apparaître dans les romans à venir comme un territoire singulièrement hostile et même mortifère.

À l'évidence, le destin du protagoniste David Bell, qui quitte New York et le milieu professionnel de la télévision, étouffant et frustrant, dans l'espoir de découvrir une Amérique authentique, de s'ouvrir à l'imprévu de l'aventure et à la quête de sa propre identité, double symboliquement la trajectoire de l'auteur. DeLillo parlera d'ailleurs de ce premier livre comme d'une « déclaration personnelle d'indépendance » (« Ce n'est pas un hasard si mon premier roman s'appelle *Americana*. Il représentait ma déclaration personnelle d'indépendance, l'annonce de mon intention d'utiliser la totalité du tableau, la totalité de la culture³. »). Quant à son titre, « *Americana* », il pourrait être aussi bien celui de tous les romans à venir tant il est programmatique d'une fiction qui n'a de cesse d'interroger la nation américaine dans ses discours établis, ses mythes, ses objets emblématiques comme ses constructions idéologiques.

Après *Americana*, DeLillo fait le choix de se consacrer entièrement à la littérature, quitte à vivre dans des conditions matérielles pénibles. Il dira plus tard que ce dénuement a été une chance en définitive et lui a appris le dévouement à la chose littéraire, le sens du travail, la discipline. Décidé à vivre comme écrivain, il refusera toujours par la suite de s'écarter un tant soit peu des impératifs de sa vocation, de devenir par exemple un *academic writer*, malgré les propositions nombreuses de tenir un atelier d'écriture dans une prestigieuse université américaine. La décennie 1970 est, plus globalement, celle de son apprentissage qui le voit expérimenter avec les formes et les codes du roman et subvertir allègrement les genres multiples de la littérature populaire américaine. Si son deuxième roman, *End Zone* (1972), se présente comme un *sports novel*, un genre prisé par beaucoup de lecteurs aux États-Unis, axé en l'occurrence sur la saison d'une équipe de football américain, il se double aussi d'un roman sur la guerre froide et sur ses effrois nucléaires, convoquant obliquement le conflit vietnamien en cours. En outre, *End Zone* se présente comme un roman postmoderne expérimental, outrément métafictionnel, tenant de la parodie générique comme de la fable allégorique (son action se déroule au bien nommé Logos College, au fin fond d'un désert texan), et se lit comme une étude des limites du langage (vues par le prisme de la philosophie analytique de Wittgenstein) et de l'imparfaite médiation des signes. Le roman a d'ailleurs failli s'intituler « The Self-Erasing Word » (« Le mot qui s'efface de lui-même »). De même, le roman suivant, *Great Jones Street* (1973), derrière ses apparences de *rock novel* désespéré, se lit avant tout comme un traité de fin de civilisation, qui voit le triomphe des valeurs marchandes et la fin des idéaux hippies, dans un New York délabré et décadent où les artistes se vendent malgré eux à un vaste système commercial. De son propre aveu, le monde de DeLillo ressemble alors

³ Adam Begley, « Don DeLillo: The Art of Fiction CXXXV », *Paris Review*, n° 128, automne 1993, p. 274-306. Repris dans Thomas DePietro (dir.), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005, p. 88.

à celui qu'occupe son héros, Bucky Wunderlick. Il a transposé dans ce roman, en la remaniant à peine, sa vision contemporaine d'un Manhattan à l'abandon :

Quand je travaillais à ce livre, il y avait des mendiants et des clochards dans des quartiers de la ville où ils n'étaient jamais allés auparavant. Des destins brisés et des existences oubliées dans des proportions inouïes. Et la ville commençait à ressembler à une communauté du Moyen-Âge. Avec la maladie qui ronge les rues, des déments qui se parlent à eux-mêmes, une culture de la drogue qui se répand parmi les jeunes.

Les deux années qui suivent la publication de *Great Jones Street* voient le retrait de DeLillo de toute vie publique. « Je suis devenu un personnage solitaire et secret », dit-il, se définissant non sans humour comme un « moine de l'écriture ». Pour les besoins de son prochain roman, il choisit de s'immerger totalement dans les arcanes du langage scientifique, lisant tout ce qu'il trouve sur les mathématiques, pris dans une absorption à la fois frénétique et fascinée. Il évoque alors la poursuite d'un langage pur, son « attirance par la beauté de la langue scientifique, le mystère des nombres, l'idée de la mathématique pure en tant qu'histoire secrète et langage codé ». Plus loin, cette coupure avec le monde extérieur répond à une exigence plus impérieuse du romancier de réapprendre ce qu'il connaît déjà sur un autre mode, loin des schémas intellectuels éprouvés, en choisissant délibérément de se *défamiliariser* avec un savoir par trop balisé. Son ambition est bien d'embrasser une pensée alternative : « J'ai commencé à étudier les mathématiques parce que je voulais renouveler ma vision du monde. Je voulais m'immerger dans quelque chose d'aussi éloigné que possible de mes propres intérêts et de mon propre travail. Cela m'a fasciné et j'ai fini par écrire un roman et une pièce sur des mathématiciens. »

Cette déclaration résume bien à elle seule le degré d'exigence de l'auteur comme son engagement complet et absolu dans l'entreprise littéraire. *L'Étoile de Ratner* (*Ratner's Star*) paraît en 1976. L'intrigue du roman se déroule dans un cercle très fermé de scientifiques qui, isolés dans un centre de recherches secret, tâchent de percer les arcanes de l'univers. Un jeune prodige est tout particulièrement chargé de décoder un mystérieux message venu d'une autre galaxie. L'œuvre est déroutante, ambitieuse et expérimentale (le critique Tom LeClair a évoqué un « monstre conceptuel »), mêlant une intrigue science-fictionnelle à une histoire savante des mathématiques, s'enfermant aussi dans une quête formaliste où la structure même du roman est censée contenir le roman tout entier (« Les mathématiques pures sont une forme de savoir secret. Elles se font quasiment en dehors de tous les principaux courants de pensée. C'est un langage que presque personne ne parle. Dans *L'Étoile de Ratner*, j'ai essayé de tresser cette vie secrète de l'humanité avec l'action du livre sous la forme d'une histoire des mathématiques, une histoire cachée. »).

Explorations du thriller

En 1975, il épouse Barbara Bennett, originaire du Texas, qui est toujours sa femme à ce jour. Le couple n'aura pas d'enfants. Quand il la rencontre, elle est employée comme cadre pour Citibank (par la suite, elle abandonnera cette carrière dans la banque pour devenir architecte paysagiste). Tous deux partent vivre un an à Toronto quand elle s'y trouve mutée. *Joueurs* (*Players*, 1977) et *Chien galeux* (*Running Dog*, 1978) poursuivent une exploration des genres populaires, investissant cette fois respectivement le thriller financier et le thriller d'espionnage. Le premier tourne autour de la finance dématérialisée, un thème que reprendra le romancier un quart de siècle plus tard avec *Cosmopolis*. Il croise les destins symétriques d'un couple de *yuppies* trentenaires qui, pour briser la monotonie de leur quotidien de New-Yorkais blasés, mènent une vie secrète ou clandestine. Lyle se trouve mêlé à un complot terroriste contre Wall Street. Sa femme Pammy noue une relation adultère avec son meilleur ami. Le second roman, *Chien galeux*, se présente comme une farce paranoïaque qui convoque les codes usuels de l'espionnage pour les détourner avec ironie, dans laquelle se débattent une galerie de personnages interlopes (hommes politiques, agents gouvernementaux, mercenaires, mafieux), aussi manipulateurs qu'ils sont eux-mêmes manipulés dans une lutte de pouvoir, âpre et finalement vaine.

DeLillo est lauréat en 1978 d'une bourse Guggenheim et le couple en profite pour quitter l'Amérique du Nord. Pendant les trois années que dure la rédaction des *Noms*, DeLillo habite en Grèce. Il séjourne aussi longuement à Amman en Jordanie et en profite pour sillonner le Moyen Orient et l'Inde au fil de longs voyages. En 1980, il fait paraître *Amazons* sous le pseudonyme de Cleo Birdwell, un récit léger sur le hockey, tirant même sur la *screwball comedy*, qui prend la forme d'une autobiographie fictive, celle de la première joueuse professionnelle américaine participant à la NHL. Co-écrit avec Sue Buck, une amie et ancienne collègue de chez Ogilvy & Mather, DeLillo reniera par la suite ce roman, demandant à ses éditeurs de ne pas le faire figurer au titre de ses œuvres.

Les Noms (*The Names*, 1982), seul roman de l'auteur à se dérouler entièrement hors des États-Unis, principalement en Grèce et en Jordanie, lui permet d'envisager l'Amérique depuis l'étranger et d'interroger ce qu'être un ressortissant américain implique, politiquement et culturellement, ce que cette identité incarne et symbolise aux yeux du monde (« Ce qu'il y a d'intérêt à vivre à l'étranger, dit-il en entretien, c'est qu'il est difficile d'oublier qu'on est américain. Les actions du gouvernement américain vous en empêchent. »).

Le roman, jamesien dans son approche internationale, joue de cette perspective décalée en se concentrant sur une petite communauté d'expatriés américains, agents et soutiens plus ou moins conscients d'un colonialisme anachronique, employés par des multinationales, qui se trouvent impliqués dans une intrigue d'espionnage et une enquête autour de meurtres rituels. Ce séjour prolongé dans un berceau de civilisation pousse l'auteur encore plus

avant dans ses réflexions sur le langage (déjà prégnantes dans *End Zone* et *L'Étoile de Ratner*).

Mon séjour en Grèce s'est avéré crucial pour mon écriture. La langue, les gens, l'histoire, les murs et les monuments avec leurs inscriptions de lettres et de mots – tout cela m'a donné le sens de l'investissement plus profond qu'il fallait que j'accepte pour agencer une phrase, et l'idée aussi d'une composante visuelle, de l'élément architectural qui est présent dans les lettres et les mots. En un sens, ce que j'ai fait, c'est redécouvrir l'alphabet.

Il se passionne aussi pour les langues qu'il entend – le grec, l'arabe, le hindi, l'ourdou – qui renouvellent son approche de l'écriture. Il éprouve la sensation, au contact de ces langues étrangères, de développer une acuité nouvelle : « Il y avait des moments en Grèce où je goûtais, je voyais et j'entendais avec plus d'intensité et de clarté que je n'en avais jamais connu. Et j'ai voulu inventer une phrase, une manière de rédiger qui soit la contrepartie en prose de cette clarté ». À sa sortie, *Les Noms* est unanimement tenu par la critique pour le roman de la maturité, rompant ostensiblement avec le jeu métafictionnel sur les genres littéraires, et gagnant aussi en authenticité et profondeur.

Le temps de la reconnaissance

De retour aux États-Unis, les DeLillo quittent le cœur de New York pour s'établir définitivement en proche banlieue, dans la commune de Bronxville (à proximité de Yonkers), dans le comté huppé et verdoyant de Westchester. *Bruit de fond* (*White Noise*) paraît en 1985 et signe, après l'exil culturel de l'auteur, la redécouverte d'une Amérique plongée dans le libéralisme et la superficialité de l'ère Reagan. Le roman dresse un constat tragicomique de l'état d'une civilisation envahie par la publicité, les manchettes sensationnalistes de la presse *tabloïd*, la sous-culture des programmes télévisés, le flot ininterrompu d'informations oiseuses, charrié par la société de consommation, et qui pénètre intempestivement les consciences des Américains. Une invasion irrésistible par le « bruit blanc » que l'auteur voulait souligner en donnant d'abord à son roman le titre « Panasonic » (un titre que la multinationale japonaise du même nom refusa). À cette pollution métaphorique, l'intrigue oppose la pollution littérale d'une catastrophe écologique (particulièrement réminiscente de l'explosion de l'usine de Bhopal en Inde en 1984 et de son terrible nuage toxique, comme de l'accident nucléaire de Three Mile Island, près de Harrisburg en Pennsylvanie, en mars 1979). Une fuite chimique vient ainsi bouleverser le quotidien tranquille d'une famille américaine recomposée, Les Gladney, qui se trouve chassée de Blacksmith, petite ville universitaire du Midwest, et exposée à l'angoisse d'une menace mortelle. Ce biais de la catastrophe qui met en branle l'intrigue de *Bruit de fond*, DeLillo s'en explique ainsi :

J'ai vécu à l'étranger pendant trois ans et quand je suis revenu dans ce pays en 1982, j'ai commencé à remarquer quelque chose à la télévision

que je n'avais jamais vu avant. C'était le déversement toxique [*toxic opill*] – il y avait les informations, la météo, et puis le déversement toxique. C'était un phénomène dont personne même ne parlait. Ce n'était une réalité qu'à la télévision.

Ce roman s'avère celui de la révélation au grand public et marque la césure majeure dans sa carrière⁴. Il y a pour DeLillo un avant et un après *Bruit de fond*. À la fois comédie familiale, *campus novel*, satire de la société américaine et roman catastrophe, l'ouvrage sort définitivement DeLillo de l'anonymat relatif comme des tirages confidentiels. Devenu même très rapidement le parangon littéraire d'une certaine *postmodernité*, l'œuvre ne quitte plus les programmes universitaires de fiction contemporaine. Elle a l'heur de faire opportunément converger les obsessions de la société américaine et de synthétiser avec ironie certaines des questions clés de la sociologie et de la philosophie qui accaparent le siècle finissant (le simulacre, la technologie invasive, la saturation médiatique, l'idéologie marchande, la pulsion de consommation, la vie sous médicaments psychotropes). Comme le résume Richard Powers, elle place le romancier « au centre de l'imagination contemporaine ». En outre, elle renverse avec une jubilation iconoclaste un certain modèle de fiction qui a l'habitude de traiter de l'Amérique sur le mode inoffensif et superficiel du roman de mœurs. Comme l'écrit DeLillo⁵ :

Je tâche d'affronter les réalités. Mais les gens préfèrent qu'on leur parle de leur propre mariage ou de leur séparation, ou de leurs voyages à Tanglewood. Il existe tout un courant de fiction américaine qui pourrait arborer l'étiquette de « littérature-autour-de-la-maison-et-dans-le-jardin [*There's an entire school of American fiction which might be called around-the-house-and-in-the-yard*]. Et je crois que les gens aiment lire ce genre d'œuvres parce qu'elles donnent un certain éclat et un certain sens à leur propre vie.

L'auteur n'en reste pas moins méfiant à l'égard des médias et d'une célébrité soudaine. Quand il se voit décerner le prestigieux National Book Award pour *Bruit de fond* en 1985, il assiste à la cérémonie de remise du prix, mais au moment de faire le traditionnel discours d'acceptation, il se lève et se contente de dire à la cantonade : « Je suis désolé de n'avoir pu être là ce soir mais je vous remercie tous d'être venus. » Et il se rassoit sans autre mot. Dans la foulée de son huitième roman, l'auteur publie aussi sa première pièce de théâtre, *The Day Room* (un texte longtemps inédit en français et traduit en 2018 sous le titre *La Salle de jour*) dont l'action se passe dans un hôpital psychiatrique. Le drame explore, à travers les personnages d'une troupe de comédiens, les notions de jeu, de rôles inversés et cette question maîtresse chez DeLillo de l'indiscernabilité du

⁴ Frank Lentricchia déclare ainsi : « Avant la publication de *Bruit de fond* en 1985, DeLillo jouissait d'un très discret succès d'estime, à la fois dans l'université et hors de ses murs. » (Frank Lentricchia, « The American Writer as Bad Citizen », in Frank Lentricchia (dir.), *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 1).

⁵ Robert Harris, « A Talk with Don DeLillo », *New York Book Review*, 10 octobre 1982, p. 26.

réel de la simulation. L'influence de Beckett et de Ionesco, et plus largement celle du théâtre de l'absurde, y est très sensiblement perceptible. La pièce est d'abord montée à Cambridge, Massachussetts, en 1986, avant d'être produite à Manhattan l'année suivante.

L'histoire de la composition de *Libra* débute dès 1983 durant la rédaction de *Bruit de fond*, lorsque DeLillo accepte de s'interrompre pour écrire, à l'invitation du magazine *Rolling Stone*, un article sur l'affaire Kennedy (« American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK⁶ »). Publié quatre ans plus tard, le roman a demandé un long travail de recherches et une enquête d'envergure, des mois de lecture fastidieuse, à commencer par la consultation des vingt-six volumes d'annexes du rapport officiel de la commission Warren sur l'assassinat présidentiel et ses dix millions de mots. En outre, l'auteur a mené lui-même une enquête sur le terrain, en séjournant à Dallas, Fort Worth, la Nouvelle Orléans et Miami, pour se documenter sur le parcours erratique de Lee Oswald, mais aussi pour s'imprégner directement des lieux où il a vécu. Sous cette optique, le Bronx où a aussi grandi Oswald est sans doute la géographie-clé qui unit culturellement le romancier à son personnage historique. DeLillo confie d'ailleurs que si Oswald avait vécu au Texas plutôt que dans le Bronx, il n'aurait sans doute pas été capable d'écrire ce roman. *Libra* signale un autre tournant décisif dans la carrière de l'écrivain. Le succès des ventes sans précédent élargit considérablement le cercle de ses lecteurs, établissant une notoriété qui n'ira désormais que grandissant. À cette occasion, DeLillo accepte aussi de sortir de son confinement relatif et se lance pour la première fois de sa carrière dans une tournée de promotion nationale. En novembre 1990, il fait même à New York une lecture publique (sélectionnant des extraits de *Libra* et de *Mao II*, alors en cours de rédaction), une pratique qu'il va définitivement adopter lors des rencontres avec ses lecteurs.

Le roman qui remet en cause la version officielle du tueur isolé, avant notamment le film d'Oliver Stone, *JFK*, sorti trois ans plus tard (que DeLillo qualifiera de « *Disneyland for paranoids* »), lui vaut néanmoins une presse partagée. William George Will, du *Washington Post*, qualifie par exemple *Libra* d'affront pour le pays et son auteur de « vandale littéraire » et de « mauvais citoyen », pour avoir livré une interprétation conspiratoire du grand récit national. Ce à quoi DeLillo répondra :

Se faire traiter de « mauvais citoyen » est un compliment pour un romancier, à mon avis du moins. C'est exactement ce que nous devrions être, de mauvais citoyens, dans la mesure où nous écrivons contre ce que le pouvoir représente, et souvent contre ce que le gouvernement représente, et contre ce que nous dictent les multinationales et contre ce

⁶ « American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK » paraît dans le magazine *Rolling Stone* daté du 8 décembre 1983. Traduit en français par François Happe, l'article est publié dans la revue de cinéma *Panic* sous le titre : « Le sang de l'Amérique, vingt ans dans le labyrinthe de Dallas » (*Panic*, n° 1, novembre 2005, p. 99-111).

que reflète la conscience du consommateur. En ce sens, si nous sommes de mauvais citoyens, c'est que nous faisons notre travail.

Plus largement, la mort de John Kennedy, cet événement qui selon le mot de l'auteur « a brisé l'échine du pays », a toujours aussi hanté plus ou moins consciemment l'imaginaire de DeLillo. Son tout premier roman, *Americana*, se clôt déjà symboliquement sur Dealey Plaza à Dallas, le lieu même de l'attentat. Dans *Outremonde*, les personnages continuent de se repasser indéfiniment la vingtaine de secondes du *home movie* tragique d'Abraham Zapruder. DeLillo va alors jusqu'à reconnaître que, d'une certaine manière, ce drame signe aussi sa naissance en tant qu'écrivain :

Peut-être que [l'assassinat de Kennedy] m'a inventé. À l'évidence, quand il s'est produit, je n'étais pas encore un écrivain à part entière; je n'avais publié que quelques nouvelles dans de modestes revues. Tandis que je travaillais à l'écriture de *Libra*, il m'est apparu que nombre de caractéristiques dans mes huit premiers romans semblaient converger et tourner autour du cœur obscur de l'assassinat. Il est donc possible que je ne serais jamais devenu le genre d'écrivain que je suis sans cet événement.

De fait, *Libra* dessine le cadre matriciel d'une exploration paranoïaque qui fait de la relecture du monde contemporain la *prima materia* d'une fiction de l'alternative, et des doutes et zones d'ombres de l'Histoire, l'occasion répétée d'une réévaluation épistémologique de nos modes d'apprentissage et de connaissance.

Histoire et contre-histoire

Le roman suivant au titre warholien, *Mao II* (1991), confirme cette volonté de DeLillo de se colleter désormais avec les enjeux les plus immédiatement contemporains de l'Amérique, sans le filtre de la parodie ni celui de la comédie. Il confiera à cette époque :

Ma préférence personnelle va à une fiction qui est plongée dans l'Histoire [*steeped in history*], qui tient compte des manières dont nos perceptions sont affectées par les événements qui nous entourent, les événements mondiaux qui peuvent modifier notre mode d'existence dans les plus infimes détails [*Global events that may alter how we live in the smallest ways*].

Mao II marque aussi une réponse et une riposte par la fiction à la menace de mort qui, en 1989, frappe l'écrivain britannique Salman Rushdie, conséquence de la *fatwa* émise par l'ayatollah Khomeiny, mort entre-temps, pour la publication du roman *Les Versets sataniques*. Un autre déclencheur de l'écriture du roman, confie DeLillo, est la photo volée sur le parking d'un supermarché de J.D. Salinger, alors le plus célèbre reclus des lettres américaines, publiée en 1988 par le *New York Post*. Cette invasion de la vie

privée inspire un plaidoyer *pro domo*, qui interroge la place de l'artiste dans la cité, comme il revendique simultanément son droit légitime au retrait et à l'oubli. Le visage de l'écrivain devient l'enjeu central d'un récit où, suivant la logique de surexposition des médias, l'image sans cesse recherchée de l'écrivain menace à terme d'éclipser son œuvre. Roman de la maturité qui fixe durablement les obsessions de son auteur (le simulacre, les foules, le terrorisme, la manipulation médiatique, le sens de la représentation artistique), *Mao II* établit aussi le style distinctif de DeLillo, reconnaissable entre tous. Le récit s'articule, quant à lui, autour d'un romancier, Bill Gray, que la marche du monde requiert hors de sa réclusion prolongée et autarcique. Il accepte, sous la pression de son éditeur, de s'engager dans une démarche médiatisée, afin d'obtenir d'un groupuscule terroriste maoïste qu'il libère un jeune et obscur poète suisse détenu comme otage à Beyrouth.

L'année suivante, ce roman vaut à DeLillo le PEN/Faulkner Award for Fiction. L'auteur gagne une réputation de romancier engagé et de mauvaise conscience de l'Amérique, une posture nouvelle qu'il va dorénavant revendiquer. Il publie en octobre 1992, dans *Harper's Bazaar*, la nouvelle « Pafko at the Wall » qui deviendra, cinq ans plus tard, le long et puissant prologue d'*Outremonde*. Après quoi, l'auteur déserte la scène médiatique, se retire de la vie publique pour se consacrer à la composition complexe de son prochain roman qu'il achève au bout de six années de rédaction, au prix d'une vraie discipline de travail. Il reconnaît alors écrire sept heures par jour, face à l'imposant portrait de Jorge Luis Borges qu'il a accroché dans son bureau, rivé à sa vieille machine à écrire, une Olympia massive achetée d'occasion en 1975 (il n'est jamais passé au traitement de texte, de même qu'il s'obstine à vivre aujourd'hui encore sans téléphone portable), une longue séance de travail qu'il entrecoupe d'un jogging au parc, d'une séance de cinéma et de longues plages de lecture. Comme il le confie, « l'écrivain fait tout pour s'isoler du monde et s'arrange ensuite pour inventer mille façons de dilapider ce temps précieux ». En mai 1994, l'acteur John Malkovich fait de *Libra* une pièce de théâtre en deux actes qu'il met lui-même en scène et joue avec la compagnie du Steppenwolf Theater à Chicago. DeLillo accepte de participer à l'adaptation dramatique de son roman.

À tous égards, avec ses huit cents pages, sa centaine de personnages (certains réels, d'autres imaginaires), sa couverture temporelle d'un demi-siècle de l'histoire des États-Unis, *Outremonde* (*Underworld*, 1997) se présente comme le *magnum opus* de DeLillo, à la fois la somme et le compendium de l'œuvre, qui récapitule et concentre les thèmes, semble leur donner un tour définitif. Du début de la guerre froide jusqu'à la dissolution du bloc soviétique en 1992, *Outremonde* revisite, avec une certaine nostalgie, l'ordre d'un monde partagé en deux camps distincts, en une opposition frontale et sans nuance, où l'équilibre de la terreur valait peut-être mieux, à tout prendre, que la vacance idéologique et la confusion des valeurs d'un monde dépolarisé. Comme le dit Klara Sax, l'artiste qui recycle les bombardiers B-52 pour un projet de *land art*

dans le désert d'Arizona, la confrontation donnait aussi aux gens la mesure de toutes choses :

Le pouvoir signifiait quelque chose il y a trente, quarante ans. C'était stable, c'était centré, c'était une chose tangible. C'était la grandeur, le danger, la terreur, toutes ces choses. Et ça nous maintenait ensemble, les Soviétiques et nous. Peut-être que ça maintenait le monde ensemble. On pouvait mesurer les choses. On pouvait mesurer l'espoir et on pouvait mesurer la destruction. (*OU*, p. 85-86)

D'autre part, cette ample fiction ambitionne d'être une « contre-histoire » de l'Amérique (*a counter-history*), telle que l'auteur l'a formulée dans son essai « The Power of History ». Paru en septembre de la même année dans le *New York Times*, ce texte bref jette les bases de l'esthétique de la fiction historique selon DeLillo. Le rôle du romancier, explique-t-il, n'est pas de concurrencer l'archive ni l'exactitude historienne mais d'imaginer, de rêver le sens souterrain de l'Histoire dans sa façon d'impacter et de modeler la vie intime des individus :

Contre les forces de l'histoire, si puissantes, si visibles et réelles, le romancier oppose son moi idiosyncrasique. Le voilà, à la fois malin, confus, vif, à moitié fou de peur. Mais aussi libre et entier, la seule chose capable de rivaliser avec les dimensions monumentales de la réalité sociale. Il est presque inévitable que l'écrivain de fiction, qui traite cette réalité, contrevienne à un grand nombre de codes et de conventions. Il s'arrangera pour s'écarter des arrangements traditionnels qui rattachent une figure historique à ce qui a été rapporté, propagé par la rumeur, confirmé ou martelé solennellement. C'est le rôle de la fiction d'imaginer en profondeur, de suivre les exhortations obscures jusque dans les régions peu fiables de l'expérience – l'expérience marquée par les souvenirs d'enfance, l'expérience existentielle, l'expérience hors du temps. Le roman est le produit du rêve, la suspension de la réalité dont l'Histoire a besoin pour s'affranchir de l'étroitesse de ses propres limitations⁷.

Outremonde fournit aussi l'occasion à DeLillo de revenir sur le théâtre de son enfance, d'évoquer ces quartiers du Bronx où a vécu sa famille. C'est la première fois qu'il s'autorise, même ponctuellement, une approche autobiographique. « Il m'a fallu attendre trente ans avant que je puisse écrire sur ce sujet et lui rendre justice. Il me fallait ce recul. En outre, j'avais besoin de traiter cette histoire en l'inscrivant dans un contexte beaucoup plus vaste. »

Un succès à la fois public et critique vient couronner le grand œuvre. Une enquête conduite en 2006 par le *New York Times*, auprès d'auteurs et de critiques, place *Outremonde* en deuxième position du classement des meilleurs livres de fiction du dernier quart de siècle, juste derrière *Beloved* de Toni

⁷ Don DeLillo, « The Power of History », *New York Times Magazine*, 7 septembre 1997, p. 63.

Morrison. La reconnaissance couvre le roman de prix dont le Jerusalem Prize en 1999 (pour « son combat acharné contre les formes les plus sophistiquées de répression des libertés individuelles et publiques durant ce dernier demi-siècle »), qu'il reçoit après des écrivains comme Milan Kundera, V. S. Naipaul ou Jorge Luis Borges, et la William Dean Howells Medal en 2000. Hollywood s'intéresse aussi au roman et la Paramount, via le producteur Scott Rudin, en achète les droits d'adaptation pour un montant d'un million de dollars.

Le tournant esthétique des années 2000

L'après-*Outremonde* inaugure une phase nouvelle dans l'esthétique romanesque de Don DeLillo, qui annonce l'abandon de la fresque historique, des grandes constructions épiques et polyphoniques. Ce que la critique appelle la phase tardive de l'œuvre (*late DeLillo*, en anglais) privilégie désormais les formes mineures voire les miniatures. Elle signale aussi nettement un tournant stylistique. La syntaxe est plus ramassée, la phrase se dépouille et tend à l'essentiel. Nombreux sont les critiques à estimer aussi que ce champion du postmodernisme américain (aux côtés de Thomas Pynchon, John Barth, William Gaddis, John Hawkes, pour n'en citer que quelques-uns) s'en est retourné à des formes et des obsessions modernistes, renonçant à certains excès formels, aux jeux citationnels et aux cadres d'écriture hyperréférencés, abandonnant aussi l'approche ouvertement métafictionnelle comme l'usage d'une ironie systématique. En corollaire, l'intrigue des romans s'essentialise, devient volontiers intimiste, s'enroule classiquement autour d'une obsession devenue centrale – celle du temps qui passe, qui efface ou ravive certains pans du passé. La thématique se resserre à l'avenant et se concentre autour des motifs ressassés de la perte, du deuil, de la disparition, de l'érosion, de l'extinction, de la mélancolie. Même les grands événements politiques qui restent la marque de l'auteur (le krach boursier de 2000, le 11 septembre 2001, la seconde guerre d'Irak en 2003) sont à présent envisagés et interrogés par le prisme intimiste de la réception individuelle. À l'évidence, le temps se révèle, des six romans écrits depuis 2001, le *topos* obsessionnel, indéfiniment repris et remanié (qu'il s'agisse du temps du deuil, du temps du trauma, du temps géologique, du temps de la vie suspendue), qui semble requérir avant tout l'artiste vieillissant. Dans un entretien récent, il évoque « un optimisme et une énergie dans son œuvre passée, dont [il] n'est pas sûr qu'ils sont toujours présents aujourd'hui ».

Il écrit également de brèves pièces de théâtre en prise directe avec des enjeux sociétaux, comme la menace que l'emprise médiatique fait peser sur l'identité privée (*Valparaiso*, 1999), l'euthanasie (*Love-Lies-Bleeding*, 2005, traduit en français par *Cœur-saignant-d'amour* en 2006), le réchauffement climatique ou la crise économique (*The Word for Snow*, 2007, traduit en 2018 sous le titre *Le Mot pour dire neige*). Le théâtre fonctionnerait, selon lui, comme « un antidote au roman » par la possibilité qu'il lui offre de se transporter à l'envi dans un « monde en trois dimensions ». Parallèlement, ses derniers romans témoignent d'un intérêt croissant pour les arts de la scène, la performance physique, les spectacles ou *happenings* qui mettent l'accent sur la gestuelle, le

langage du danseur comme celui de l'acrobate. Par là même, le romancier s'attache à l'énonciation d'un sens qu'articuleraient les seuls mouvements et impulsions du corps, susceptible de prolonger métaphoriquement l'*intentio auctoris* par-delà les limitations du verbe.

Son premier roman du nouveau millénaire est un récit aussi concis et austère qu'*Outremonde* pouvait être prolixe et haut en couleurs, qui déroute son lectorat et recueille aux États-Unis des critiques mitigées. En particulier, l'intrigue rompt radicalement avec le canon delillien. *Body Art* (*The Body Artist*, 2001) chronique l'existence d'une artiste performeuse, praticienne du *body art*, Lauren Hartke, dans les mois qui suivent le suicide de son mari cinéaste, Rey Robles. Le deuil, la perte et le trauma circonscrivent à cette occasion un nouveau terrain d'exploration pour DeLillo – sur lequel le ramèneront plus tard les intrigues de *L'Homme qui tombe* et de *Zero K*. L'écriture s'aiguise, s'affermi, s'épure. Dans ses entretiens, l'auteur insiste davantage sur son travail de rédaction comme une forme de confection méticuleuse, se définissant lui-même comme un faiseur de phrases (comme le dit Bill Gray dans *Mao II* : « Je suis un fabricant de phrases, comme un fabricant de donuts, mais en plus lent. »). La langue semble valoir davantage pour elle-même, hors de tout procès dénotatif, pour sa matérialité même, sa richesse graphique, la gamme variée de son matériau sonore. DeLillo revendique de plus en plus une approche sinon une axiomatique quasi artisanale, s'attachant au travail d'ajustement des phrases, insistant sur l'effet final, visuel, des mots couchés sur le papier, la disposition spatiale des lignes juxtaposées, la scansion et le séquençage qu'imprime la ponctuation et cet ordre même des lettres alignées avec application sur le blanc de la page par la machine à écrire.

Le sillage du 11 septembre

Les attentats du 11 septembre 2001, l'événement inaugural du xxi^e siècle américain, ont pour effet de renforcer l'intérêt du public pour la fiction de DeLillo, en lui prêtant rétrospectivement une dimension visionnaire et prophétique, en enveloppant aussi l'ensemble de ses romans précédents d'une inquiétante aura de prescience. La presse américaine a abondamment écrit que de telles attaques donnaient l'impression de sortir tout droit d'une de ses fictions. Le magazine *Esquire* est allé jusqu'à titrer sur DeLillo : « L'homme qui a inventé le 11 septembre. » À l'évidence, l'œuvre romanesque témoigne amplement d'une obsession maîtresse du terrorisme, du complot paranoïaque, de la fabrication secrète et souterraine de l'Histoire, du rôle prescriptif des médias de masse, comme du contrepoids idéologique des mouvements religieux ou sectaires. Et pareilles préoccupations ont pu trouver dans les événements du 11 septembre une forme troublante de prolongement, une manière aussi de convergence critique. *L'Homme qui tombe* se donne en 2007 pour un de ces « nouveaux récits tragiques » annoncés par *Mao II* vingt ans plus tôt, mettant en scène ces prophétiques explosions aériennes (« l'œuvre majeure implique des explosions en plein ciel et des immeubles qui s'écroulent. Telle est la nouvelle narration tragique », *MII*).

DeLillo conduit, il est vrai, depuis ses débuts, une interrogation de fond sur la portée et le sens de la terreur contemporaine, montrant combien celle-ci informe notre imaginaire occidental et comment elle entretient aussi un dialogue étroit avec une Amérique du capital, de l'hégémonie culturelle et de la peur de l'Autre. *Joueurs*, en 1977, imagine déjà un attentat dans le sud de Manhattan au New York Stock Exchange, par des terroristes anarchistes dont l'ambition est de déréguler le marché mondial de Wall Street. Dans *Mao II*, DeLillo s'inquiète de la perte d'influence des écrivains et interroge leur faillite à modifier en profondeur la conscience collective, la culture au sens large – un pouvoir qui se trouve désormais confisqué, selon lui, par les terroristes qui occupent ce même terrain d'influence, dûment relayés par les instances médiatiques. Il écrit que « Beckett est le dernier écrivain à modeler notre manière de voir et de penser » et que, après lui, la conscience du monde ne répond plus qu'aux *récits* de la terreur armée.

À la suite des attentats, après s'être rendu personnellement avec son éditeur et ami sur le site de *Ground Zero* (« J'ai eu besoin de me rendre sur place, de sentir littéralement les choses. J'ai voulu partir du niveau de la rue »), DeLillo fait paraître un article dans *Harper's Bazaar*, en décembre 2001, intitulé « In the Ruins of the Future⁸ ». À la fois essai et reportage, l'article présente une composition complexe et méandreuse, où l'auteur finit par parler à la première personne, mettant en scène sa visite sur les lieux dans les jours qui ont suivi le drame, mais évoquant aussi directement l'histoire de son propre neveu, Marc, et de la femme de celui-ci, Karen – l'auteur cédant à une tentation testimoniale à la fois rare et circonstanciée. L'argument essentiel de l'essai fait de l'enjeu du 11 septembre une lutte entre récits, un affrontement d'histoires qui se répondent dans une logique d'offensives et de ripostes. Les islamistes ont œuvré, depuis des années, à la fabrication d'un « récit de terreur » qui a trouvé son *climax* et son dénouement dans les ruines et les gravats du World Trade Center. Il importe d'imaginer désormais un contre-récit (« a counternarrative ») à ce récit de terreur. Et c'est singulièrement à la littérature qu'il revient de réagir à la violence faite à l'Amérique, en opposant une *contre-fiction* au « récit » mortifère des terroristes – ce sera évidemment le sens et la mission que s'assignera *L'Homme qui tombe*, six ans plus tard.

L'œuvre tardive

Cosmopolis (2003) est une *black comedy* et une fable grinçante sur le capitalisme contemporain. L'intrigue se passe en avril 2000 et s'attache à la crise financière dite de la « bulle Internet » (*dot-com bubble*), poursuivant ainsi un travail sur la dématérialisation de la société, largement amorcé avec *Joueurs*, dont le cybercapital prend valeur de symbole. À travers une seule journée dans l'existence d'un richissime courtier en bourse new-yorkais, représentant jusqu'à la caricature l'idéologie de la finance débridée, le roman cristallise les enjeux de

⁸ Le journal *Libération* a publié l'article de DeLillo dans son cahier daté du 15 décembre 2001, sous le titre « Dans les ruines du futur » (traduction de Marianne Véron).

l'économie spéculative et oppose à l'abstraction des opérations financières, l'agitation bien réelle de la rue (manifestations altermondialistes contre l'ordre financier, un attentat contre le siège du Nasdaq, etc.).

En 2004, l'université d'Austin au Texas acquiert, pour la somme d'un demi-million de dollars, l'ensemble des archives privées de l'auteur. Le Centre Harry Ransom qui gère ce « fonds DeLillo » possède déjà la documentation privée de Lewis Carroll, James Joyce, Ezra Pound, Norman Mailer et, plus récemment, celle de David Foster Wallace. Le fonds d'archives est constitué de 126 boîtes de documents comprenant notamment différents manuscrits, des plans et brouillons des œuvres, des notes, des correspondances privées (dont celle assidue avec David Foster Wallace). L'auteur confie : « Je manquais de place et je sentais aussi, comme cela arrive à un certain âge, que je manquais de temps. Je ne voulais pas laisser derrière moi un énorme fatras de papiers dont ma famille aurait dû s'occuper. Naturellement, j'ai depuis produit davantage de paperasse (romans, pièces, essais, etc.), et le cycle est de nouveau relancé. »

DeLillo écrit le scénario de *Game 6*, réalisé par Michael Hoffman, qui est présenté au festival de Sundance en janvier 2005. Le film se concentre sur une nuit dans la vie d'un dramaturge new-yorkais (Nicky Rogan, joué par Michael Keaton) qui préfère regarder dans un bar le match décisif de la *World Series* de 1986 (opposant les Mets de New York aux Red Sox de Boston), plutôt que d'assister, plein de trac et d'appréhension, à la première de sa nouvelle pièce sur Broadway.

En mai 2007 paraît *L'Homme qui tombe (Falling Man)*. Ce roman fait suite à l'essai « Dans les ruines du futur » dont il est, à bien des égards, le prolongement fictionnel. Six ans séparent les deux écrits. Il aura fallu ce temps avant que l'auteur ne se décide à mettre en fiction les attentats. DeLillo avait d'abord parlé d'une narration impossible et marqué son refus premier d'écrire un roman sur le 11 septembre, arguant même de l'invalidité d'un tel contre-récit. Il ne s'agissait pas tant d'une capitulation de la *fabula* face à l'acte terroriste, que d'un renoncement de l'auteur devant le surplus de réel, l'excès de sens que représentait l'événement en soi et le défaut corollaire d'une forme adéquate pour le saisir, le prendre en charge et le signifier. L'essai de 2001 concluait à un récit à la fois impossible et nécessaire, en un *double bind* contraignant la fiction à venir à un exercice d'équilibriste. *L'Homme qui tombe* se donne pour ambition de révéler le nouveau visage d'un Manhattan postlapsaire, dont la trame quotidienne a changé imperceptiblement, en s'attachant à montrer maints dérèglements subtils, suivant en cela l'approche intimiste prescrite par l'essai « Dans les ruines du futur ». Il fait le choix de se concentrer sur l'après-coup, la difficulté de la survie, la reconstruction post-traumatique. Il capture l'intimité du drame dans les consciences de quelques New-yorkais, traque les changements de *Stimmung* dans la ville dont il a une connaissance profonde (il a déclaré un jour : « je suis devenu un écrivain simplement en vivant à New York »). Le roman s'écrit ainsi au beau milieu de ces paradoxales *ruines de l'avenir* qui disent la persistance du trauma et la douloureuse reconstruction de

la psyché convalescente. À la différence remarquable de *Libra* et de *Mao II*, l'élaboration conspiratoire des attentats fait défaut dans *L'Homme qui tombe*, qui n'évoque que brièvement trois phases de l'action terroriste. Le roman renonce à l'approche uniment paranoïaque, une caractéristique distinctive de celui qui a longtemps été surnommé « le maître chaman de l'école paranoïaque de la fiction américaine [*The chief shaman of the paranoid school of American fiction*⁹] ». Plus loin, DeLillo procède au congédiement de l'Histoire, en réduisant cette dernière aux traces qu'elle laisse, aux séquelles qu'elle imprime sur les corps et les esprits. Le dispositif retenu par l'auteur permet aussi de confronter la victime et le bourreau (soit un survivant du World Trade Center et un terroriste djihadiste), faisant de l'altérité son sujet profond.

La sortie du roman est très attendue. L'accueil critique est divisé, une partie de la presse lui adressant le reproche de ne pas essayer de transcrire un sentiment national, encore moins d'esquisser une redéfinition de l'identité américaine dans le sillage des événements. D'autres journalistes regrettent que l'auteur ait évacué la portée historique ou la dimension ouvertement politique des attentats. À la différence de *Libra* et de *Mao II*, ce roman ne s'attache pas non plus vraiment à la fomentation conspiratoire des attentats et préfère rabattre l'essentiel de son intrigue sur l'intimité psychique de ses protagonistes. Lors d'entretiens, l'auteur justifie cette approche décalée des attentats, arguant que la fiction telle qu'il la conçoit doit suspendre la réalité historique, dont elle s'inspire, pour explorer ce qui la sous-tend et la nourrit en profondeur. Il pose ainsi la nécessité pour le roman de se constituer comme *contre-histoire* :

Pour voir à l'intérieur des vies, jusqu'aux racines des rêves, des pensées, des travaux, de la cruauté, de la maîtrise, du sacrifice, pour retracer les connexions neuronales qui me lient aux hommes et aux femmes qui façonnent l'Histoire. Le roman, c'est le suspens de la réalité dont l'Histoire a besoin pour échapper à sa brutale absurdité. La fiction n'obéit jamais à la réalité, même si l'on se tient au plus près des faits et des documents. Le langage est une contre-histoire.

Paru en février 2010, *Point Oméga* fait en quelque sorte pendant à *L'Homme qui tombe*, en livrant une réflexion oblique et distanciée sur la seconde guerre d'Irak (2003-2011), en évoquant notamment l'enlèvement, la détention, la torture rendus légitimes par l'état d'exception que décrète le *Patriot Act* de 2001. Ce roman à l'intrigue élémentaire part de la rencontre entre un universitaire néoconservateur à la retraite, Richard Elster, qui a travaillé comme consultant de premier plan au Pentagone sous l'administration Bush, et un cinéaste documentariste, Jim Finley, venu l'interroger sur le sens de sa collaboration scientifique. Dans l'isolement d'un désert californien, les deux hommes épiloguent sur le temps géologique, philosophent sur les notions d'érosion et d'extinction. Un drame survient – la disparition et la mort probable

⁹ L'expression est de Robert Towers, dans son article « From the Grassy Knoll », *The New York Review of Books*, août 1988.

de la fille unique d'Elster – qui renouvelle la signification des péripéties du récit et donne cruellement chair aux conversations jusque-là abstraites des deux hommes. Dans le droit fil de cette fiction qu'il écrit depuis les années 2000, l'intrigue minimale devient le support d'une psycho-narration disproportionnée, qui s'attache à la spéculation de ses personnages et verse dans l'excès du commentaire, où l'auteur fait entendre le discours de consciences inquiètes s'enroulant sans fin autour de rares actions, prétextes surtout à interroger le sens d'un temps linéaire, l'impermanence des êtres, la désintégration de toutes choses.

L'éditeur new-yorkais Scribner réunit en novembre 2011 un échantillon significatif de nouvelles de DeLillo. Le recueil s'intitule *The Angel Esmeralda: Nine Stories* et présente neuf textes dans l'ordre chronologique de première parution (de 1979 à 2011). Après avoir adapté William Burroughs (*Le Festin nu*, 1991) et J. G. Ballard (*Crash*, 1996), David Cronenberg porte à l'écran *Cosmopolis*. Le film, interprété entre autres par Robert Pattinson et Juliette Binoche, est présenté au festival de Cannes en 2012 en présence du romancier. En septembre 2013, DeLillo devient le premier récipiendaire du Library of Congress Prize for American Fiction. Il se voit aussi décerner, deux ans plus tard, la Medal for Distinguished Contribution to American Letters.

Zero K paraît en mai 2016, alors que l'auteur est dans sa quatre-vingtième année. Cette œuvre tardive reconduit la hantise de la mort telle qu'elle saturait déjà les pensées de Jack Gladney, le héros narrateur de *Bruit de fond*. L'intrigue tourne autour d'un complexe clinique, la Convergence, perdu en Asie centrale, qui promet à ses patients l'immortalité par le moyen de la cryogénisation. Après avoir ralenti le temps dans *Point Oméga*, en prenant pour modèle *24-Hour Psycho*, l'installation du vidéaste Douglas Gordon qui décélère à l'extrême le fameux *slasher* de Hitchcock, l'auteur l'arrête tout à fait par le biais de la suspension cryonique. Alors que de tels établissements existent réellement aux États-Unis comme en Russie, la fiction interroge le sens paradoxal de cette vie augmentée, l'implication psychologique d'une dilatation indéfinie du temps pour l'identité, la redéfinition téléologique de l'humain qu'engage la poursuite de ce fantasme d'éternité.

Dans la seconde moitié de l'année 2016, l'auteur fait une tournée promotionnelle en Europe puis en Amérique du Nord pour accompagner la sortie mondiale de *Zero K*. En décembre sort le film de Benoît Jacquot intitulé *À jamais*, qui est une adaptation du roman *Body Art* (signée par l'actrice Julia Roy). Aux États-Unis, le film est distribué sous le titre *Never Ever*. En août 2017, DeLillo fait paraître dans le *New Yorker* une nouvelle intitulée « The Itch » (« La démangeaison »). Durant l'année 2018, plusieurs pièces de l'auteur sont montées, notamment à Londres (*Cœur-saignant-d'amour*). En Avignon, le metteur en scène français Julien Gosselin adapte les romans *Joueurs*, *Mao II* et *Les Noms* en une représentation de théâtre-cinéma de dix heures qui se focalise en particulier sur la triple violence économique, politique et terroriste. En mars 2019, c'est à Amsterdam, à l'Internationaal Theater dirigé par Ivo van Hove, que

Gosselin poursuit son exploration de l'œuvre du romancier américain avec *Vallende Man* (« L'Homme qui tombe »). En septembre de la même année, *Bruit de fond* est à son tour mis en scène par Daniel Fish au Skirball Center de New York, dans une adaptation dramatique très lâche autour d'un acteur unique, proposant des collages sonores et visuels dans une abondance de projections vidéo. Délaissant l'intrigue pour la seule langue de l'auteur, l'ensemble retient du roman cette tapisserie sociétale des années 1980 sur fond de saturation médiatique, de consumérisme et de désintégration familiale.

Un silence d'apocalypse

À l'automne 2020, Scribner fait paraître *The Silence*, dix-septième roman de l'auteur qu'il dédie à sa femme, Barbara Bennett. DeLillo révèle qu'il a débuté en 2018 l'écriture de ce récit de quelque cent pages, bref roman (*novella*) ou nouvelle un peu longue (*novelte*), pour l'achever juste quelques semaines avant la survenue mondiale de la pandémie de Covid-19 au printemps 2020 – pour autant, il a glissé dans cette histoire de confinement une référence opportune et rétrospective à cette même crise sanitaire (« Encore frais dans toutes les mémoires, les virus, la peste, la marche à travers les terminaux d'aéroports, les masques pour les visages, les rues de la ville désertées », *LS*, p. 88). DeLillo explique que l'inspiration pour ce récit procède avant tout d'une image insolite : « Mon point de départ est une vision des rues vides de Manhattan. L'idée du silence a grandi de phrase en phrase, s'est imposée d'un chapitre à l'autre. »

En regard de sa rédaction, l'intrigue du *Silence* se projette dans un futur très proche, en 2022, au moment de la cinquante-sixième édition du Super Bowl, la finale du championnat de la NFL, l'événement sportif le plus regardé aux États-Unis. Ce dimanche, cinq personnes ont prévu de dîner ensemble dans un appartement de l'Upper East Side pour suivre le match. Diane Lucas, une professeure de physique à la retraite et son mari Max Stenner, ainsi qu'un de ses anciens étudiants, Martin Dekker, attendent l'arrivée d'un couple d'amis en provenance d'Europe dont le vol est retardé – plus tard, celui-ci relatera à ses hôtes comment il a réchappé à un atterrissage forcé ainsi qu'à la longue traversée des rues sombres et tumultueuses de New York. Alors que la conversation roule sur toutes sortes de sujets et que le match commence tout juste sur l'écran géant du salon, l'image commence à trembler et à se figer. Puis tout s'arrête, les communications électroniques sont interrompues. Plus de téléphonie ni d'internet. Comme sous l'effet d'une impulsion électromagnétique (un EMP) de forte amplitude, New York s'abîme dans un étrange chaos silencieux. Est-ce une simple défaillance technique ou bien le début d'une situation autrement plus critique ? Est-ce la Troisième Guerre mondiale ? Si le lecteur comprend que ce blackout technologique pourrait être planétaire, aucune explication n'est pour autant livrée.

Cette fiction envisage ce qui se produit quand le monde que nous avons construit, avec son dense réseau d'infrastructures technologiques, s'éteint

soudain (« La vie peut être si intéressante, écrit DeLillo, qu'on en oublie d'avoir peur », *LS*, p. 37). L'auteur reprend ici une stratégie éprouvée (que l'on songe à *Bruit de fond* ou à *L'Homme qui tombe*) où la catastrophe sert expérimentalement de révélateur aux états psychiques extrêmes comme elle fait remonter à la surface les peurs profondes qu'elle exacerbe à travers comportements outrés et paroles désinhibées des personnages. Le roman s'attache d'abord à l'angoisse liée à l'étroite dépendance technologique (commentaire incident d'un personnage : « Pense à tous ces millions d'écrans noirs. Essaie de te représenter les téléphones désactivés. Qu'arrive-t-il aux gens qui vivent à l'intérieur de leur téléphone ? », *LS*, p. 52). Placé sous l'inquiétante épigraphe d'Albert Einstein (« Je ne sais pas quelles seront les armes de la Troisième Guerre mondiale mais je sais comment se fera la Quatrième Guerre mondiale : avec des bâtons et des pierres »), il travaille l'imaginaire de la fin et propose une variation sur le *disaster novel* aux accents dystopiques déjà embrassé par *Bruit de fond*, qui dans sa section médiane de la quarantaine interroge aussi la validité de notre savoir technique comme la pertinence de nos *praxis* en cas de cataclysme majeur. La faillite technologique jette une lumière cruelle sur la faillibilité humaine. Le smartphone n'est plus ici qu'un artefact inerte, un écran mort et noir que son usager hagard continue de fixer avec incrédulité (« Elle appuyait sur des boutons, secouait la chose, la regardait fixement, la frappait de son pouce », *LS*, p. 29) et qui ne cesse de le renvoyer à un abîme d'ignorance et de démuntion.

Une majeure partie de la critique américaine salue une œuvre à la fois mineure et classique (« vintage DeLillo ») dans la production d'un auteur célébré dont le nom apparaît régulièrement depuis dix ans sur la *short list* du Nobel de littérature. Le reproche que lui adresse une autre frange de la critique vise une stratégie d'écriture qui génère la frustration du lecteur. Ce serait un thriller sans vrais frissons, un *disaster novel* avorté, sans morts ni violence chaotique. Comme l'écrit Dwight Garner dans le *New York Times* : « *Le Silence* se lit comme les deux premiers chapitres d'un roman catastrophe. Mais à la page 117, il s'arrête avant d'avoir commencé¹⁰. » De fait, le roman s'engage typiquement chez DeLillo dans la voie balisée d'un genre avant de couper court. C'est que le drame de la catastrophe retient moins l'auteur que les réactions au drame. La parole et les pensées y supplantent l'action, les péripéties attendues cèdent le pas devant un théâtre de facture existentialiste.

En novembre 2022, l'œuvre de DeLillo fait son entrée dans la *Library of America*, qui est en termes de reconnaissance l'équivalent de la *Bibliothèque de la Pléiade* en France. Paraît un premier recueil, *Don DeLillo: Three Novels of the 1980s*, comprenant *Les Noms*, *Bruit de fond* et *Libra*. L'année suivante, c'est au tour de *Mao II* et d'*Outremonde* d'être publiés conjointement dans un deuxième volume.

¹⁰ Dwight Garner, « Don DeLillo, an Old Hand at Paranoia and Dread, Meets Us Where We Are », *New York Times*, 12 octobre 2020.

Toujours en 2022, *Bruit de fond* (*White Noise*), longtemps réputé inadapté par Hollywood (à l'instar d'autres classiques américains comme *Le Bruit et la fureur*, *L'Attrape-cœurs* ou *L'Infinie Comédie*) est porté à l'écran dans une production Netflix. Le scénario et la réalisation sont du New-Yorkais Noah Baumbach, plus connu pour ses chroniques intimistes et naturalistes comme *Les Berkman se séparent* (2005), *Frances Ha* (2012), *Marriage Story* (2019). S'il reprend fidèlement de nombreux dialogues stylisés du roman, certains choix d'écriture marquent des écarts significatifs, comme de rajeunir d'au moins une décennie le couple de Jack et Babette, en confiant les rôles à Adam Driver et Greta Gerwig, ou bien d'écarter des scènes attendues (comme l'épisode de la « Grange la plus photographiée d'Amérique » ou la péripétie qui voit le plus jeune des enfants Gladney, Wilder, traverser l'autoroute sur son tricycle et survivre miraculeusement). Mais le plus grand défi de Baumbach a sans doute été d'adapter à son langage cinématographique l'intériorité de conscience inquiète du héros, en rejetant la solution de la voix off et en faisant sans la narration descriptive mais aussi méditative à la première personne de Jack. Globalement, l'accueil critique réservé à cette adaptation est pour le moins mitigé. Pour autant, le producteur du film, Uri Singer, a acquis en 2021 les droits de deux autres romans de DeLillo, *Outremonde* et de *Le Silence*, et en projette des adaptations prochaines, à nouveau en partenariat avec Netflix.

Bibliographie

BEGLEY, Adam. « Don DeLillo: The Art of Fiction CXXXV », *Paris Review*, n° 128, automne 1993, p. 274-306. Repris dans Thomas DePietro (dir.), *Conversations with Don DeLillo*, Jackson, University Press of Mississippi, 2005.

DELILLO, Don. « American Blood: A Journey Through the Labyrinth of Dallas and JFK », *Rolling Stone*, 8 décembre 1983. Traduit en français par François Happe, l'article est publié dans la revue de cinéma *Panic* sous le titre : « Le sang de l'Amérique, vingt ans dans le labyrinthe de Dallas » (*Panic*, n° 1, novembre 2005, p. 99-111).

DELILLO, Don. « The Power of History », *New York Times Magazine*, 7 septembre 1997, p. 60-63.

DELILLO, Don. « In the Ruins of the Future: Reflections on Terror and Loss in the Shadow of September », *Harper's Magazine*, décembre 2001, p. 33-40. « Dans les ruines du futur », trad. Marianne Véron, *Libération*, Cahier du 15 décembre 2001.

DEPIETRO, Thomas (Dir.) *Conversations with Don DeLillo*. Jackson, University Press of Mississippi, 2005.

GARNER, Dwight. « Don DeLillo, an Old Hand at Paranoia and Dread, Meets Us Where We Are », *New York Times*, 12 octobre 2020.

HARRIS, Robert. « A Talk with Don DeLillo », *New York Book Review*, 10 octobre 1982, p. 26.

LENTRICCHIA, Frank. « The American Writer as Bad Citizen », in Frank Lentricchia (dir.), *Introducing Don DeLillo*, Durham, Duke University Press, 1991.

TOWERS, Robert. « From the Grassy Knoll », *The New York Review of Books*, août 1988.

Sites consacrés à l'œuvre de Don DeLillo et à sa réception

DEROSA, Aaron & NEL, Philip (administrateurs du site). *The Don DeLillo Society*. [<http://delillosociety.wordpress.com/>].

GARDNER, Curt (administrateur du site). *Don DeLillo's America*. [<http://perival.com/delillo/delillo.html>].