

THE QUANTITY THEORY OF INSANITY DE WILL SELF : LECTURE IRONIQUE DE L'HYPOTEXTE APOCALYPTIQUE

**Anne-Laure Fortin-Tournès
Université Lille 2**

Il existe trois types de littératures apocalyptiques¹ qui établissent d'emblée la représentation de l'apocalypse comme dialogue avec un intertexte : les apocalypses chrétiennes, qui sont des paroles adressées par Dieu à un voyant, de l'ordre du discours rapporté, les commentaires critiques qui les prennent pour objet, et les œuvres proprement littéraires placées dans un rapport d'hypertextualité avec ces apocalypses d'origine. *The Quantity Theory of Insanity* de Will Self, qui appartient à la dernière catégorie, développe un discours apocalyptique d'un type particulier qu'il s'agit de décoder en s'interrogeant sur la position qu'il occupe vis-à-vis de son hypotexte, qu'il exhibe et voile alternativement. Cette alternative de l'exposition et du voile est centrale pour qui s'interroge sur la représentation apocalyptique, ainsi que le montre l'origine du terme apocalypse, qui est révélation, c'est-à-dire dévoilement. Que la représentation de l'apocalypse par le texte littéraire ait à voir avec le voile, et même avec le suaire, ne saurait surprendre, étant donnée son origine, mais que l'écrivain contemporain entre lui aussi dans les ordres, alors même qu'il tend à faire désordre, voilà qui mérite que l'attention s'arrête.

Arrêtons-nous donc un instant sur ce recueil de nouvelles publié voilà une décennie à peine. Si, en règle générale, le discours apocalyptique s'ouvre sur deux grands axes, celui du cataclysme ou apocalypse noire, et celui d'une nouvelle ère de rédemption ou apocalypse blanche. Celui qu'articule *The Quantity Theory of Insanity* pourrait bien être désigné sous les termes d'apocalypse jaune, de la couleur du rire que le texte entend provoquer, lorsqu'il aborde le problème de l'apocalypse et du sentiment millénariste, qu'il lui associe. Provocatrices aussi bien par la cruauté de leur propos que par l'indécidabilité de l'idéologie qui les sous-tend, les nouvelles de Self ne proposent pas de révélation concernant les fins dernières. Pourtant, l'apocalypse y est recyclée par le travail ironique et métaphorique du texte sur le thème de l'attente de la fin et de l'épuisement de cette attente. Qu'il s'agisse de l'univers des hôpitaux psychiatriques, de la banlieue londonienne ou des embouteillages sur la M25, les espaces explorés par Self brillent par l'absurdité des lois qui les régissent et semblent délivrer un message concernant l'entropie du monde et du sens, à l'aube du XXI^{ème} siècle, qui fait de l'apocalypse un cataclysme ramené à la banalité d'un présent qui n'attend plus rien de son futur.

Il est vrai qu'au fil des nouvelles se décline non pas l'imminence de la catastrophe apocalyptique mais l'absence de tout horizon catastrophique, qui voue le présent au malaise, forme déguisée d'une catastrophe de tous les instants. Masqué derrière un voile ironique, le discours

¹ Brugière, Bernard, " Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique ", in *Age d'or et apocalypse* de Bernard Brugière et Robert Ellrodt, Paris : PUS, 1986, pp.113, 114.

apocalyptique que tissent donc néanmoins les nouvelles de Self relève de l'angoisse de l'attente vaine, dont elles stigmatisent le pouvoir anesthésiant. Ainsi réassignée par la plume de l'écrivain britannique au désenchantement du mythe apocalyptique, la source de la crise contemporaine est localisée dans l'absence de projection individuelle et collective vers une fin, fût-elle cataclytique, absence de fin qui a pour corollaire une véritable désorientation du texte et de son lecteur, désorientation qui, en s'appuyant sur les figures rhétoriques de l'analogie, se donne pour mimétique d'une absence du sens.

Reprise ironique de l'hypotexte apocalyptique

La fiction et l'apocalypse semblent avoir toujours entretenu des liens privilégiés, car, selon Frank Kermode, la fiction répond avant tout au besoin de tout lecteur de faire sens de sa propre mort, à travers une représentation de la fin du monde : " Our interest in it [the apocalypse] reflects our deep need for intelligible Ends. " ² Il semble toutefois que le texte contemporain possède cette particularité de mettre l'apocalypse en question, en produisant un discours qui prend la représentation elle-même pour objet, et qui doit être envisagé en relation avec son intertexte.

The Quantity Theory of Insanity de Will Self, publié en 1991, joue avec cet intertexte fertile dont il se nourrit tout en lui conférant un rôle de repoussoir. Le rapport de dérivation que le texte entretient avec l'hypotexte biblique se caractérise par une ironie mordante. La nouvelle sur laquelle s'ouvre le recueil, intitulée " The North London Book of the Dead ", en est un exemple privilégié, puisqu'elle met en scène sur le mode grotesque une version petite-bourgeoise de la vie après la mort. Dans cette nouvelle, la résurrection des Justes se teinte des couleurs de la banalité de la banlieue londonienne, voire, pire encore, de celle de la province, ainsi que le dévoilent les révélations eschatologiques de la mère du narrateur : " When you die you move to another part of London where you resume pretty much the same kind of life you had before you died. [...] When you've been dead for a few years you're encouraged to move to the provinces " (11).

Si ces révélations concernant les fins dernières ont tout du non-événement, c'est parce que le transcendant, dans le texte, est soumis à rude épreuve. Immérgés dans le quotidien des classes moyennes supérieures britanniques, ses attributs subissent une trivialisation productrice d'effets comiques. Le petit coin de paradis qu'est censée occuper la mère morte n'échappe pas au pragmatisme économique qui caractériserait la société contemporaine, selon l'auteur. Devenu " a piece of elysian real estate ", ce lieu de transmigration des âmes ressemble à s'y méprendre à la vie quotidienne des banlieues londoniennes, puisqu'il reproduit presque à l'identique le logement dans lequel la mère habitait de son vivant : " What struck me immediately was that Mother's final resting place, if that's what it was, was remarkably like the flat she'd spent the last ten years of her life in ". Il est à cet égard ironiquement révélateur que les objets qui meublent l'appartement, et que le lecteur s'attendrait à voir connoter pour le moins un soupçon d'étrangeté surnaturelle, proviennent

² Kermode, Frank, *The Sense of an Ending*. Oxford : OUP, 1966, p. 8.

non pas des Champs Élyséens mais de l'île de Chypre, d'où viennent quelques photos et cartes postales.

Sur un mode tout autant ironique, Dieu, rebaptisé “ The G. character ” (12), est par là-même érotisme. La Bible, réduite à un traité de bonnes manières à l'intention de ceux qui viennent de mourir, se présente sous la forme d'un annuaire téléphonique, éponyme de la nouvelle. La pragmatique de la parole qui s'articule dans le texte est réduite à un vulgaire pragmatisme puisque cet annuaire, loin de prophétiser une apocalypse future en se faisant le vecteur des commandements divins, est ironiquement décrit comme un vulgaire manuel de survie post-mortem, préoccupé de la résolution de problèmes concrets liés au nouveau statut de mort parmi les vivants. La place qu'occupe cet annuaire des morts dans l'économie de la narration n'a pas de portée téléologique, contrairement au livre des Révélations. Qualifié par le narrateur de “ genuinely uninspiring ”, il se borne à matérialiser, sur le plan de la narration, la vieille blague qui consiste à prétendre que Dieu est au téléphone, et à lui faire prendre des allures de leitmotiv puisque la nouvelle la décline jusqu'à épuisement, faisant de la religion une entreprise “ run by dead employees of British Telecom ” (13).

Si la résurrection de la mère du narrateur n'est eschatologique que sur le mode de l'ironie, la fonction du narrateur à son tour n'est qu'une forme dégradée de celle de l'apôtre chargé de colporter la bonne parole. Certes, il éprouve le désir de communiquer au public les révélations qui lui ont été faites, mais cette mission n'a rien d'apostolique : “ It was for a selfish reason—wounded pride ” (14). Il est vrai qu'il reprend les révélations de Saint Jean dans l'acte même de dévoiler un savoir sur ce qui se passe après la mort, déclarant “ I was determined to blow the whistle on the whole set-up ”, mais les termes argotiques dans lesquels il traduit son intention de servir d'apôtre des temps modernes, argot que l'on ne rencontre d'ordinaire chez Self que parcimonieusement et toujours très intentionnellement, en disent long sur le processus de disqualification que subit, dans cette nouvelle, l'hypotexte biblique et en particulier le livre de Révélations contenant l'Apocalypse.

Passée au crible de l'ironie, l'apocalypse n'a plus rien à voir avec ce qu'elle était à l'origine, c'est-à-dire l'annonce d'un cataclysme à venir. Le texte en fait un délire repris par instances d'un savoir simulacre : “ hypermanic types [...], extramural, al fresco professors, who, like increasingly undulant or syncopated Wittgensteins, adress the world at large on a patchwork syllabus made up of Kabbalah, astrology, tarot, numerology and Bible (specifically Revelations study) ” (29). L'ironisation du discours apocalyptique possède une portée métadiscursive : interrogé sur la question de la représentation de l'apocalypse, le recueil de nouvelles de Self apparaît centré sur le problème de la fin du dire apocalyptique plus que sur celui du dire de la fin. Si les discours apocalyptiques sont présentés comme non sérieux, c'est que le discours lui-même a rencontré ses limites. En abordant le problème de la représentation de la fin du dire, le texte avoue peut-être son impuissance. La position qu'il adopte est en tous cas d'autant plus remarquable qu'il choisit un medium d'un genre spécifique, celui de la nouvelle, dont la brièveté oriente *a priori* l'horizon

d'attente du lecteur vers la fin³. Aussi semble-t-il judicieux à ce point d'interroger les fins des nouvelles, dans le but d'y trouver des indices permettant de faire jouer la présence ou l'absence d'une rhétorique de la clôture, contre le traitement ironique de l'Annonce des Fins Dernières.

Dés-orientation du récit

La situation à laquelle les nouvelles assignent leur contenu, par rapport à l'horizon cataclyctique que représente l'apocalypse, s'éclaire de l'orientation interne du récit, des marques de la fin ou de l'absence de fin, dont il fait, ou non, la preuve.

Il est significatif qu'à l'exception de la dernière du recueil, toutes les nouvelles de Self se terminent par des simulacres de fin (pirouettes, ouvertures, reprises et répétitions) qui paraissent confirmer le discours tissé par le texte sur l'absence de fin à l'horizon du lecteur. Ainsi, "The North London Book of the Dead" se termine par une pirouette qui poursuit le parti pris ironique du texte vis-à-vis de la mort comme fin de la vie. On y voit le narrateur, qui vient de recevoir un coup de téléphone de sa mère morte à son lieu de travail, interrogé par l'un de ses collègues sur la source de l'appel, répondre par un jeu de langage, puisqu'il prétend qu'il s'agit non de sa mère, mais d'un certain "Mudder" à la sonorité qui rappelle étrangement le meurtre, la raison avancée pour justifier cette contre-façon linguistique étant non pas la bizarrerie d'être appelé au téléphone par sa mère morte mais les potentialités comiques d'un récit évoquant l'histoire d'un fils trop materné : "I'd never live down the ignominy of having a mother who phoned me at the office" (15). La fin de la nouvelle "Ward 9" : "I want to get back upstairs...and lie on my bed. I need a cigarette", bien qu'elle introduise une sémantique de la clôture, avec le syntagme "lie on my bed" qui semble indiquer que le narrateur a finalement été absorbé par le milieu de l'hôpital psychiatrique, au point de faire sien un des lits de la section 9, neutralise l'aspect conclusif de cette clôture sémantique par une ouverture sur la dynamique du désir "I need a cigarette" (68) pouvant initier chez le narrateur un sursaut de résistance au glissement progressif vers l'enfermement. Dans cette fin de nouvelle qui met en tension l'ouverture et la fermeture (to get back/I need), le récit s'achève sur une fermeture potentiellement réouvrable, ce qui contribue à faire de la fin une déroutante absence de conclusion. Pour sa part, la nouvelle intitulée "Understanding the Ur-Bororo" se termine par un cadrage, c'est-à-dire une reprise thématique d'éléments du début de la nouvelle. Le narrateur, qui s'était présenté comme légèrement instable au début de la nouvelle, apparaît encore en léger décalage à la fin. La situation apparemment circulaire qui est affirmée est toutefois modulée par un ajout : "The lagging [...] came back—together with new, improved, cavity-wall insulation" (94). Ici encore, la fin du texte, qui combine reprise thématique et déplacement, est non conclusive, et s'identifie donc avec une absence de fin. Les deux nouvelles suivantes mettent en tension ouverture rhétorique et clôture thématique pour placer leur horizon dans un indécidable. Dans "The quantity Theory of Insanity", en effet, les points de suspension sur lesquels se termine le récit marquent une ouverture au niveau

³ Je m'inspire ici de la classification adoptée par Anne Besnault-Levita, annexe V p. 437, in *L'Ellipse dans les nouvelles de Katherine Mansfield, de Virginia Woolf et d'Elizabeth Bowen*, thèse de doctorat soutenue à l'université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction d'Hubert Teyssandier en 1996.

typographique, puisqu'ils invitent le lecteur à venir combler l'ellipse ainsi dessinée, mais cette ouverture est limitée par un effet de cadrage qui consiste en la reprise de l'énoncé de la fameuse " théorie " postulant l'existence d'une " quantité constante de folie dans un milieu donné ". La nouvelle intitulée " Mono-cellular ", quant à elle, se clôt à la fois sur une ouverture typographique (points de suspension) et sémantique (" expanding ") pourtant limitée par la répétition du gérondif " contracting ", qui thématise la fermeture. Il est enfin significatif que la nouvelle intitulée " Waiting ", sur laquelle se conclut le recueil, se termine de façon atypique et ironique par une fin totalement fermante, voire saturée, qui allie la thématisation de la fin (par le biais du départ de la femme du personnage principal) et la reprise du motif du départ impatient, sur lequel s'ouvrait la nouvelle.

Caractérisées par une mise en tension de la rhétorique de la clôture, et de l'esthétique de l'inachevé, les nouvelles remettent ainsi en question l'orientation vers une fin qui, dans la nouvelle de facture plus classique, se veut définitoire de l'horizon d'attente du lecteur. Les nouvelles sont également inoriginées, puisqu'on y entre de plain pied, *in medias res*, sans passage par les rituels d'ouverture de la nouvelle dite classique. L'absence de début et de fin a pour effet de surprendre l'attente du lecteur qui, lorsqu'il entre en fiction, compte sur le déroulement d'un récit depuis un début, en passant par un milieu, pour aller vers une fin suivant la définition aristotélicienne, cette trajectoire orientée ayant pour fonction de faire sens d'un monde insensé : " in "making sense of the world we still feel a need [...] to experience that concordance of beginning, middle and end which is the essence of our explanatory fictions " ⁴. Du fait qu'il n'a plus ni origine ni horizon qui, en donnant une direction au parcours de lecture, lui conférait un sens, le lecteur est littéralement désorienté.

Privées de début et de fin au sens classique du terme, les nouvelles sont d'autant plus déroutantes qu'elles interdisent au lecteur le confort lié au parcours d'une structure temporelle diachronique. Elles tendent au contraire vers la synchronie, du fait de la prépondérance de leurs motifs cycliques. Si les situations de crise que chaque nouvelle choisit de décrire évoluent, c'est de façon circulaire, et pour retrouver un état antérieur, le parcours du sens dans le recueil de *Self* étant celui d'une reprise sans changement significatif. " The North London Book of the Dead " sur laquelle s'ouvre le recueil met cette structure cyclique du temps en exergue, puisqu'elle présente la mort comme répétition de la vie à peu de choses près, le futur de ce que l'individu devient après la mort étant rabattu sur le passé de ce qu'il a été, puisque la mère se retrouve parée des mêmes attributs après sa mort que de son vivant. Au lieu de mettre en scène l'imminence d'un événement d'ordre cataclytique (ici, la mort individuelle et l'impact qu'elle peut avoir sur les proches), la nouvelle représente l'immanence de la mort réduite à un non-événement. Réinterprétation probable de la situation initiale de *L'Étranger* de Camus, cette nouvelle dans laquelle le temps biologique ne passe pas tire d'ailleurs elle-même sa matière d'une circulation en boucle de la reprise intertextuelle, puisqu'elle n'hésite pas à recycler l'événement littéraire que représente le texte

⁴ Kermode, op. cit., p. 36.

camusien, sans le citer, et sur le mode de la parodie. Reprise, répétition et recyclage caractéristiques de cette nouvelle emblématique finissent par constituer un discours de l'éternel recommencement qui infirme la progression diachronique de la narration, et qui gomme ainsi toute idée de fin, a fortiori de nature apocalyptique. En désorientant leur lecteur et en le plaçant dans un temps non diachronique, les nouvelles le préparent à recevoir le discours que véhicule le texte, concernant l'absence de sens liée à une absence d'orientation et de direction de l'existence humaine qui caractériserait la fin du XX^{ème} siècle.

Ce discours est cautionné par celui de l'université telle que les nouvelles la représentent. Dans " Waiting ", le Professeur Stein, directeur du " Centre for Millenarian Studies " qu'il a lui-même fondé, semble apporter la caution institutionnelle à la représentation d'une absence d'horizon de l'existence, cause de la déperdition du sens, puisqu'il affirme, au cours d'une conférence qu'il donne sur le sujet de " Meaning and Millenarism ", que la spécificité de l'ère contemporaine est d'aborder sa propre fin dans une indifférence parfaite, comme un non-événement dépourvu de fonction de relance de la circulation du sens :

The end of the current era will, I believe, be met with at worst indifference and at best with some quite good television restrospectives. (W, 186)

Mais ce serait, je pense, manquer le double jeu du texte, que de ramener ce passage à une condamnation de la dévoration de l'événement par le simulacre télévisuel, telle qu'un Jean Baudrillard a pu la conduire. Le message inscrit en filigrane est plutôt à chercher du côté d'une ironisation qui porterait sur l'impossibilité de tenir un discours pouvant littéralement faire sens, discours de type apocalyptique. Si bien que le lecteur est conduit à lire dans la programmation même de l'absence d'horizon apocalyptique un retour de l'apocalypse, lié cette fois à la banalité et au statisme d'une humanité qui, parce qu'elle n'a plus l'horizon d'une fin individuelle et collective, a perdu la capacité de se constituer comme projet. Le texte affirme ainsi l'aspect indépassable d'une interrogation portant sur les fins, quand bien même cette dernière prendrait une forme non scientifique : " It was strange, it hadn't really ocured to me before, but for a culture that was supposedly unaffected by the end of an era we certainly showed a lot of interest in esoteric theories " (188). On voit que les nouvelles programment ici la nécessité d'une téléologie en dépit du désinvestissement contemporain du sentiment religieux.

Malaise de la stase

Dans une œuvre qui privilégie à ce point la circularité et le recyclage, il n'est donc point étonnant que l'apocalypse fasse retour, et ce sous forme d'un malaise voilé, la stase étant indexée comme le nouveau lieu où se lit la déprise du sens qui caractériserait le monde contemporain. L'affirmation de l'inanité de toute tentative de se porjeter vers un à-venir est productrice d'un effet de malaise chez le lecteur, qui fait là l'expérience de la cruauté du texte de Self. Car si les fictions

de la fin sont nécessaires pour que nous puissions faire sens de nos expériences — ce que Kermode appelle “ our naïve requirements of fiction ” (7) —, la représentation de l’absence de fin, individuelle ou collective, dans *The Quantity Theory of Insanity* fait preuve de la cruauté la plus absolue, celle de court-circuiter le sens.

Ainsi que le déclare Kermode pour qualifier l’attitude contemporaine face à la peur millénariste, l’éventualité de la destruction de la planète par un cataclysme épouvantable ne fait plus peser sur l’humanité la menace d’une manifestation de la colère divine, et cette éventualité n’inquiète ni ne préoccupe plus comme elle le faisait au tournant du millénaire précédent. Mais loin d’être totalement évacuée, cette peur fait retour dans l’œuvre de fiction, sous forme d’un sentiment de fin immanente : “ Although for us the End has perhaps lost its naïve imminence, its shadow still lies on the crises of our fictions; we may speak of it as immanent ” (6). Au lieu de se situer dans un horizon plus ou moins lointain, la fin apocalyptique se vit à chaque instant, dans la certitude même qu’elle n’est pas là pour donner sens aux actes. L’essaimage de l’immanence apocalyptique à travers le texte de *Self* revêt la forme du leitmotiv, celui de l’angoisse liée à la stase.

Dans “ *Waiting* ”, l’immobilisation forcée, dans un embouteillage par exemple, et l’attente insupportable qui lui est associée deviennent métaphores d’un destin privé d’orientation vers une fin qui lui conférerait un sens. Pour le personnage principal, être retenu prisonnier dans un embouteillage déclenche une réaction de fuite, et toute forme d’attente est vécue sur le mode de l’angoisse : “ For a full three minutes after Jim had got fed up with waiting I thought that things might still pan out. By rights in a situation such as this, left, unable to drive, in the passenger seat of a car hopelessly jammed on the M25 in the middle of the night, the scene ought to fade out. It was a natural ending ” (174). Suivant le narrateur, la stase (“ jammed on the M25 ”) sur laquelle s’ouvre le texte appartient de droit à la rhétorique de la fin (“ it was a natural ending ”). Or il n’en est rien, puisque la description des personnages coincés dans les embouteillages va revenir à intervalles réguliers, et pour ainsi dire comme un leitmotiv, figure dérisoire de la destinée humaine. La nouvelle, qui inverse le thème tragique de l’immobilisation métaphysique chère au théâtre beckettien, met en scène sur le mode comique la stase existentielle dont les protagonistes de *Waiting for Godot* font l’expérience, ironiquement ramenée par *Self* à un problème de congestion de la circulation urbaine, vécue sur le mode du malaise avec tant d’acuité qu’ils tenteraient d’y échapper par tous les moyens.

Pris en otage par un récit qui brouille les pistes quant au parcours de lecture qu’il convient de lui appliquer, le lecteur est lui aussi placé par les nouvelles dans l’inconfortable position d’une impossibilité de se représenter la fin, et n’a d’autre possibilité pour se déprendre du malaise qu’il ressent que de refermer le livre, ce qu’il répugne à faire, maintenu accroché au récit par le fil ténu de la jouissance que lui procure le passage minimum du sens par un réseau de tropes discursifs. Je veux ici parler du travail métaphorique qui est fait sur la matière de la langue, lorsque l’univers psychiatrique est présenté comme analogique de la situation du monde à la fin du XX^{ème} siècle, et lorsque ce travail s’accompagne d’un essaimage de comparaisons organiques post-cataclytiques

qui sont autant de micro-événements dans la langue, venant démentir l'affirmation de l'absence d'événements au niveau diégétique.

La folie, métaphore d'un monde insensé

Duplices, les nouvelles jouent le contraire de ce qu'elles programment, présentant au lecteur un univers dans lequel la fin n'en finit pas de se produire, et dans lequel le discours du texte se découvre " comme événement, tout en se laissant comprendre comme sens. " ⁵ Sous couvert de mettre en scène l'épuisement de la fiction eschatologique, elles plongent leur lecteur dans un monde situé dans un rapport de type métaphorique avec la vision d'épouvante que propose l'hypotexte apocalyptique, sous la forme déplacée d'un monde absurde où raison et folie s'interpénètrent. En représentant un univers dans lequel l'événement n'a plus sa place, et dans lequel, pour échapper à l'impatience de l'attente de la satisfaction d'un désir, les personnages n'hésitent pas à transgresser la Loi, les nouvelles évoquent en effet de façon latérale l'angoisse du manque de manque, celle de la jouissance immédiate de l'objet. C'est pourquoi la folie est leur univers de prédilection. L'univers de la psychiatrie qu'explore " Ward 9 ", situé dans un rapport de ressemblance avec le monde " raisonnable ", joue le rôle de métaphore d'un monde en mal de sens. L'effet de malaise que le texte construit, grâce à cette métaphorisation, étant en grande partie dû au positionnement de la folie dans un lieu où elle joue un rôle de modélisation pour le narrateur et, à travers lui, pour le lecteur.

Le texte construit cet effet de malaise en tenant ensemble folie et raison par le biais de la métaphore, qui fonctionne comme figure par ressemblance. L'univers de l'hôpital psychiatrique exploré par " Ward 9 " est lui aussi suspendu entre une absence de début et une éclipse de la fin : " The curved well of dead light that falls on to us and the heavy machinery we sit on conspire to effect timelessness. Jews about to be shot or gassed are caught against the straight rod and round well of a railway engine. Crash survivors crawl from buckled aluminium sections rammed into the compost earth of the rainforest " (65). Cette atemporalité est liée à l'absorption massive d'anti-dépresseurs qui finissent par suspendre la conscience du sujet au monde, ce que la nouvelle donne pour paradigme de l'état du citoyen lambda : " We're a holding pen, a state-funded purgatory. People come in here and they wait. Nothing much else ever happens; they certainly don't get appreciably better. It's as if, once classified, they're pinned down to some giant card. The same could be said of us as well, eh? " (46-47). Les frontières entre folie et raison sont loin d'être étanches, ce qui conduit à lire l'univers psychiatrique comme métaphore d'un monde que la privation d'un horizon, fût-il catastrophique, a plongé dans l'horreur de l'absence de sens. Ainsi, l'univers de la folie et celui de la rationalité deviennent interchangeable, la limite entre patients et psychiatres s'efface : " It hardly matters whether we are doctors or patients, does it, Misha? The important thing is to be at home " (67), l'hôpital psychiatrique devenant, par son a-topisme, le lieu d'élection pour un retour vers un stade idyllique d'indifférenciation foetale. Il est à cet égard

⁵ Ricœur, Paul, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975, p. 92.

révélateur que la vérité concernant ce lieu-limite qu'est le bâtiment 9 de l'asile, soit énoncée par les patients, et non par les psychiatres. Ce sont eux qui mettent le narrateur en garde contre son engluement progressif dans la folie ambiante : “ Tom said, ‘Get out of here Misha.’ [...] ‘Get out of here. This is a shit place, the people here are shit people. They’re fucked up and weird, more weird than you can imagine. They’re far more weird than mentally ill people. Mentally ill people are light entertainment compared to this lot’ ” (52).

Si le monde hors de l'asile est caractérisé par un suspens de l'événement cataclyctique, celui de l'asile métaphorise ce suspens sous la forme de l'image grotesque d'une machine monstrueuse, sans doute conçue à l'origine pour traiter la folie, maintenant hors d'usage et mise au rancart dans les entrailles de l'hôpital, dont l'efficace dans l'économie de la narration est liée à l'appel qu'elle lance à l'imagination du lecteur, de par les connotations de violence qu'elle contient, mais d'une violence pour ainsi dire rouillée, menaçante dans l'oubli même de ce par quoi elle devait faire violence : “ In the centre of the room stood a giant machine for doing things to people; This much was clear from the canted couch positioned halfway up its flank. Otherwise it resembled a giant microscope, the barrel obliquely filling the uncertain volume of the room, the lens pointing directly at the couch. The whole thing was festooned with hydraulic cabling. It had originally been painted a kitchen-cream colour but now it was corroded, atrophied ” (38).

L'effet d'étrangeté et de malaise produit par les nouvelles de Self, qui ne fait que s'accroître au fil de la lecture, est dû au télescopage de l'affirmation d'une absence d'événement véritable, avec des images violentes clairement évocatrices d'un univers dans lequel le cataclysme a déjà eu lieu, laissant derrière lui des corps laminés et déchiquetés. Localisées à des endroits stratégiques, souvent introduites par des comparaisons qui les placent d'emblée dans le domaine de l'analogie, ces images sont un puissant stimulateur de l'imagination du lecteur, car elles véhiculent un innommable ayant à voir avec le déchet que devient le corps lorsqu'il est pris dans un processus de devenir-inhumain lié à la guerre, par exemple. Elles sont d'autant plus frappantes qu'elles s'attachent souvent à qualifier des éléments d'un décor quotidien et par ailleurs fort banal, ce par quoi elles le reterritorialisent dans un milieu qui évoque les boucheries des conflits internationaux du XX^{ème} siècle. Ainsi, la banlieue chic et propre dans laquelle la mère du narrateur de “ The North London Book of the Dead ” a élu domicile après sa mort, revisitée par l'écriture, revêt un aspect saisissant : “ The houses are high-gabled Victorian, tiled in red and with masonry that looks as if it was sculpted out of solid snot. Calling it an avenue was presumably a reference to the eight or so plane trees running down each side of the road. These had been so viciously pruned that they looked like nothing so much as upturned amputated legs ” (8). La mère elle-même est objectivée par l'écriture qui, sous couvert de la représenter sous des traits sympatiques, produit une image d'une violence singulière qui évoque la perforation du corps sous l'effet d'une balle ou d'un éclat d'obus : “ It wasn't so much that she was friendly as that she exuded a certain wholesome quality, as palpably as if a vent had been opened on her forehead and the smell of bread baking had started to churn out ” (10). L'écriture pousse à l'extrême son travail d'objectivation du sujet, producteur

d'un effet de violence, lorsque, non contente d'évoquer le corps amputé ou percé, elle le rend carrément fantomatique en présentant les malades de l'hôpital psychiatrique comme des vêtements inhabités : " the patients were like piles of empty clothes, held upright by some static charge " (24). D'autant plus frappante qu'elle est à replacer dans le cadre de l'enfermement psychiatrique, cette image ne peut manquer d'évoquer la réduction des corps à des fantômes de maigreur par l'univers concentrationnaire. L'écriture proprement sadique de Self se plait ainsi à fouiller, retourner et finalement absentiser le corps des personnages qui peuplent l'asile, qu'elle transforme par là-même en objets proches du déchet, en machines-jouet éventrées dont les ressorts ont été mis à jour : " His eyes weren't just popping, they were half out of their sockets, resembling ping-pong balls with the pupils painted on to them like black spots " (27).

Apocalyptisme et post-modernisme

Dans les nouvelles de Will Self, l'absence même de dénouement apocalyptique se propose donc comme analogique d'une crise propre à la modernité, crise confirmée par le réseau de comparaisons qui évoquent le corps victime d'une violence cataclyctique. Certes, le texte produit un discours sur l'apocalypse comme immanente, ce par quoi l'apocalypse perd son caractère dramatique. Mais ce discours est à son tour mis entre guillemets par la conjonction d'une ironie trop systématique et d'une convergence symbolique qui finit par en miner les fondements, et il devient alors lui-même la marque de la remise en question d'un sens défaillant. Le discours sur l'apocalypse produit par le texte de Self a donc une portée métafictionnelle.

Si la notion de crise est indispensable pour que nous puissions faire sens de notre parcours, ainsi que le précise Frank Kermode (" Crisis [...] is inescapably a central element in our endeavours towards making sense of our world "),⁶ par la représentation de l'absence de crise qui fige les choses dans un temps qui ne passe pas, Self rejoint un certain discours postmoderne qui postule l'impossibilité de faire sens du monde. Certes, le discours des nouvelles est à l'opposé du discours apocalyptique au sens étymologique du terme : il ne dévoile rien, mais au contraire il masque dans les replis du langage une idéologie qui prône l'événement, fût-il cataclyctique. Ainsi, la situation qui nous caractérise à la fin du XX^{ème} siècle est remarquablement semblable à celle de la tribu des Ur-bororo qu'étudie l'ethnologue Janner dans la nouvelle " Understanding the Ur-Bororo " : elle est celle d'un ennui profond devant l'absence d'événement. On voit le danger d'une telle idéologie de type vitaliste, dont une partie de l'écriture moderniste a eu à rendre compte.

Je préfère pour ma part lire dans les nouvelles de Self non pas un appel lancé à l'énergie de la violence, mais une célébration de l'événement langagier, capable d'évoquer, sans le représenter, le cataclysme final, par le jeu d'un travail langagier de type anamorphique. Car cet événement-là, du fait même qu'il est au coude à coude avec un discours idéologiquement douteux, a ce mérite de

⁶ Kermode, op. cit., p. 94.

rendre le lecteur d'autant plus vigilant face à ce qui devrait être l'éthique du texte qui entreprend de revisiter l'hypotexte apocalyptique, et la violence qui le caractérise.

Ouvrages cités

BESNAULT-LEVITA, Anne *L'Ellipse dans les nouvelles de Katherine Mansfield, de Virginia Woolf et d'Elizabeth Bowen*. Thèse de doctorat, dir. Hubert Teyssandier. Paris III-Sorbonne Nouvelle, 1996.

BRUGIERE, Bernard et Ellrodt, Robert, *Age d'or et apocalypse*. Paris : P.U.S, 1986.

KERMODE, Frank, *The Sense of an Ending*. Oxford : OUP, 1966.

RICCEUR, Paul, *La Métaphore vive*, Paris : Seuil, 1975.