

Souvenirs du désastre : narration et rédemption dans les nouvelles de Denis Johnson, *Jesus' Son*

Neige Sinno

I don't know just where I'm going
But I'm going to try for the kingdom if I can
'cause it makes me feel like I'm a man
When I put a spike into my vein
Then I tell you things aren't quite the same
When I'm rushing on my run
And I feel just like Jesus' son
And I guess I just don't know
And I guess that I just don't know.

Lou Reed, "Heroin"

Le désastre ici c'est la défonce, une expérience qui hante toute la littérature américaine de ce siècle et qui n'a sans doute pas fini de le faire non seulement parce qu'il s'agit d'une expérience exceptionnelle aux fortes potentialités dramatiques (on doit sans doute aux écrivains de la Beat Generation d'avoir fait de la recherche nocturne de substances illicites une aventure initiatique) mais aussi parce que c'est une expérience qui pousse les perceptions à leurs limites et qui est de l'ordre de l'irracontable.

Denis Johnson est un auteur contemporain qui appartient au "Dirty Realism"¹. Il s'agit d'un réalisme qui donne une place particulière à la destruction sous toutes ses formes (avec

¹ On renverra à la définition du terme donnée par Rebein ainsi qu'à la présentation qu'il fait de quelques auteurs des années 90 pouvant être regroupés sous ce label—Denis Johnson inclus (on se réfère ici à d'autres écrivains que ceux que visait Bill Buford qui fut le premier à employer le terme de "Dirty Realism" pour désigner une des branches du néo-réalisme américain des années 80, branche qui serait plus tard plutôt qualifiée de minimalisme

une prédilection pour l'auto-destruction), à l'obscurité, la marginalité et qui pousse l'exploration du chaos à ses limites. On peut parler aussi d'un néo-réalisme qui a su créer des hybridations singulières entre les techniques journalistiques et naturalistes et des techniques héritées des expérimentateurs de années 60, métafictionnistes, postmodernistes et autres fabulateurs. La représentation dans un tel contexte est donc un terme problématique puisque Johnson se situe d'emblée sur un territoire où ses conditions de possibilité ne vont pas de soi et où, souvent, pour être fidèle au réel il lui faut faire appel à l'"irreprésentable". *Jesus' Son* est un livre fragmentaire, un recueil de nouvelles qui sont vaguement liées entre elles par la persistance d'une même voix narratrice et la récurrence de certaines situations, certaines images. Cependant les liens entre les textes sont incertains, on ne nous indique pas de trame qui ferait un tout organisé dont les parties seraient la somme. Le narrateur livre les fragments épars de son passé d'une manière chaotique qui permet au lecteur d'imaginer par extrapolation, reconstruction, la nature de cette expérience.

Il s'agit d'une expérience du désastre intime, de l'inavouable abandon de soi à l'indifférence et au règne anarchique de l'aléatoire. Le narrateur est un ancien drogué, alcoolique, paumé, qui se remémore certains épisodes de son passé. Le texte est lui-même une sorte d'errance dont on ne perçoit la logique que par instants. On a affaire à un récit de nature ambiguë parce qu'il oppose une résistance à sa propre existence, ne cessant de se discréditer et d'affirmer son insuffisance. Et cependant, en même temps plutôt que de désespérer le lecteur, cette résistance suscite la curiosité et provoque une participation imaginaire intense.

La réflexion exposée ici suivra deux axes, explorant d'abord la représentation paradoxale d'un passé impossible à recomposer, puis la relation entre le récit et la rédemption chez Johnson. On se demandera comment les événements traumatiques changent de nature dans le récit qu'on en fait – par le simple fait d'en faire un récit.

Comment dire le désastre : l'impossible représentation

ou réalisme minimal) : "Dirty Realism [...] refers to an effect in both subject matter and technique that is somewhere between the hard-boiled and the darkly comic. It refers to the impulse in writers to explore dark truths, to descend, as it were, into the darkest holes of society and what used to be called "the soul of man". Not the trailer parks and fern bars of minimalism, though Conrad's heart of darkness might lurk in these places, too, but rather the more intense worlds of war, drug addiction, serious crime, prostitution, prison. In terms of technique: not the detached, "unconscious" narrations of minimalism, but rather the probing, superconscious narrations of a Henry Miller or Hubert Selby Jr. [...] a kind of fiction that goes beyond what has been called, at one time or another, "tough guy realism", "underworld realism", "hard-boiled fiction", "southern Gothic", and so on, a fiction that incorporates all this but also includes what Harry Levin used to call, following Melville's review of Hawthorne, "the power of darkness". (Rebein, 42)

Devant les textes de Johnson, on a souvent la sensation de ne pas savoir exactement de quoi il est question. On est dans un univers que l'on croit reconnaître et soudain on décroche. Le récit est de type réaliste, sur un mode proche de la confession, mais ces histoires ont plus à voir avec un récit au réveil de cauchemars de la nuit passée qu'avec une restitution vraisemblable de faits réels. Le néoréalisme de Johnson est une hybridation entre réalisme traditionnel, surréalisme et délire poétique. Il se construit dans ses récits une réalité incertaine, des révélations provisoires, un sens qui se dérobe.

On ne peut distinguer ce qui est un événement vécu de ce qui appartient au délire de la drogue, du conteur, du menteur. Johnson joue sans cesse sur une confusion des plans. Les événements de la réalité vécue par un drogué ne sont pas racontables sur le mode du récit traditionnel : il n'en reste que la sensation d'un lointain désastre. Dans l'avant-dernière nouvelle, le narrateur s'occupe de son camarade de chambre dans un centre de désintoxication et le questionne sur son passé. Après lui avoir coupé les cheveux, il lui présente un miroir :

"Okay. You're all done. Look in the mirror."
"Right"
"What do you see?"
"How did I get so fat, when I never eat?"
"Is that all?"
"Well, I don't know. I just got here."
"What about your life?"
"Hah! That's a good one."
"What about your past?"
"What about it?"
"When you look back, what do you see?"
"Wrecked cars."
"Any people in them?"
"Yes."
"Who?"
"People who are just dead meat now, man." (133)

Le passé du narrateur n'est guère différent. On y voit effectivement des voitures qui deviennent des carcasses, qui sont détruites dans des accidents, qui s'encastrent dans des poteaux électriques ou rentrent dans des murs. On voit des personnages qui accompagnent le narrateur dans ces voitures et qui disparaissent au fur et à mesure, qui meurent ou qui sont perdus de vue. La voiture, ce symbole de puissance et de masculinité si présent dans la culture américaine est ici détourné pour ne plus apparaître que comme un signe de décadence. Le voyage, le *road movie* qui conduit à la liberté et à la découverte du devenir n'est plus présent ici que sous la forme d'un rêve inaccessible toujours mis en échec. Le trajet en voiture revient

de manière lancinante d'une histoire à l'autre, mais il s'agit d'un déplacement qui ne mène nulle part. Soit les personnages ont une destination mais n'arrivent jamais au bout, soit ils roulent ou avancent sans but.

réalisme du sordide et chaos du récit

Le passé du narrateur est un désastre complet. Il s'agit d'un moment d'effondrement de toutes les valeurs, accompagné d'une instabilité des perceptions et d'une infidélité de la conscience. La conscience narrative aussi bien que la volonté narratrice sont menacées par la condition du narrateur. Non seulement la conscience n'était pas capable de percevoir de manière nette les événements au moment où ils ont eu lieu mais en plus c'est une volonté faible qui en fait le récit ultérieur. Par le passé c'était le règne de l'indifférence et de l'absurde, qui sont les pires ennemis du récit, et le texte, qui coïncide avec une remémoration ultérieure, en porte la trace dans son fonctionnement fragmentaire et incohérent.

Le narrateur est victime d'une impossibilité à raconter qui se manifeste dans les déficiences de la voix narrative et du récit. Il se présente comme un incapable, un inutile, un idiot qui accepte volontiers le surnom de Fuckhead dont l'un des personnages l'a affublé. La première nouvelle du recueil se termine sur l'évocation de l'état de délabrement de sa conscience et sur l'impossibilité de lui faire confiance :

"There's nothing wrong with me" – I'm surprised I let those words out. But it's always been my tendency to lie to doctors, as if good health consisted only of the ability to fool them.
Some years later, one time when I was admitted to the Detox at the Seattle General Hospital, I took the same tack.
"Are you hearing unusual sounds or voices?" the doctor asked.
"Help us, oh God, it hurts," the boxes of cotton screamed.
"Not exactly," I said.
"Not exactly," he said. "Now, what does that mean."
"I'm not ready to go into all that," I said. A yellow bird fluttered close to my face, and my muscles grabbed. Now I was flopping like a fish. When I squeezed shut my eyes, hot tears exploded from the sockets. When I opened them, I was on my stomach.
"How did the room get so white?" I asked.
A beautiful nurse was touching my skin. "These are vitamins," she said, and drove the needle in.
It was raining. Gigantic ferns leaned over us. The forest drifted down a hill. I could hear a creek rushing down among rocks. And you, you ridiculous people, you expect me to help you. (12)

On voit bien la nature paradoxale du récit qui, dès la première nouvelle, déclare son propre projet impossible. Le narrateur ne peut se fier à sa mémoire :

That world! These days it's all been erased and they've rolled it up like a scroll and put it away

somewhere. Yes, I can touch it with my fingers. But where is it? (88)

Le passé est à jamais perdu. Raconter son passé revient à raconter un cauchemar, ce n'est possible que par de vagues approximations, car même si le narrateur se souvient de ce qu'il a vécu, l'expérience, elle, continue d'échapper au langage. Bill, un compagnon de chambre dans un centre de désintoxication confie au narrateur qu'il se souvient du rêve qu'il a fait le jour où sa femme lui a tiré dessus :

"What was the dream?"

"How could I tell you about it? It was a dream. It didn't make any fucking sense, man. But I do remember it."

"You can't describe it even a little bit?"

"I really don't know what the description would be. I'm sorry." (132)

Le narrateur se discrédite lui-même d'emblée, il prévient le lecteur de son incompetence, et si cela n'est pas assez, il en fait par la suite la preuve en accumulant les pistes confuses et les contradictions. Le récit nous fait faire une expérience de désorientation en nous faisant naviguer dans des zones indéterminées et chaotiques. Bien des nouvelles semblent suivre un parcours chronologique sans queue ni tête, du genre de la temporalité flottante des bars :

There were many moments in the Vine like that one – when you might think today was yesterday, and yesterday was tomorrow, and so on. (39)

Dans la 4^{ème} nouvelle réapparaît par exemple Jack Hotel, personnage dont on nous conte la mort dans la nouvelle précédente. Dans la 5^{ème} nouvelle on retrouve le bar fréquenté par le narrateur qui avait été rasé pour cause d'une rénovation du quartier deux nouvelles plus tôt. Après avoir conté une histoire où une chute de neige a une importance capitale, le narrateur conclut que "peut-être ce n'était pas la fois où il a neigé. Peut-être était-ce la fois où nous avons dormi dans le camion [...]. ça n'a aucune importance." (84). L'exactitude du récit n'est pas possible car le narrateur mélange la chronologie, les lieux et les personnages se superposent et se confondent, les souvenirs d'hallucinations, les souvenirs d'événements et l'invention du conteur sont impossibles à distinguer les uns des autres. On doit soit accepter de parcourir un texte incohérent, soit postuler la coexistence dans le texte de plusieurs récits incompatibles, de plusieurs versions d'un même récit ou de plusieurs plans de réalité se chevauchant.

Le narrateur est un drogué en fin de parcours, qui porte sur son expérience de la drogue un regard désenchanté tout en ayant toujours le souvenir très net des illuminations dont il a

fait l'expérience. Il se présente dès le début du récit comme une victime prise dans un piège qu'il s'est lui-même construit. Certes la drogue lui permet d'avoir une perception moléculaire qui le rend extra-lucide, mais la lucidité ne lui est d'aucun secours :

I knew every raindrop by its name. I sensed everything before it happened. I knew a certain Oldsmobile would stop for me even before it slowed, and by the sweet voices of the family inside it I knew we'd have an accident in the storm.
I didn't care. [...] I piled my sleeping bag against the left-hand door and slept across it, not caring whether I lived or died. (4)

La drogue est un libérateur des perceptions, elle permet au narrateur de superposer différents plans de visions. Mais comme le montrent Deleuze et Guattari, le drogué est sur une ligne de fuite, sa fuite est cependant constamment barrée par une reterritorialisation violente². En dehors des moments d'extase le drogué se trouve toujours rabattu violemment sur la sordide réalité, et ce qui est plus grave, même au sein de ses visions, il perd le contrôle, il n'est plus "maître des vitesses" (MP, 349) :

Les micro-perceptions moléculaires sont recouvertes d'avance, suivant la drogue considérée, par des hallucinations, des délires, de fausses perceptions, des fantasmes, des bouffées paranoïaques [...]. Trous noirs et lignes de mort, les avertissements d'Artaud et de Michaud se rejoignent (plus techniques, plus consistants que le discours socio-psychologique ou psychanalytique, ou informationnel, des centres d'accueil et de traitement). Artaud disant : vous n'éviterez pas les hallucinations, les perceptions erronées, les fantasmes éhontés, ou les sentiments mauvais, comme autant de trous noirs sur ce plan de consistance, car votre conscience ira aussi dans cette direction piégée. Michaud disant : vous ne serez plus maître de vos vitesses, vous entrerez dans une folle course de l'imperceptible et de la perception, qui tourne d'autant plus en rond que tout y est relatif. Vous vous gonflerez de vous-mêmes, vous perdrez vos contrôles, vous serez sur un plan de consistance, dans un corps sans organes, mais à l'endroit même où vous ne cesserez de les rater, de les vider, et de défaire ce que vous faites, loques immobiles. (Artaud, *Les Tarahumaras*, *Œuvres complètes*, t. IX, pp. 34-36, Michaux, *Misérable Miracle*, p. 164) (MP, 349)

Dans *Jesus' Son* on ne peut que faire le constat du désastre. Le narrateur n'a plus l'illusion de conquérir une quelconque vérité ou liberté à travers la drogue :

Generally the closest I ever came to wondering about the meaning of it all was to consider that I must be the victim of a joke. There was no touching the hem of mystery, no little occasion when any of us thought – well, speaking for myself only, I suppose – that our lungs were filled with light, or anything like that. (41)

On arrive trop tard pour se bercer d'illusions. On est presque dans l'œil du cyclone, séparés de la folie par la seule distance de la rétrospection mais la tempête étant encore suffisamment présente pour que des fragments rescapés en soient ramenés à la surface. A de

² Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux* : "la ligne causale, ou de fuite, de la drogue ne cesse d'être segmentarisée sous la forme la plus dure de la dépendance, de la prise et de la dose, et du dealer." (348).

nombreux moments le narrateur nous entraîne dans ses illusions, mais ce n'est que pour mieux les défaire ensuite. Les épiphanies qui s'esquissent dans le texte sont aussitôt contestées par une seconde version qui les détruit, le texte se rétracte, revenant sur lui-même pour mieux défaire ce qu'il avait méticuleusement préparé. Dans "Emergency", le narrateur raconte une de ses errances nocturnes en compagnie d'un compère tout aussi shooté que lui. Alors qu'ils sont perdus dans le brouillard, à la recherche de leur voiture, le paysage alentour semble soudain s'illuminer devant eux :

We bumped softly down a hill toward an open field that seemed to be a military graveyard, filled with rows and rows of austere, identical markers over soldiers' graves. I'd never before come across this cemetery. On the farther side of the field, just beyond the curtains of snow, the sky was torn away and the angles were descending out of a brilliant blue summer, their huge faces streaked with light and full of pity. The sight of them cut through my heart and down the knuckles of my spine, and if there'd been anything in my bowels I would have messed my pants from fear. (81)

On se croirait en pleine illumination mystique. La vision est cependant de courte durée. La chute dans le réel est provoquée par l'intervention du compagnon d'infortune :

Georgie opened his arms and cried out, "It's the drive-in, man!"
"The drive-in..." I wasn't sure what these words meant.
"They're showing movies in the fucking blizzard!" Georgie screamed.
"I see. I thought it was something else," I said. (81)

On nous propose alors une deuxième version de la même vision :

The speakers, which I'd mistaken for grave markers, muttered in unison. Then there was tinkly music, of which I could very nearly make out the tune. Famous movie stars rode bicycles beside a river, laughing out their gigantic, lovely mouths. If anybody had come to see this show, they'd left when the weather started. [...] In a couple of minutes, in the middle of a whirling square dance, the screen turned black, the cinematic summer ended, the snow went dark, there was nothing but my breath. (82)

Après une brève illusion de transcendance, le narrateur se retrouve seul dans l'obscurité, de l'autre côté du réel. Ce qu'il prenait pour une manifestation divine n'était que la mise en scène d'une culture factice et inauthentique. Les résurrections successives dont le narrateur fait l'expérience sont du même ordre : bien qu'elles lui apparaissent comme de véritables moments de renaissance, il nous est facile de comprendre que ce ne sont que de fausses révélations puisque tôt ou tard il replongera dans le chaos. Le narrateur frôle plusieurs fois la

mort dans ses excursions hallucinées, et lorsqu'il se retrouve dans le monde des vivants à chaque fois il lui semble renaître. La vie ordinaire est pour lui un miracle³:

[*after a coma due to an overdose*] We lived in a tiny, dirty apartment. When I realized how long I'd been out and how close I'd come to leaving it forever, our little home seemed to glitter like cheap jewelry. I was overjoyed not to be dead. (41)

[*after a nightmarish night high on pills and lost*] What's important for me to remember now is that early the next morning the snow was melted off the windshield and the day woke me up. [...] I felt the beauty of the morning. I could understand how a drowning man might suddenly feel a deep thirst being quenched. Or how the slave might become friend to his master. (85)

[*In detox*] [...] the drugs they injected me with had an amazing effect. I call it amazing because only hours before they'd wheeled me through corridors in which I hallucinated a soft, summery rain. [...] They ran a few syringesful into me, and I felt I turned from a light, Styrofoam thing into a person. (129)

En reconstituant son passé à travers le récit, le narrateur semble par moments démêler le vrai du faux et il paraît être en quête d'une certaine vérité sur ce passé. Il en vient alors à poser la question du statut de l'illusion vécue dans l'expérience. Dire que l'illusion est une tromperie sans valeur reviendrait à rendre caduque l'entreprise même du récit puisque la vie du drogué est composée en majeure partie d'illusions. "There's a price to be paid for dreaming" (139) avertit un prophète sénile à la fin du récit; peut-être le prix à payer pour celui qui a vécu dans un délire est de n'avoir pas de passé. Johnson n'est de toute évidence pas de cet avis, et ce qu'il cherche à sauver avant tout est la part énigmatique de ce passé qui se dérobe, tout en reconnaissant qu'elle ne peut être restituée par les moyens du récit traditionnel. Il est bien égal à son personnage de savoir ce qui est de l'ordre du délire, de l'hallucination et ce qui est réel. La puissance des visions et des événements hallucinés est telle qu'elle laisse en lui une trace bien réelle. Dans "Work" le narrateur se souvient d'une scène étrange dont il a été témoin en compagnie de Wayne, un ami avec qui il venait de vandaliser une maison à l'abandon, et qu'il raconte en la mettant au même niveau que les autres éléments réalistes de la nouvelle : un bateau filait sur la rivière entraînant derrière lui un cerf-volant géant auquel était suspendu une femme rousse, complètement nue. Puis les deux hommes font un détour, à la demande de Wayne, pour aller s'arrêter devant une maison solitaire au milieu des plaines désolées de

³ Comme le remarque Thomas B. Gilmore en ce qui concerne l'alcoolisme : "In their wanderings, their extreme dislocation, and the befuddlement of their alcoholic blackouts [... addicts] possess an enviable, almost Christlike power of self-resurrection, removed from the limitations of sober reality and thus able to experience a daily renewal of wonder at the strangeness of life, as if waking to it for the first time." in *Equivocal Spirits: Alcoholism and Drinking in Twentieth Century Literature*, Chapel Hill and London: U. of North Carolina P, 1987, p. 12 (cité par Robert McClure Smith).

l'Iowa. Ils sont accueillis par une belle femme rousse et pâle. Un peu plus loin, le narrateur comprend qu'il a vu deux fois la même femme et que la première vision était un genre de rêve :

I'd wandered in some sort of dream that Wayne was having about his wife, and his house. But I didn't say anything more about it.
Because, after all, in small ways, it was turning out to be one of the best days of my life, whether it was somebody else's dream or not. (62)

Tout ce que le narrateur perçoit est peut-être illusoire, mais les émotions qu'il éprouve n'en sont pas moins vraies. Ainsi ce que le récit nous transmet est une histoire émotionnelle dont la logique est celle de la sensibilité et de l'imagination de son conteur plus qu'une logique événementielle qui s'en tiendrait à l'exactitude des faits.

Dans toute expérience traumatique la frontière entre la réalité et l'illusion se brouille, de telle sorte qu'il devient finalement impossible de démêler les événements. De plus comme le dit Tim O'Brien en ce qui concerne le Vietnam, ce qui est de l'ordre du fantasme ou de la fabulation finit par avoir une empreinte si forte que l'on doit en rendre compte tout autant que des faits avérés comme réels :

In any war story, but especially a true one, it's difficult to separate what happened from what seemed to happen. What seems to happen, becomes its own happening and has to be told that way. The angles of vision are skewed. When a booby trap explodes, you close your eyes and duck and float outside yourself. [...] And then afterward, when you go to tell about it, there is always that surreal seemingness, which makes the story seem untrue, but which in fact represents the hard and exact truth as it *seemed*. (O'Brien, "How to Tell a True War Story", *The Things They Carried*, 78)

Ce qu'il y a de commun à toutes les expériences traumatiques, qu'elles soient individuelles ou collectives, c'est qu'elles font douter de la réalité. Le danger pour le narrateur (et pour Johnson) est de faire un inventaire du sordide. Le réalisme du constat peut conduire à la répétition sans évolution des éternelles scènes d'illumination et de mort. Ces morts sans deuil, que le narrateur ne peut que pointer sur une liste ininterrompue, sont autant de jalons sur la carte d'une ballade en enfer :

People entering the bars on First Avenue gave up their bodies. Then only the demons inhabiting us could be seen. Souls who had wronged each other were brought together here. The rapist met his victim, the jilted child discovered his mother. But nothing could be healed, the mirror was a knife dividing everything from itself, tears and false fellowship dripped on the bar. (122-123)

"Nothing could be healed" : on le voit bien, ce dont le narrateur se lamente c'est aussi ce qu'il désire, une guérison, une rédemption. Ce que le récit permet au narrateur, ce n'est pas de

reconstituer une vérité mais de chercher une réconciliation avec le passé. Dans *Jesus' Son*, on est sauvé de l'indifférence et de l'horreur par la composition : par le biais de la narration se met en place un processus de survie et de deuil de l'indicible.

NARRATION ET RECONQUÊTE DE SOI

Distanciation : mise en scène de soi et perte de la douleur

Le désastre est une notion que Maurice Blanchot a développée à partir de l'indicible des camps de concentration, mais elle est devenue aussi une notion qui désigne toute circonstance irracontable où l'homme est devenu une ruine pour lui-même. Dans l'expérience du désastre il faut avancer à tâtons, sans l'aide et le soutien des structures traditionnelles, et le récit se construit à partir d'une aberration : l'idée même qu'il soit possible. Comme le montre Blanchot à propos de Kafka, la littérature introduit une distance entre celui qui écrit et ce qu'il écrit :

Kafka écrit : " N'ai jamais pu comprendre qu'il fût possible, presque à quiconque veut écrire d'objectiver la douleur dans la douleur." Le mot objectiver attire l'attention, parce que la littérature tend précisément à construire un objet. Elle objective la douleur en la constituant en objet. Elle ne l'exprime pas, elle la fait exister sur un autre mode, elle lui donne une matérialité qui n'est plus celle du corps, mais la matérialité des mots par lesquels est signifié le bouleversement du monde que la souffrance prétend être. [...] Le "Je suis malheureux" n'est malheur qu'en s'épaississant dans ce monde nouveau du langage où il prend forme, s'enfonce, se perd, s'obscurcit et se perpétue. ⁴

La position du conteur qui raconte sa propre histoire correspond à celle que donne Blanchot à l'écrivain :

Tout se passe comme si plus il s'éloignait de lui-même plus il devenait présent. Le récit de fiction met, à l'intérieur de celui qui écrit, une distance, un intervalle (fictif lui-même), sans lequel il ne pourrait s'exprimer. Cette distance doit d'autant plus s'approfondir que l'écrivain participe davantage à son récit. (Blanchot, 28)

Le récit met en place un mouvement paradoxal de dépossession, car pour s'approprier une histoire sur le mode du langage, il faut s'en défaire sur le mode personnel. L'événement le plus intime, dès qu'il devient récit, ne m'appartient plus en propre, non seulement parce qu'il se met à devenir événement collectif, mais surtout parce que le passage dans la sphère du langage le fait passer dans une autre dimension qui introduit une nécessaire distance. Le texte littéraire est par nature ce que Deleuze nomme un agencement collectif d'énonciation, non seulement parce qu'il se met à signifier pour la communauté mais aussi parce qu'il est dans la nature du langage de substituer à l'expérience indicible (et c'est le propre de l'expérience personnelle

⁴ Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 28.

que d'être incommunicable) une composition qui l'exprime. Le conteur est donc libéré par l'action de conter, mais dans le même temps il ne peut se libérer du poids de sa propre histoire qu'au moment où elle ne lui appartient plus, au moment où ce qu'il conte cesse d'exister : "Poésie et délivrance; mais cette délivrance signifie qu'il n'y a plus rien à délivrer, que je suis engagé en un autre où pourtant je ne me retrouve plus."⁵ (Blanchot, 28)

On retrouve dans une telle description de l'acte d'écrire quelque chose du processus de dépossession thérapeutique pratiqué dans les groupes de soin psychique qui fondent leur travail sur la parole tels que les Alcooliques Anonymes bien connus de Johnson (tout comme d'autres écrivains "dirty-réalistes" de cette génération ou de la précédente tels R. Carver, T. Wolff, H. Selby Jr., W. Vollmann, Thom Jones, Robert Stone, etc.) : ici le sujet se délivre dans une opération de partage du poids de l'incommunicable expérience qui est la sienne, et, en introduisant cette forme de distance, se distancie lui-même de ce qu'il est en train de vivre. Mais dans un tel acte, l'expression demeure subjective (on est encore trop près de soi, comme le dit Blanchot, pour que l'événement se mette à être sien sur le mode du langage, ici on s'exprime encore à la première personne, "je suis malheureux"), les mots sont encore trop proches pour devenir objets de langage, ils sont des outils au service du sujet et non à leur propre service. Le détachement esthétique consisterait alors en une dépossession plus grande qui en changeant de degré change aussi de nature : c'est en devenant impersonnelle que l'expérience peut devenir fiction, c'est en perdant son origine qu'elle investit le langage pour ne finir par exister que par lui et pour lui. D'où l'engagement paradoxal de l'acte d'écrire : "Ecrire, c'est s'engager, mais écrire, c'est aussi se dégager, s'engager sur le mode de l'irresponsabilité." dit encore Blanchot. A la prise de risque qu'est l'écriture (risque de perdre ce que l'on a de plus intime) correspond aussi un évitement de toute menace réelle (car celui qui a tout perdu n'a plus rien à craindre). "Ainsi l'art est-il le lieu de l'inquiétude et de la complaisance, celui de l'insatisfaction et de la sécurité" (Blanchot, 34).

⁵ Blanchot introduit cet argument en continuant dans la lignée de son exemple sur la douleur : le récit ne devient appropriation de l'événement sur le mode du langage que quand la dépossession devient complète, dans une sorte d'épuisement de l'événement tel qu'il était pour moi dans sa singularité, c'est-à-dire lorsque la douleur est devenue absente : "Il ne me suffit donc pas d'écrire : Je suis malheureux. Tant que je n'écris rien d'autre, je suis encore trop près de mon malheur, pour que ce malheur devienne vraiment le mien sur le mode du langage : je ne suis pas encore vraiment malheureux. Ce n'est qu'à partir du moment où j'en arrive à cette substitution étrange : Il est malheureux, que le langage commence à se constituer en langage malheureux pour moi, à esquisser et à projeter lentement le monde du malheur tel qu'il se réalise en lui. Alors, peut-être, je me sentirais en cause et ma douleur s'éprouvera sur ce monde d'où elle est absente, où elle est perdue et moi avec elle, où elle ne peut ni consoler, ni apaiser ni se complaire, où étrangère à elle-même elle ne demeure ni ne disparaît et dure sans possibilité de durer." (Blanchot, 29)

Et il ne s'agit pas de se dissimuler de manière plus ou moins habile derrière des personnages qui seraient des reflets du conteur, conter sa propre expérience comme si elle était celle d'un autre, mais plutôt de conter son expérience en reconnaissant en elle quelque chose d'étranger. L'esthétisation de l'expérience est parallèle à un processus thérapeutique, elle devient une sorte de modèle de réhabilitation qui engage le sujet dans une négociation de la valeur et du sens du moment vécu: tout en devenant perdue à jamais pour le sujet, l'expérience devenue récit s'anime d'une vie propre qui en fait un objet collectif d'énonciation.

La lente rédemption, la récupération de soi après la destruction systématique est un des thèmes récurrents dans les fictions de Johnson, et objet de nombreuses variations. "Johnson's work consistently explores how an act of destruction can become an act of creation" (Parrish, 18). A travers la narration se produit une accommodation au monde, de telle sorte qu'en se mettant en scène dans le monde le narrateur fabrique une place dans le réel pour les objets de sa narration. En se prenant comme objet de narration, le sujet isolé dans la singularité de son expérience renonce à l'indicible, et par là à sa propriété sur son expérience. De cette manière la narration devient une quête d'acceptation de la part du narrateur qui se place ainsi à découvert et quitte l'indifférenciation de la solitude pour s'engager dans la sphère communautaire. Comme le montre Parrish, acceptation est ici synonyme de rédemption :

Jesus' Son dramatizes the narrator's seemingly endless repetition of his many acts of betrayal, but with a clarity of vision that aspires to holiness. The act of telling becomes his way of finally doing what was required of him: bearing witness to the tragedies he has seen and in some cases helped to create. (Parrish, 21)

"Beverly Home": sauvé par le récit

La nouvelle qui clôt le recueil, intitulée "Beverly Home" (le titre faisant déjà allusion à cette notion de trouver une place à soi, "a home", dans le monde) offre une présentation de l'ouverture à la communication qui est parallèle à une sorte de résurrection du personnage (la nouvelle se situe symboliquement dans les alentours de Phoenix). Dans cette nouvelle, le narrateur alterne les moments de solitude avec de brefs passages chez des maîtresses, des réunions d'Alcooliques Anonymes et les journées passées à accomplir un travail précaire dans un hôpital rempli de monstres et dégénérés. Comme si ce texte était un microcosme reproduisant le fonctionnement du recueil dans son ensemble, la composition de la trame est faite ici aussi de blocs distincts que le hasard et la volonté narratrice relie entre eux plus que la logique. La nouvelle est une superposition de séquences, dans un apparent désordre qui

peut aussi être perçu comme une architecture très sophistiquée, où une progression insensible se réalise depuis une sorte d'indifférence à une ouverture aux autres, à la communication et à la narration.

Le récit se conclut sur une image du narrateur en train de se reconstruire une vie plus ordinaire, et se termine sur cette phrase : "All these weirdos, and me getting a little better every day right in the midst of them. I had never known, never imagined for a heartbeat, that there might be a place for people like us." (160). A la fin du récit le narrateur a conquis une place (provisoire) dans un monde qui l'avait jusque-là exclus (ou dont il s'était exclu lui-même). Comment en est-il arrivé là? On ne nous le dira pas directement. Cependant, dans la juxtaposition des fragments qui constituent le texte-vie du narrateur, on peut percevoir, si ce n'est le sens, du moins la forme d'une renaissance.

C'est par approximation et évocation indirecte que le dialogue s'instaure entre le personnage et la communauté. D'abord réticent à la confrontation avec autrui, fuyant la rencontre, se plaçant volontairement dans une position de marginal et de voyeur, le personnage manifeste un désir d'approcher les autres tout en s'excluant, puis, peu à peu on le voit chercher le contact jusqu'à finalement être pris dans un dialogue réel avec l'une de ses maîtresses. Avec elle il semble se réconcilier avec le récit et le passé, il passe des heures à écouter les histoires des anciens copains de cette fille, qui, pour la plupart, "n'avaient eu qu'une vie brève" (157). Il ne semble plus avoir peur des revenants : "Ghosts and sunshine hovered around us. Memories, loved ones, everyone was watching."(158). Dans ce passage le personnage accepte finalement de faire cet impossible deuil (par procuration certes, mais c'est déjà un pas) qu'il se refusait depuis le début – tout en ne faisant que cela dans son récit, réveiller les morts, faire renaître les cadavres inacceptables des êtres aimés, trahis et perdus. Le récit de sa compagne réveille chez lui un désir insatiable d'identification avec les histoires des autres : "People just like us, but unluckier. I was full of a sweet pity for them as we lay in the sunny little room, sad that they would never live again, drunk with sadness, I couldn't get enough of it" (159). La présence des morts n'est plus le silence ou le cauchemar du traumatisme, elle est simplement la litanie, triste et bienveillante, du passé.

Le moment charnière qui indique ce changement de comportement est une forme de communication indirecte typique de celles que l'on trouve chez les minimalistes (chez qui le dialogue réel est presque inexistant mais où la communication est suggérée par des moyens détournés), le narrateur ne prenant pas part à la discussion mais écoutant un récit qui est

parallèle à sa propre expérience, dont il ne dit pas qu'il le concerne mais dont le lecteur devine l'importance par juxtaposition avec ce qu'il sait de la vie du narrateur. On le voit ainsi au début du texte épier de manière obsessionnelle par la fenêtre un couple ordinaire pendant plusieurs semaines. Plus loin, dans une réunion d'Alcooliques Anonymes, il écoute parler l'un de ses compagnons :

"I used to walk around in the night," one guy said, a guy named Chris – kind of a friend of mine, we'd been in Detox together – "all alone, all screwed-up. Did you ever walk around like that past the houses with their curtains in the windows, and you feel like you're dragging a cart of sins behind you, and did you ever think : Behind those windows, behind those curtains, people are leading normal, happy lives?" This was just rhetorical, just part of what he said when it was his turn to say something.

But I got up and left the room and stood around outside the church, smoking lousy cigarettes, my guts jumping unintelligible words, until the meeting broke up and I could beg a lift back to my neighborhood." (152).

Malgré le déni – ou devrait-on dire grâce au déni, qui est chez Johnson aussi une forme d'emphase sur le non-dit – de la voix narrative, l'évidence de l'écho de ce discours dans l'esprit du narrateur ne peut échapper au lecteur. Ainsi la narration est-elle le principal élément qui guide le personnage vers son retour au monde, retour qui demeure toujours fragile mais qui est devenu possible. Johnson considère le récit comme mode de relation intersubjective, tel que le définit Lévinas, dans le sens d'une communication, exposition à l'autre⁶.

On reconnaît ici l'émergence d'une rédemption faible du même genre que ce qui se produit chez d'autres auteurs néo-réalistes, l'ouverture au langage et aux autres demeurant toujours précaire, sans cesse menacée par le repli sur soi et la capitulation. C'est cette précarité aussi qui la rend précieuse, qui lui donne son aspect miraculeux, même si le miracle n'a rien d'exceptionnel aux yeux de celui qui assiste de l'extérieur au déroulement de l'action. Le miracle a lieu pour le narrateur au point où la séparation d'avec le monde et la dissociation cessent de l'isoler dans l'insupportable solitude. La simple idée qu'il existe "un lieu du monde" où ces personnages en constant décalage avec tout peuvent être chez eux rejoint

⁶ Selon la philosophie de Levinas, toute communication est une éthique car elle implique une ouverture à l'autre: "Le Dire est communication certes, mais en tant que condition de toute communication, en tant qu'exposition. La communication ne se réduit pas au phénomène de la vérité et de la manifestation de la vérité conçues comme une combinaison d'éléments psychologiques... [...] les éléments de cette mosaïque sont déjà placés dans l'exposition préalable de moi à l'autre, dans la non-indifférence à l'Autre, qui n'est pas une simple 'intention d'adresser un message'"(Lévinas, *Autrement qu'être*, 82). Dans cette "exposition à l'autre" celui qui prend la parole se livre dans l'acte de communication et prend le risque que suppose cette ouverture de son intériorité aux possibles agressions du dehors. Levinas définit l'exposition non pas comme un déballage de soi, une monstration, mais comme un dévoilement, dans l'acceptation de la vulnérabilité : "l'un s'expose à l'autre comme une peau s'expose à ce qui la blesse, une joue offerte à celui qui frappe" (*Id.*, 83).

l'inimaginable. Le récit, par sa simple existence, est le témoin et la preuve de la survie au désastre.

Une reconstruction de soi à travers le récit

Après avoir reçu la dernière lettre d'un camarade suicidé, O'Brien écrit :

I did not look on my work as therapy, and still don't. Yet when I received Norman Bowker's letter, it occurred to me that the act of writing had led me through a swirl of memories that might otherwise have ended in paralysis or worse. By telling stories, you objectify your own experience. You separate it from yourself. You pin down certain truths. You make up others. You start sometimes with an incident that truly happened, like the night in the shit field, and you carry it forward by inventing incidents that did not in fact occur but that nonetheless help to clarify and explain. (O'Brien, "Notes", *The Things They Carried*, 179-180)

Une quête de sens se met en place, un processus de ravaudage du passé auquel le lecteur participe. Le texte de Johnson met le lecteur dans une position parallèle à celle du narrateur : tout comme ce dernier cherche à trouver un ordre dans ses souvenirs épars, le lecteur doit se frayer un chemin dans le récit disloqué qui lui est donné. On assiste donc à la mise en place de deux démarches similaires de construction du sens, se faisant à partir de lambeaux de récits qui se recoupent à certains endroits et se contredisent à d'autres, cherchant à sauver l'expérience du narrateur de l'oubli ou de l'absurde. Comme le montre un critique, *Jesus' Son* se présente comme une expérience affective pour le lecteur, expérience d'une désorientation, la dislocation des perceptions éprouvée sous l'influence de stupéfiants ayant son équivalent dans le domaine du récit, mais aussi et surtout comme une expérience de récupération, de rédemption :

Readers discover, in the text's narrative processing, an equivalence between the dislocations of perception facilitated by narcotics and the dislocation of perception effected by narrative. [...] However it is not so much the case that the experience of reading the text re-creates the affective state that drugs and alcohol induce in Johnson's befuddled narrator – although the convoluted narrative structure does induce moments of reeling vertigo – but rather that catharsis for both narrator and reader occurs at the endpoint of a difficult process of recovery. (Robert McClure Smith, 180)

Le texte place son lecteur dans une position d'attente, comme si à tout moment quelque chose allait être révélé. "Johnson's stories are filled with a mood of ominous expectation, his own distinct kind of narrative suspense" (Miles, 30). Un double mouvement se produit : une reconstruction, recréation d'une logique du passé qui en était absente au moment où il a été vécu et, en contrepoint, une acceptation de blocs de silence, d'absurdité et de surréal. Il en résulte une forme de logique incohérente. "These stories are not about logic but about buried

states of being." (Parrish, 24).

Le narrateur se dédouble : il est le personnage de son récit mais il est aussi dans le texte le conteur à venir. Il interroge la nature même du récit parce qu'il se souvient du passage où il était encore au seuil de la possibilité de narration. Comme l'exprime très justement Parrish, "*Jesus' Son* is the portrait of a man on the verge of being born" (Parrish, 17). Pendant une bonne partie du texte le narrateur est un messenger de mort. A chaque fois qu'il a une vie entre les mains, qu'il se trouve malgré lui responsable d'une vie en danger, il échoue à la sauver. Dans la première histoire, "Carcrash While Hitchhiking", lorsque l'accident a lieu il se trouve avec un enfant dans les bras, au lieu d'en prendre soin il essaie de le laisser à un camionneur et on ne saura pas ensuite ce qu'il est advenu de l'enfant. A d'autres moments il tente de conduire un homme blessé à l'hôpital mais ce dernier meurt en route ("DunDun"), il partage une dose d'héroïne avec un ami qui fait une overdose ("Out on Bail"), il conduit sa compagne à la clinique pour qu'elle subisse un avortement ("Dirty Wedding"). Dans "Emergency" il était censé protéger une portée de lapins sauvés in-extremis de la mort après que leur mère fut passée sous le camion du narrateur et de son copain Georgie, mais la soirée dure plus que prévu, les personnages quittent le camion pour aller marcher dans le désert, ils reviennent finalement en oubliant les lapins que le narrateur a laissé glisser derrière son siège où ils meurent étouffés ou écrasés. Il est un meurtrier par inadvertance :

Georgie asked, "Does everything you touch turn to shit? Does it happen to you all the time?"
"No wonder they call me Fuckhead."
"It's a name that's going to stick."
"I realize that."
"Fuckhead' is gonna ride you to your grave."
"I just said so. I agreed with you in advance." (84)

C'est seulement dans la dernière nouvelle que la chance semble avoir tourné, car pour la première fois le narrateur est celui qui apporte le réconfort et la vie :

[...] It was part my job to touch people. The patients had nothing to do but stumble or wheel themselves through the wild halls in a herd. Traffic flowed in one direction only, those were the rules. I walked against the tide, according to my instructions, greeting everybody and grasping their hands or squeezing their shoulders, because they needed to be touched, and they didn't get much of that. (139)

La narration est ici le premier pas vers une acceptation du réel. En reconstituant une version de son passé le narrateur de *Jesus' Son*, à la recherche d'une place dans le monde pour lui-même et pour sa mémoire, s'approprie sa propre histoire. La rédemption du narrateur et du

texte est une négociation perpétuelle entre le non-sens et le sens, entre l'énigmaticité de l'expérience et le désir de forme. La fragmentation est ici un moyen de questionner la logique des événements, la causalité et le désir de récit⁷. Johnson se situe à l'emplacement précis de l'échange entre l'indicible et le dit. Et si son texte semble être un terrible effort de mémoire pour sauver des bribes à la dérive, il s'agit en fait surtout d'une expérimentation poétique dont la mémoire est la matière de base. Le passé n'est ni représenté ni reconstruit dans *Jesus' Son*, mais il participe à la grande foire mystique qui fait jouer à la même table l'illusion, le mensonge et l'oubli.

Le tour de force de Johnson est de faire accepter à son lecteur une histoire incohérente, souvent violente et immorale, une trame toujours provisoire, une voix narrative vulnérable, tout en l'habituant peu à peu à l'idée que cette incohérence et ces incertitudes ne sont pas un défaut de composition mais au contraire le fondement de la singularité de son récit. Pour se souvenir du désastre, le ramener à la surface et le laisser flotter devant nous, attendant qu'on lui donne une forme, il faut prendre le risque de s'en approcher, et c'est ce que nous invite à faire Johnson en nous offrant ainsi la chanson chaotique de son narrateur.

[Johnson] offers us the strange beauty of seeing life with doubled vision: how the world is perceived when a knife is plunged into your eye and how it is perceived after the knife has been removed. (Parrish, 30)

Université de Provence

Références

Blanchot, Maurice. *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

L'écriture du désastre, Paris, Gallimard, 1980.

Deleuze Gilles et Félix Guattari. *Mille plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2*, Minuit, 1980

⁷ Pour une analyse des rapports entre le récit, l'histoire et la construction de l'événement dans la forme brève chez les néoréalistes des années 80 on renverra à un article de Michael Trussler, "'Famous Times': historicity in the Short Fiction of Richard Ford and Raymond Carver", *Wascana Review*, vol. 28, n°2, Fall 1994, 31-45. Le fait que la nouvelle soit un genre qui présente, de par sa brièveté, des événements décontextualisés n'est pas pour lui une preuve que la nouvelle ignore l'histoire, mais au contraire qu'elle questionne la manière dont l'histoire, la continuité historique, le sens des événements se fabriquent. L'imminence de la fin dans la nouvelle conditionne les rapports du texte avec l'événement, car elle transforme l'espace du texte en un territoire d'expérimentation pour la construction des récits dans le temps. Trussler montre ainsi que le questionnement des néoréalistes sur l'histoire est une exploration de l'interstice qui sépare le récit du réel : "these texts openly investigate the tension that exists between the experience of an event and its subsequent repetition through narrative" (Trussler, 36). Voir aussi, du même auteur, "Suspended Narratives : the Short Story and Temporality", *Studies in Short Fiction*, vol. 33, 1996, 557-77, où Trussler développe ses hypothèses de stratégies narratives distinctives à l'œuvre dans la nouvelle, en opposition au roman, de par sa brièveté constitutive et la relation particulière au temps narratif qui en découle.

- Johnson, Denis. *Jesus' Son*, Farrar, Strass and Giroux, 1992. (édition utilisée ici : Harper Perennial edition, 1993).
- Lenz, Millicent. "Reinventing as World: Myth in Denis Johnson's Fiskadoro." *The Nightmare Considered: Critical Essays on Nuclear War Literature*. Ed. Nancy Anisfield. Bowling Green, Ohio: Popular Press, 1991, 114-122.
- Lévinas, Emmanuel. *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*. La Hague, Martinus Nijhoff, 1974. (édition utilisée ici : Le Livre de Poche, Biblio essais)
- McGuiness, Daniel. "Review of *Jesus' Son* by Denis Johnson." *Studies in Short Fiction*, n°30, Summer 1993, 405-6.
- Miles, Jack. "An Artist of American Violence: *Jesus' Son* by Denis Johnson." *The Atlantic Monthly*, Boston. June 1993, vol. 271, Iss. 6, 121-127.
- Parrish, Timothy, L. "Denis Johnson's *Jesus' Son* : The Kingdom Comes." *Critique*. Washington: Fall 2001, vol. 43, Iss. 1, 17-30.
- Passaro, Vince. " *Jesus' Son*, Review". *Harper's Magazine*, vol. 299, Iss. 1791, Aug. 1999, 80.
- Rebein, Robert. *Hicks, Tribes and Dirty Realists, American Fiction after Postmodernism*. University Press of Kentucky, 2001.
- Smith Robert McClure. "Addiction and Recovery in Denis Johnson *Jesus' Son*." *Critique*. Washington: Winter 2001, vil. 42, Iss. 2, 180-192.