

***Dhalgren* et les recommencements de la fin**

Éric de LAROCHELLIÈRE

Go, go, go, said the bird : human kind
Cannot bear very much reality.
Time past and time future
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.

T. S. Eliot, *Four Quartets*

Nothing began with me nor will it end.

William Bronk, *Living Instead*

CITÉ D'AUTOMNE

Nulle part où commencer¹

*Dhalgren*², de Samuel Ray Delany, est une métafiction qui consiste à la fois en la traversée, incessamment reprise, d'un espace-temps apocalyptique et en une investigation poétique ayant pour objet l'imaginaire de la fin en tant que tel. Le roman obéit à une double nécessité : celle de représenter l'apocalypse, ou du moins d'en dépeindre l'après-coup, et celle de voir comment le langage peut la (re)constituer. La structure du roman, dont la fin, à l'instar de *Finnegans Wake*, nous renvoie au début, annule et en quelque sorte renverse le principe qui, à première vue, semble présider au déroulement du récit : le garçon pénètre un territoire de désastre et, devenant poète, en consigne le détail, tente de mesurer l'étendue des dégâts, signant du même coup la chronique incertaine de ses découvertes : il devient le témoin des retombées de la fin, il en est l'historien dévoyé, qui arrive après. Un second déroulement se déchiffre, défilant à rebours du premier, mais simultanément : le garçon qui arrive du dehors, d'ailleurs, signe avant-coureur de la

¹ Titre renvoyant à un passage de *Dhalgren* : « In the long country, cut with rain, somehow there is nowhere to begin. » (p. 10.)

² Samuel R. Delany, *Dhalgren*, Hanover (N. E.), Wesleyan University Press, 1996. Les références à cet ouvrage seront notées comme suit : (*D*, folio).

chute, amène – et ne cesse de ramener – à Belloc le désastre; annonçant la fin, liant celle-ci à la trame linguistique de la ville, il l'actualise, écrivant alors dans la voix du prophète, sinon celle de l'antéchrist. L'apocalypse ne se produit qu'une fois le langage en ayant construit la représentation – ne se produit au demeurant peut-être que dans le langage.

Si elle empêche le roman de conclure, le privant d'une fin, la structure en boucles n'en poursuit pas moins, sur la lancée de ses reprises successives, une finalité. En ce sens, le texte n'est pas un continuum tournant à vide. Un processus de transformation en travail le matériau, allant jusqu'à annuler les frontières du récit – son commencement et sa fin. Et la difficulté du texte tient précisément dans l'indétermination affectant ses frontières. Cela qui permet de désigner les causes primitives et les causes secondes se trouve dans le récit révoqué, ni déterminisme ni finalité ne président à l'aménagement des épisodes de la narration. Les traces discernables d'une possible origine du désastre qui a eu lieu *seront aussi* les signes de celui encore à venir : précédant le « début » du récit, une apocalypse a eu lieu, et, quand « se termine » le roman, une seconde catastrophe atomise tout, à commencer par la syntaxe du texte elle-même. Cette suspension du texte entre deux effondrements – liminaire, que l'on consigne, et terminal, dont le langage est l'annonce et le signe – repoussés dans les marges du roman apparaît comme la traduction formelle et thématique, la mise en récit du terme « apocalypse », qui, on le sait, recouvre deux sens : celui d'un dévoilement ou d'une révélation et celui du basculement d'un monde menant à l'avènement d'une nouvelle réalité. Néanmoins, il est difficile d'assigner, dans le récit, un champ d'action propre à chacune de ces significations. *Dhalgren* se tisse en les enchevêtrant tout du long, jusqu'à ce qu'elles deviennent inextricables et s'impliquent l'une l'autre.

L'inauguration de la fin : le territoire du poète

Au début du roman, un garçon à l'identité ajourée, que l'amnésie mine, arrive à la ville américaine de Bellona, transformée en champ de ruines par un désastre inconnu. Saignée de la plus

grande partie de sa population, la ville n'est plus peuplée que de deux mille habitants environ, en majorité de race noire, répartis en groupes de marginaux, de vagabonds, de parias. Des événements insolites surviennent, signes et symptômes, pour ceux qui restent, d'une nouvelle chute, peut-être imminente : la nuit, deux lunes sont parfois visibles, et un soleil plusieurs milliers de fois la circonférence de celui que nous connaissons se lève et se couche en l'espace de quelques heures. Le réel s'est délité; le temps suit un cours capricieux et littéralement insensé; l'espace et la géographie se reconfigurent sans cesse.

Le garçon arrive dans cette enclave de désolation, son identité volée en éclats. On en viendra à l'appeler « The Kid », puis « Kidd » – nom qu'il réduira lui-même plus tard à « Kid ». Il est d'une origine ethnique difficilement identifiable, et son âge – il dit avoir 27 ans – semble improbable selon les indices qu'offre le texte³. Durant son séjour, il deviendra poète, puis chef d'une bande de vandales hippies, que les habitants de la ville désignent sous le nom de « Scorpions » en raison des hologrammes lumineux, reproduisant des insectes ou des animaux, dont ils se vêtent lors de leurs raids dans les rues de la ville. À la fin, accompagné des Scorpions, Kid part de Bellona par le pont qu'il a emprunté pour y entrer quelques mois plus tôt. Le roman s'interrompt au milieu d'une phrase, au milieu du pont, et l'enjambement qui la noue à l'incipit ramène Kid aux abords de la ville, alors qu'il était à s'en éloigner et qu'une nouvelle catastrophe emporte celle-ci.

* * * * *

La nature métafictionnelle de *Dhalgren* impose de suivre et de dépister, dans la trame uniforme que semble constituer la narration, l'entrelacement des voix et procédés narratifs qui travaillent et

³ Il pense avoir 27 ans, mais la date de naissance qu'il se rappelle être la sienne (1948) le ferait plus vieux (p. 4-5). Le roman a été écrit entre 1969 et 1973; l'histoire se déroule quelque part entre la fin des années 70 et le début des années 80. Une jeune femme dit à Kid être née après 1948 et être pas mal plus âgée que 27 ans. Il n'y a qu'à calculer.

mettent à l'épreuve le tissu apocalyptique de Bellona. La structure circulaire du livre retient d'abord l'attention.

Il manque la première partie à la phrase d'ouverture du roman – « to wound the autumnal city » (*D*, 1); celle par laquelle se termine le roman, tronquée elle aussi, se noue à l'incipit :

Waiting here, away from the terrifying weaponry, out of the halls
of vapor and light, beyond holland and into the hills, I have come
to. (*D*, 801.)

Ces dernières lignes sont celles par lesquelles Kid sort du pont qui mène à Bellona et, à ce qu'on peut déduire de la syntaxe rompue et hallucinée, se sépare des Scorpions pour s'éloigner de la ville. Le verbe attendu, pour lors, serait « I have left »; à la place, nous lisons « I have come to », qui a deux significations distinctes, ici concurrentes : 1) « je suis venu à » ou « je suis venu pour »; et 2) « j'ai repris conscience » ou « j'ai retrouvé mes esprits ». Renouée à l'incipit, la phrase donne « I have come to wound the autumnal city » et « I have come to/to wound the autumnal city ». L'indécision où se trouve le lecteur à choisir laquelle des deux phrases fait sens contient déjà tout le projet du livre, les deux phrases se lisant en même temps et se faisant écho, tout en renvoyant aux deux sens du terme « apocalypse ». « Venir pour blesser/entailler la ville automnale⁴ », c'est venir pour en provoquer le déclin, la chute, se poser en prophète, voire en ange exterminateur. « Reprendre conscience pour entailler la ville automnale », c'est la reconnaissance d'une révélation, doublée du recommencement de ce procès inlassable vers la fin. Ce retour est à la fois transformation et révélation : la transformation de la conscience et de l'identité de Kid, et la révélation, dont il est difficile de situer le moment (quelque part entre la dernière et la première page du roman), du processus apocalyptique en cours et dont Kid – lointain et séculier descendant du Jean de l'*Apocalypse* et des derniers

⁴ « To wound » signifie « blesser » dans son acception courante et « entailler » en botanique.

prophètes – est le messager *et* l'agent, l'ange tout à la fois annonciateur et exterminateur.

La singularité est que nous sommes ici dans un état apocalyptique perpétuel. L'apocalypse est venue tout en étant à venir. Le texte oscille entre ces deux points de cristallisation. Ces deux désastres limitrophes ferment autant qu'ils relancent le travail du langage. En ce sens, l'apocalypse est le cadre et l'objet dans le cadre. La représentation nous y conduit et seulement par l'apocalypse peut-il y avoir représentation. Nous devons, pour informer le réel, pour en donner une image, le cerner, le limiter. Dès lors on peut se demander quelles sont, ou quelles doivent être, les relations entre le réel et les modalités de sa représentation : *Dhalgren* semble dire qu'une essentielle dialectique doit garder ces relations de la fixité ou de la stase, et qu'une place doit être ménagée pour le mouvant, ce qui implique en définitive que s'abolisse le cadre, cette abolition même – fin dans l'absence de fin – devant être vue comme garante du mouvement perpétuel. Le réalisme ne saurait être effectif sans dans un même souffle se mettre en péril. Le processus apocalyptique devient donc ici en quelque sorte la manifestation vitale, rédemptrice, transformatrice, du langage même et de sa capacité à se saisir du réel.

Nous ne sortons jamais de l'état apocalyptique. Nous ne sortons pas du langage. Chaque altération terminale, chaque fin de phrase nous réengagent, à nouveau, dans un processus ayant sinon une fin, du moins une finalité. Or, si la circularité de la structure du roman suggère un infini recommencement de la fin, l'écriture – dont on ne sait si elle est transcription de quelque chose ou cette chose elle-même – aiguille et fait dévier, de fois en fois, ce cycle des traversées de la ville, en transforme celui qui en est – en sera – l'acteur et le dépositaire. C'est donc dire que l'écriture – poétique et narrative – est un des motifs centraux du roman.

Un cahier, trouvé dans les quelques heures suivant l'arrivée de Kid à Bellona, sera l'objet par lequel l'écriture viendra transformer, influencer le cours des choses, sinon leur nature. L'extrait qui suit offre, par la négative et sur le mode du défaut de savoir, de la carence, le programme du roman, c'est-à-dire la non-quête dans laquelle s'engage Kid. Une deuxième lecture confirmera que Kid a été le sujet de quelque transformation dont il ne mesure pas encore l'importance et qui le prive de ses certitudes, sauf d'une : qu'il doit se rendre à Bellona. Une jeune femme asiatique apparaît aux côtés de Kid; ils font l'amour. Puis elle le questionne. Le dialogue qui s'ensuit introduit le motif du cahier et prépare le terrain au dispositif métafictionnel qui fera de ces boucles inféodant Kid non pas un cycle immuable et parfait, mais une suite de transformations. Elle lui demande :

«What do you want to change in the world?» she continued her recitation, looking away. «What do you want to preserve? What is the thing you're searching for? What are you running away from?»

«Nothing,» he said, «and nothing. And nothing. And... nothing, at least that I know.»

«You have no purpose?»

«I want to get to Bellona and —» He chuckled. «Mine's the same as everybody else's; in real life, anyway : to get through the next second, consciousness intact.»

The next second passed.

«Really?» she asked, real enough to make him realize the artificiality of what he'd said (thinking: It is in danger with the passing of each one). «Then be glad you're not just a character scrawled in the margins of somebody else's lost notebook: you'd be deadly dull. Don't you have any reason for going there?»

«To get to Bellona and...» (D, 4-5.)

Mais voilà, outre un garçon partiellement amnésique, Kid *est aussi* un personnage griffonné dans les marges – et partout dans les pages – d'un cahier, que quelqu'un l'ayant précédé à Bellona aura perdu et qu'il trouvera à son arrivée. Cette boutade de la jeune femme annonce de fait ce que le texte amènera au jour : une circulation, un télescopage entre ce que Kid lira et écrira dans le cahier, et ce que nous lirons dans le roman. Or, comme il est en

partie le personnage d'un texte qui le subsume et le précède à Bellona, Kid commence son périple dépossédé de ce qu'il est, de son identité, de son libre arbitre. Il n'a guère le choix, il se trouve reconduit à Belloc malgré lui. Mais sa marge de manœuvre s'élargira, et ce de plus en plus, lorsque, devenant poète, il investira par son écriture le jeu entre fin et finitude, y fondant son territoire. Il est maintenant nécessaire d'y entrer à sa suite, de descendre dans la trame.

La dévastation du réel : après la fin, le désordre

Cette circularité de la structure, bien qu'imparfaite, fait que nous ne sortons jamais tout à fait de Bellona; cette boucle inscrit formellement la frontière entre les temporalités qui sous-tendent le roman : entre celle de Bellona et celle du reste des États-Unis. Dans la diégèse, cette frontière se marque dans *l'espace*, par une zone de terrains vagues et le pont qu'on doit ensuite franchir pour arriver à la ville.

Bellona est donc une ville plusieurs fois circonscrite. Dans le récit, elle entretient avec le reste du monde des relations si ténues que peu d'Américains savent où elle se trouve, cela quand ils n'en ignorent pas l'existence. Aussi apparaît-elle une sorte de citadelle, une cité repliée sur elle-même, comme les villes ceintées du Moyen Âge, presque entièrement coupée du monde. La narration nous la montre changeante et traque au plus près les manifestations de sa nature énigmatiquement combinatoire, labile, réfractaire au cadastre. Cette « ville automnale », suite au désastre qui en a fait implorer les structures (sociale, raciale, culturelle, économique, religieuse), s'est refermée en un « wilderness » intérieur, grouillant de bêtes lumineuses, en un « in-dark » coupé de l'histoire et invisible au champ social américain :

Very few suspect the existence of this city. It is as if not only the media but the laws of perspective themselves have redesigned knowledge and perception to pass it by. Rumor says there is practically no power here. Neither television cameras nor on-the-spot broadcasts function : that such a catastrophe as this should be

opaque, and therefore dull to the electric nation! It is a city of inner discordances and retinal distortions. (D, 14.)

Discordances et distorsions : le temps n'y échappe pas. Il a, dans la ville, sa propre rythmique, une élasticité, une liberté dans son cours que n'assujettissent ni passé ni futur. Si, hors de la ville, il est ce présent cumulé et construit, que l'on fait *passer à l'histoire*, le cours du temps à Bellona ne va pas de soi, régulier, à la remorque du futur et se résolvant en passé. Il fluctue, se disjoint, se renverse, s'augmente, multiplié en temporalités contradictoires et concurrentes. L'esprit, en défaut de repère et de prise, n'en peut figurer le déroulement, s'y perd, s'y fourvoie, piégé par un ici-maintenant flottant, dont les raccords avec le passé et le futur sont au mieux improbables : un temps sans histoire.

Le territoire de la ville se dérobe de même à toute forme de transcription, de représentation finie. Il est un site expérimental que régissent d'autres lois que celles de la physique. Une mouvance quasi imperceptible mais perpétuelle accable l'espace, ses rues, sa rose des vents. Une rue où nous avons l'habitude d'aller devient introuvable. De la fenêtre d'un studio, nous apercevons aujourd'hui le brouillard planer sur les eaux de la rivière; le lendemain, nous n'arrivons même plus à repérer la rivière, un bâtiment nous bloque maintenant la vue. L'espace se reconfigure sans trêve. Bellona est un royaume clos, encaissé dans quelque non-lieu américain; malgré le fait qu'elle soit circonscrite, ses combinaisons spatiales, ses jeux d'aiguillage rendent le territoire infini par le dedans, à la manière des objets fractals (dont les irrégularités se retrouvent à toutes les échelles, à l'infini).

L'apocalypse, comme le dit Roger Calkins – figure tutélaire qui gouverne ce qui subsiste de la ville –, est venue puis repartie. De sorte que la réalité recouvrant la vie à Bellona a moins à voir avec « un temps de la fin », assiégeant quelque américaine Babylone, qu'avec la fin du temps et une révocation de l'espace. Nous entrons ici dans un lieu qui, frappé par l'apocalypse, n'a su retrouver à nouveau la cohésion du réel : la réalité ne s'est pas remaillée – du moins à ce niveau d'organisation du texte.

Le flottement chronotopique désarrimant Bellona vise justement à permettre que de nouveaux paramètres émergent et de là soient en mesure de réorganiser le réel. Kid est le catalyseur de ce renouveau. Les retombées de ce réaménagement épistémologique, qui passe par l'écriture, se font voir et s'incarnent dans les diverses sphères de la vie sociale, depuis l'économique jusqu'au sexuel : le texte interroge, par le biais du travail d'écriture de Kid, déconstruit puis reconstruit ce qu'est le réel américain.

Régner dans les ruines : la régulation du chaos

L'apocalypse a frappé. Un despote monte sur le trône.

Roger Calkins contrôle le seul quotidien de Bellona. Renchérissant sur le chaos qui règne dans la ville, il s'efforce, afin de mieux asseoir son emprise sur la ville, d'embrouiller encore davantage les liens qui la rattachent à la réalité américaine. La scansion du temps, des jours, relève du *Bellona Times*. D'une livraison à l'autre, le quotidien détermine la date de façon apparemment aléatoire, révolutionnant le calendrier chaque matin, allant et venant parmi les siècles passés et futurs, chamboulant l'ordre des mois et la succession des jours. Ainsi peut-il n'y avoir aucun jeudi pendant des semaines puis, coup sur coup, trois jeudis de suite, qui marquent en revanche plusieurs siècles d'intervalle. En ce qui a trait au contenu, les manchettes du *Times* suivent et rapportent avec une assiduité inégale les événements se produisant dans la ville, et figurent par ailleurs une actualité américaine volée en éclats. Cela nous vaut des manchettes telles que, pour la livraison du lundi 25 décembre 1879 : « ROBERT LOUIS STEVENSON QUITTS MONTEREY FOR FRISCO! »

À l'inconstance « réelle » ou « naturelle » du temps à Bellona, le *Times* surimpose la sienne, factice. Toutefois, ce jeu sur les dates, sans conséquence sur la durée, sur le passage du temps, finit par dicter un rythme singulier, imprévisible à la vie sociale. Un rendez-vous donné pour le prochain jeudi peut arriver plus vite que prévu ou ne jamais arriver. Du même coup, réaménageant,

refocalisant l'histoire des États-Unis, déformant sa contenance, il invente en parallèle celle de Bellona, l'étirant dans toutes les directions le long de la ligne du temps. Se surimposant métonymiquement à la ville, le quotidien sécrète une temporalité qui n'est que sauts et syncopes, comme si Bellona, par le biais du quotidien, tentait par là de précéder sa propre origine et de transgresser sa propre fin.

Mais la maîtrise – symbolique tout au plus – que Calkins assume sur le temps n'est pas suffisante pour maintenir son ascendant sur la ville et la réinventer. Calkins s'assure donc en outre que la cartographie de Bellona demeure floue. Il commanditera des opérations de changements des panneaux où sont inscrits les noms de rue. Encore une fois, il renchérit sur une réalité déjà mouvante et instable à la base.

L'ombre de Calkins plane sur la ville, sans que l'homme ne se montre jamais. Bellona a trouvé avec lui son Roi-Soleil, mais dont seule la voix rayonne, apparemment omnisciente et désespérément spéceuse. Le discours objectif et compassé que revendique et signe Calkins via le *Bellona Times* fait pièce à ces coupes en travers que sont les poèmes de Kid, et sert de contrepoint et de repoussoir à la subjectivité inquiète du poète-criminel, à sa conscience ébréchée, à sa manière exacerbée de représenter la ville. Voulant raffermir son emprise sur la société décentrée⁵ de Bellona, Calkins cherche à imposer chez les lecteurs du *Times* l'illusion d'une cohérence au sein de l'incohérence; il vise à les rallier à son interprétation des événements extraordinaires se produisant dans la ville. S'énonçant à la première personne du pluriel, où s'entend le « nous » du souverain et celui du scientifique, la voix du *Times* tente de conférer une normalité relative à la vie sociale de la ville,

⁵ Littéralement : déportée du centre, marginale. L'opposition marge/centre joue un rôle important dans le processus de transformation qui, au niveau de la diégèse, affecte la ville. Cette opposition, à un autre niveau d'organisation, trouvera à s'incarner de diverses manières, par exemple dans la typographie : le septième et dernier chapitre, « A plague journal » se compose en colonnes marginales jouxtant le corps du texte, qu'elles commentent et abrogent parfois.

en dépit de l'incohésion réelle et irréductible de sa trame spatio-temporelle. Elle s'emploie donc à réfuter l'apparition momentanée des deux lunes puis celle du gigantesque soleil, sous le couvert d'une attitude se voulant celle du doute, du positivisme et de la rigueur scientifiques. Calkins se refuse à valider la réalité de ces phénomènes dont il récuse le potentiel sémiotique, voire mythique, que Kid, lui, ne négligera pas de développer dans sa propre écriture. Calkins souhaite donner de Bellona une image globale, fonctionnelle, « normale », même si jamais exactement la même, jamais fixe. Élucider la nature du désastre qui a frappé la ville ne l'intéresse pas, non plus qu'élucider la nature de la ville elle-même. Calkins a sa « grille théorique », pourrait-on dire, et, pour lui, il doit y avoir adéquation entre sa grille de lecture et les phénomènes que produit la ville.

Calkins lui-même ne distille le désordre spatio-temporel évoqué plus haut que pour mieux asseoir son pouvoir. Il cherche à reconstruire la ville telle qu'elle a pu être avant le désastre – une ville américaine, blanche, protestante, de classe moyenne. Les parias qui la peuplent maintenant, Calkins affectent de s'en divertir, d'en goûter les excentricités; il ira jusqu'à publier le livre de poèmes de Kid, sans toutefois jamais consentir à rencontrer le poète en personne. L'impasse à laquelle il se heurte est que Bellona est la négation même de sa grille d'interprétation des choses. Bellona est l'endroit où s'érode cela qui fonde son discours, et dont l'apocalypse est en quelque sorte le principe actif, le trou noir où s'abolissent les assises de la « normalité ».

Si Calkins n'exerce sur le territoire et l'histoire de la ville qu'un ascendant relatif, essentiellement mondain, et que son action apparaît n'avoir qu'une résonance métaphorique sur la marche des choses, la mécanique de ses interventions partage certains rouages avec celle qui sous-tend les transformations incessantes affectant Bellona. L'action de Calkins sert simultanément de relais, d'illustration ou d'opposition à la nature labile et problématique de la ville, selon qu'il crée du désordre en déconstruisant le calendrier ou

qu'il impose un ordre par sa lecture du réel. Il représente la figure par excellence du pouvoir⁶; pourtant, ce qu'il considère comme sa ville finira par lui échapper, n'offrant plus de prise à ce pouvoir logocentriste et totalisant. En face de lui, Kid, son opposé, sa *nemesis* d'une certaine manière, a sur la ville un ascendant autrement plus primordial et effectif. Avant d'en venir à la rencontre, la seule qui aura lieu, juste avant la énième apocalypse, entre Kid et Calkins, où se rejoue sur un mode dialectique la lutte entre le bien et le mal, il importe d'examiner la teneur de la relation unissant Kid à Bellona.

LES VERSIONS DU POÈTE

Papiers de la fin : la ville de Kid

Kid, arrivant à Bellona, se fait donner un cahier noir à reliure spiralée. L'ouvrant au hasard, Kid lit ceci :

*to wound the autumnal city.
So howled out for the world to give him a name.*

[...]

The in-dark answered with wind.

*All you know I know: careening astronauts and bank clerks
glancing at the clock*

*before lunch; actresses cowering at light-ringed mirrors and
freight elevator operators*

*grinding a thumbful of grease on a steel handle; student (D, 31-
32.)*

Ces mots sont ceux mêmes qui ouvrent le roman que nous avons entre les mains. Kid ressent une impression de déjà-vu à la lecture de ce passage. Cette page, en effet, lui renvoie, formalisées dans le langage, des sensations, des pensées, des perceptions qu'il se rappelle avoir eues et qui évoquent des expériences qu'il a vécues : le livre que nous lisons, qui raconte le périple de Kid, Kid le lit aussi.

⁶ Dans une lettre de Calkins adressée à Kid : « My friend, I am fascinated by the mechanics of power. Who in his right mind would want the problems and responsibilities of the nation's president? Lord, I would! I would! » (D, 658.)

Ce dispositif métafictionnel, qui s'avère impossible à résoudre, complexifie singulièrement la structure narrative. Si le cahier contient le texte que nous lisons, le récit devient donc un objet monstrueux, un ruban de mœbius narratif. Artefact impensable et sans extériorité, à la fois miroir, prisme, lentille⁷, il opère sur plusieurs niveaux narratifs; il est l'antisoleil de Bellona, ou son soleil noir, dont le rayonnement enveloppe et travaille toute chose qu'il balaie, charge négative de la cité où le langage devient et fait acte. De sorte que le texte se retourne sur lui-même d'étrange façon. Ce que Kid écrit dans le cahier – descriptions minutieuses de la ville ou interrogations sur la réalité des choses – *devient* la ville; corollairement, il est impossible de distinguer le texte du cahier et le courant de conscience de Kid. Le cahier fait figure d'immense réticule, et le tissage s'en recommence sans cesse, *à la fois* captant et produisant du réel.

Réécrire les pages de la ville

Il y a donc adéquation, formelle et métaphorique, entre ces systèmes complexes que sont la ville de Bellona, le discours intérieur de Kid, le texte du cahier noir et celui du roman. Ils partagent leurs propriétés (discontinuité, fragmentation, incomplétude, glissement), croisent leurs signes et leur voix en une trame linguistique composite, où s'abolit la possibilité même d'établir une différence entre la fixité rassurante des choses et la fluidité du langage. Le discours intérieur de Kid apparaît le foyer actif d'une dialectique qui le force à se mesurer, en s'y insérant, à un langage déjà en écriture, hors de lui, dans le cahier noir, et à interpréter et à se représenter l'inconstance et l'incohésion de ce qui fait figure de réel à Bellona. L'enjeu pour Kid est de distiller, par ce mouvement, par cette volonté de saisie du monde, sa propre écriture, et, partant,

⁷ « Prism, Mirror, Lens » est le titre du livre I, qui renvoie à un objet que Kid portera comme un talisman durant tout son séjour à Bellona, une « chaîne optique » composée de prismes, de miroirs et de lentilles.

sa propre ville automnale. Cette dialectique mettant aux prises Kid et Bellona ne laisse en fait rien à l'extérieur : tout vient s'y jouer.

Concurremment aux phénomènes apocalyptiques qui la déréglent, le langage impose à la machinerie absconse de la ville sa finalité, par la voie du cahier, où ont transité possiblement plusieurs générations d'écriture, celle de Kid étant la dernière en date. Un passage, dans les premières pages du roman, signale le départ de cette dialectique souterraine qui bouleversera les paysages de Bellona pour la recomposer peu à peu en une ville différente, que détermineront de nouveaux paramètres :

How can I recreate this roasted park in some meaningful matrix?
Equipped with contradictory visions, an ugly hand caged in pretty
metal, I observe a new mechanics. I am the wild machinist, past
destroyed, reconstructing the present. (*D*, 24.)

La phrase charnière : « I observe a new mechanics. » Comme pour l'enjambement syntaxique examiné plus haut, cette phrase hésite entre deux significations, toutes deux simultanément possibles : 1) je suis témoin de, je vois, je surveille de nouveaux mécanismes — « observe » renvoyant ici à la vision; 2) j'adhère à, je célèbre de nouveaux mécanisme — « observe » ayant ici le sens de « se plier à » ou de « vivre selon » l'observance d'une loi, d'un principe, d'un dogme. Cette nouvelle mécanique du réel serait étrangère à Kid, il ne pourrait qu'en témoigner (ce qu'il fait); et cette réalité ne lui est pas si étrangère qu'il ne puisse, coexistant avec, en faire usage à ses fins, en appliquer les lois (ce qu'il fait aussi). Dès lors, Kid est bien « the wild machinist », qui, subordonné à quelque mécanisme, reconstruit du présent, et qui, venu de l'extérieur (« sauvagement »), en subit en même temps le contrecoup.

Les métaphores sont nombreuses tout au long du livre pour renvoyer au travail de modelage qu'effectue Kid sur la ville par le biais de ses poèmes. Un autre exemple — Kid répondant, en boutade, à un journaliste l'interrogeant sur son travail d'écriture :

«I'm trying to—» Kid looked up at Bill, frowning in the pause—«to construct a complicitous illusion in lingual catalysis, a crystalline and conscientious alkahest.» (D, 640.)

Cette « catalyse » (terme issu du lexique de la chimie et qui signifie « dissolution ») et cet « alkahest » (terme issu lui du lexique de l'alchimie et qui désigne le solvant universel recherché par les alchimistes) reconduisent le processus dans lequel Kid se trouve engagé; son entreprise poétique, qui a pour double référent Bellona et la perception qu'il a de celle-ci, informe une « illusion » dont nous ne pouvons décider, en définitive, si elle se déploie à la place de ce qu'elle cherche à signifier ou si elle *est* cela même qu'elle cherche à signifier.

Quoi qu'il en soit, l'activité scripturale de Kid agit sur l'organisation de la ville et des événements, l'écriture comme processus d'éclatement puis de réassemblage. Au moment où Kid prend possession du cahier, peu après son arrivée, les premières pages manquent; celles de droites sont écrites, celles de gauche sont vierges. Un peu plus tard, travaillant à un poème, Kid s'interroge sur l'orthographe du mot « auguries »; retournant en arrière dans le cahier, à la recherche d'un passage où celui qui en a rempli les pages de droite a utilisé le mot, il lit ceci : « *A word sets images flying from which auguries we read...* » (D, 119, les italiques sont de l'auteur) Et nous lisons, dans la septième et dernière partie du roman, intitulée « *The Anathemata: A Plague Journal* », une entrée marginale :

Speech is always in excess of poetry as print is always inadequate for speech. A word sets images flying through the brain from which auguries we recall all extent and intention. And I don't know if my wounded sort is enough. People probably do hear watches go tic-tok. But I'm sure my childhood clock went tic-tic-tic-tic-tic... Why do I recall this in a city without time? (D, 709.)

Ce passage, c'est Kid qui l'écrira, plusieurs mois après cette scène où il compose un poème, alors qu'il sera à la tête des

Scorpions; et, tel qu'il se lit dans le « journal de la peste », ce passage ne coïncide pas avec celui dont il semble être l'écho. Il procède en outre de la fusion, de la contraction de deux entrées différentes des pages de droites du cahier : la phrase citée plus haut : « *A word sets images flying from which auguries we read* » (D, 119), et une autre entrée, qui commence ainsi : « *Speech [...] is always in excess of poetry as print [...] is in excess of words. I want to write but can fix with words only the desire itself.* » (D, 264, 266.)

Ce travail de contraction, de réduction qu'opère Kid à son insu, mettant au rebut des bribes de texte ou des passages entiers alors qu'il écrit-réécrit le cahier en miroir, participe et témoigne d'un mouvement souterrain de resserrement de la structure du roman et incite à voir dans celle-ci non pas un simple cycle, se répétant à jamais sans altération, mais un continuum spirale, tendant, de spire en spire, de recommencement en recommencement, vers un centre silencieux, un épuisement du langage.

L'extrait suivant explicite comment se mêlent les voix narratives, de même qu'il révèle éloquemment, une fois qu'on a pressenti l'incidence que peut avoir l'activité scripturale de Kid sur Bellona, le rôle de celui-ci dans l'écosystème eschatologique de la ville. Kid déambule dans les rues d'un ancien quartier aisé; il regarde autour de lui :

Charcoal, like the bodies of beetles, heaped below the glittering wall on the far corner. The sharpness of incinerated upholstery cut the street's gritty stink. Through a cellar window, broken, a grey eel of smoke slithered the sidewalk to vaporize in the gutter. Through another, intact, flickerings... The singular burning among the dozens of whole buildings was the most uncanny thing he'd seen. (D, 77.)

Ce paragraphe, faisant corps avec la narration, ne se démarque en rien de celle-ci, ni par sa syntaxe ni par ce à quoi il réfère, c'est-à-dire, une rue enfumée de la ville. Kid continue sa déambulation, puis, décidant de transcrire les impressions visuelles enregistrées plus tôt, il s'assoit pour écrire. Le fragment poétique

qu'il produit ressemble, dans sa première version, presque mot pour mot au paragraphe cité plus haut, qui rapporte ses perceptions des parages :

«Charcoal,» he wrote down, in small letters, «like the bodies of burnt beetles, heaped below the glittering black wall of the house on the far corner.» He bit at his lip, and wrote on: «The wet sharpness of incinerated upholstery cut the general gritty stink of the street. From the rayed hole in the cellar window a grey eel of smoke wound across the sidewalk, dispersed before» at which point he crossed out the last two words and substituted, «vaporized at the gutter. Through another window,» and crossed out window, «still intact, something flickered. This single burning building in the midst of dozens of other whole buildings was,» stopped and began to write all over again:

«Charcoal, like the bodies of beetles, heaped below the glittering wall. The sharpness of incinerated upholstery cut the street's gritty stink.» (*D*, 84-85.)

L'adéquation est maintenant parfaite entre son poème et le paragraphe plus haut cité. Mais, ne le sachant pas, il poursuit ses révisions, et travaille à réduire le fragment encore plus, à en rendre l'expression plus elliptique :

Then he went back and crossed out «the bodies of» and went on: «From a broken cellar window, a grey eel wound the sidewalk to vaporize at the gutter. Through another, intact, something flickered. This burning building,» crossed that out to substitute, «The singular burning in the midst of dozens of whole buildings,» and without breaking the motion of his hand suddenly tore the whole page from the notebook. (*D*, 85.)

Prenant une pause, il reprend sur une nouvelle page : «Charcoal, like beetles heaped under the glittering wall... » et recopie la suite en intégrant les dernières corrections.

Ce passage illustre bien comment se télescopent les deux principales voix narratives, la voix scripturale de Kid décrivant Bellona et celle, textuelle, qui raconte la traversée de Kid. S'entrelaçant, elles donnent en quelque sorte voix à la ville elle-

même. La ville s'extrait ainsi de l'écran où la projette la diégèse et, se retournant comme un gant, devient son propre projecteur, fait corps avec l'écriture, comme telle devenant bien sûr un corps mal-léable, susceptible d'être fragmenté, déformé, mais surtout effacé ou amuï. En conséquence, les choses se passent comme si ce que Kid voyait dans la fumée était d'ores et déjà du langage, et que la fumée elle-même était aussi du langage. Kid le formule d'ailleurs dans un de ses poèmes, posant le langage et la fumée comme équivalents, les deux gommant l'origine :

There is no articulate resonance. The common problem, I suppose, is to have more to say than vocabulary and syntax can bear. That is why I am hunting in these desiccated streets. The smoke hides the sky's variety, stains consciousness, covers the holocaust with something safe and insubstantial. It protects from greater flames. It indicates fire, but obscures the source. This is not a useful city. Very little here approaches any eidolon of the beautiful. (*D*, 75.)

Ou encore :

Bullshit! Only I felt like that when I wrote it—no: I felt *something*, and thought those words the proper ashes of the feeling as I searched the smolderings. But they were only smoke. (*D*, 723.)

* * * * *

Kid, écrivant son poème, pose un acte qui reconduit un double mouvement : esthétique d'une part, et eschatologique d'autre part. Le paragraphe du roman que Kid se trouvera à réécrire à son insu se distingue, dans la première version, par une formulation descriptive, appliquée, précieuse, pauvre d'un point de vue métaphorique. En resserrant sa syntaxe, en omettant certains syntagmes, Kid confère au fragment une qualité évocatoire qu'à l'origine il n'avait pas. Le passage accède alors à une expression poétique et atteint à cette concision de l'expression pouvant créer ces « images flying from wich auguries we read ». Comparons : « Through a cellar window, broken, a grey eel of smoke slithered the sidewalk to vaporize in the gutter » avec « From a broken cellar

window, a grey eel wound the sidewalk to vaporize at the gutter ». Ce mouvement de resserrement esthétique qu'institue l'écriture de Kid n'a pas qu'une incidence sur la qualité poétique de ce qui s'écrit dans le cahier noir. Du point de vue eschatologique, réduisant le texte du cahier, et donc, ultérieurement celui du récit qui redira la traversée de la ville automnale, c'est Bellona même qui commence à se réduire, à se replier, à disparaître dans la syntaxe; un peu d'elle-même se perd à chaque correction, à chaque mot biffé; littéralement, elle perd ses mots, elle se défolie de sa propre substance, comme un livre de ses feuilles.

La circularité de la structure, imparfaite, s'apparente donc davantage à une spirale, que connote au demeurant la reliure, spiralée, du cahier noir qui, tel le livre de sable borgésien, contient un nombre infini de pages. Cette figure semble en effet seule propre à rendre compte du continuum textuel dont *Dhalgren* n'est qu'un état transitoire. La fin en boucle la boucle, certes. Mais un processus de resserrement travaille, de l'intérieur, cette circularité apparente; serait-il relancé de fois en fois, le texte en viendrait à s'épuiser, à s'éroder, bientôt dissolvant dans les ultimes anneaux de sa spirale la ville et ses habitants, pour n'en tracer plus que l'écho fossile, le souvenir persistant.

À la destruction du tissu de la ville, de sa matérialité, par le travail d'écriture, se rajoute la déconstruction, dans le discours, des couples d'oppositions qui en soutiennent le fonctionnement et l'appareil idéologiques. Se renverseront donc maintes dichotomies « fondatrices » liant et définissant la société américaine, de même que ce qu'elle est prête à reconnaître comme bien ou acceptable collectivement. Ces dichotomies participent de plusieurs catégories, raciales, sexuelles, psychologiques (noir et blanc, mâle et femelle, hétérosexuel et homosexuel, sain et insane, etc.), et Kid incarnera celui en qui se produira et par qui s'écrira cette déconstruction.

Le roman souligne par la négative, en n'en figurant que les antipodes, le fait que, sur plusieurs plans — sémiotique, social, politique, culturel — l'un des deux termes de toutes ces oppositions a été, au détriment de l'autre, surcodé, surinvesti de sens : blanc, mâle, hétérosexuel, sain d'esprit, etc. Aussi Kid figure-t-il d'emblée la rencontre de toutes ces oppositions, en ceci qu'il est un sang-mêlé bissexuel, dépressif, schizophrène, poète et criminel. Au terme de sa traversée de Bellona, Kid, en passe de devenir autre et de recommencer le voyage, a d'une certaine manière pu encoder le terme pauvre de chacune des oppositions qu'il aura incarnées, c'est-à-dire que son langage se sera recomposé en fonction de ce renversement idéologique. Le recommencement du cycle pourra ensuite encoder d'autres catégories, d'un autre point de vue, du sein d'une autre conscience.

DHALGREN: UN NOM À PERDRE

Échos et avatars

Le mouvement spiralé de la structure, dont la géométrie rappelle le principe du vortex (écoulement spiralé autour d'un centre creux), fait disparaître aussi la possibilité de revenir en arrière, de retrouver une identité perdue. Pourtant, plus le roman progresse, plus Kid en ressent le besoin : le temps qui passe, l'écriture, tout concourt à exacerber ce désir de ressaisir son origine. Malgré cela, Kid se trouve déporté de plus en plus loin de ce qu'il a pu être. Et au sortir de la ville, sa conscience et son discours se pulvériseront, deviendront babil. Ce sera pour Kid un littéral passage à blanc, bien que les traces de ce qu'il est, de son origine dérobée, peut-on conjecturer, demeureront visibles — le cahier noir en portera partout les signes. Kid ainsi a lui-même été l'avatar d'une identité antérieure, qui a elle aussi, en son temps, eu à subir une transformation — d'où Kid est issu.

Lorsque nous le découvrons au début, il est immobile, en position presque fœtale : « A whole minute, he squatted. » (*D*, 1.) Son pied gauche est nu, le droit chaussé d'une sandale. Nous

apprendrons beaucoup sur lui, mais son passé, pour une bonne part, restera dans l'ombre, pour lui comme pour nous.

Il a le teint foncé, est probablement de sang-mêlé : « "I'm an American Indian," he decided, with resigned wrath. » (*D*, 73.) Parfois sujet à des accès de violence, il se rappelle avoir été dans une institution psychiatrique, avoir lu beaucoup de poésie, ne sait plus son nom, et il vacille, croit-il, à la lisière de l'insanité. Plutôt que de devenir fou, il devient, à son corps défendant, poète et chef du gang des Scorpions. Comme eux, il va parfois vêtu de ces immenses hologrammes lumineux. Ni noir ni blanc, il est, dans la grammaire raciale de Bellona, un être intermédiaire, une « créature de lumière et d'ombre », un spectre incarné, l'ombre d'une identité antérieure, désorienté dans le temps et l'espace. Il est de fait lui aussi (comme la ville) le résultat d'une écriture anonyme remplissant les pages d'un cahier, dont il prendra possession comme d'un legs — mais de qui reçu?

Kid médite à plusieurs reprises au-dessus d'une liste de noms transcrite dans le cahier (donc dans le roman); un nom, plus que les autres, retient son attention et revient le hanter en deux occasions : William Dhalgren. Nous seuls évidemment sommes en mesure de rattacher Kid à ce nom. Mais, s'il a pu être William Dhalgren, il ne l'est plus; celui-ci participe d'une spire, d'une génération précédente du texte, et il est sans doute l'auteur des pages de droite du cahier noir; William Dhalgren est celui qui a traversé Bellona et qui, en faisant le pont entre deux mondes, croise Kid et lui passe le relais.

Dans une certaine mesure, Kid est l'imgo contre-culturel de William Dhalgren, résultant, plutôt que d'une improbable évolution, d'un processus sémiotique de diffraction et de distorsion. Dhalgren, s'atomisant lors de sa propre épiphanie-disparition, est relayé par une sorte d'hologramme tronqué et tordu de lui-même, c'est-à-dire un bâtard anonyme et déjanté, tenu dans les marges de la normalité consensuelle. Dhalgren, au moment où Kid entreprend

sa traversée de la ville automnale, n'est plus qu'un spectre allusif et encrypté, que voilent les replis de sa propre écriture : il est de Kid l'ancêtre dérobé. Sa disparition, suggère le texte, coïnciderait par ailleurs avec l'exil, hors de la ville, des habitants blancs de classe moyenne.

* * * * *

Si *Dhalgren*, en somme, rend compte d'une expérience apocalyptique, et qu'il en explore les possibles linguistiques, il en fait la mise à l'épreuve dans un contexte discursif séculier. Du point de vue de la diégèse, le roman engage dans sa dialectique deux eschatologies, individuelle et collective, auxquelles nous pouvons rapporter respectivement Kid et Bellona, mais qui se résorberont dans la seule réalité d'une écriture, dans l'espace du cahier noir, dans lequel viendront se torsader Kid et la ville, se transformant mutuellement. Néanmoins, le texte garde la trace, pour ainsi dire fossile, d'un imaginaire apocalyptique composite, ayant thésaurisé le sacré d'eschatologies et de mythologies antérieures. Cette rémanence discursive, par la persistance certes atténuée de figures spécifiques, subsiste encore active dans la confrontation par laquelle se réactualise la fin de Bellona.

Des allusions fréquentes aux religions chrétiennes, à l'alchimie, de même qu'à des dieux divers, invitent à une lecture qui s'attacherait à révéler l'inscription et l'articulation clandestines de ces divers motifs, allant des noms de personnages (« Priest », « Revelation », « Angel », « Cathedral », « Devastation », « Faust ») à la présence signifiante, à Bellona, d'une église protestante et d'un monastère catholique, où ira s'isoler Roger Calkins, l'éditeur du *Times*, et où Kid et lui auront une longue discussion, de part et d'autre d'un mur, vers la fin du roman (*D*, 737-746), conversation qui en représente d'une certaine manière l'acmé. Cette rencontre entre Kid et Calkins n'est ni plus ni moins une reprise de cette lutte finale, apocalyptique, entre le bien et le mal, mais se déroulant ici sur un mode dialogique. Si nous avons à proposer quelques pistes pour une lecture qui s'attacherait

au religieux, il faudrait commencer par reconnaître en Kid, qui fait face à la figure démiurgique et institutionnelle de Calkins, une figure satanique, au sens étymologique du mot hébreu « satan », accusateur et opposant. Calkins lui dit à un moment dans la discussion :

I suppose one valid purpose of poets is to bring blasphemy to the steps of the altar. I just wish you hadn't felt obliged to do it today. Nevertheless, I appreciate it as a political, if not a religious, necessity.

En dépolarisant la structure duelle bien/mal (entre autres paires), le roman met en cause toute forme de bipolarité, pour laquelle cette opposition fait figure d'emblème. De sorte que la rencontre finale entre Kid et Calkins se lit davantage comme un commentaire, alors critique, sur le bien et le mal, et l'évanescence de ses manifestations dans la ville, que comme un *armageddon*.

Calkins : « You're afraid that for want of one good man the city shall be struck down? You better look back across the train-tracks, boy. Apocalypse has come and gone. We're just grubbing in the ashes. *That* simply isn't our problem anymore. » (D, 745.)

Se réaffirme là la contradiction, ou ce que le roman met à l'épreuve, c'est-à-dire, pour Calkins, l'apocalypse comme événement et, pour Kid, l'apocalypse comme processus toujours déjà inscrit dans le langage. Kid conclut – et c'est dans le fond la chose la plus importante qu'il a à lui dire : « "Mr Calkins, [...], most of your subjects aren't sure whether or not this place even exists." » (D, 746.)

Or, Bellona existe et n'existe pas. Ou alors elle n'existe *plus* – sous les formes qu'on lui connaissait. Elle a été Sodome, Troie, Rome. Le lieu même de la fin qui se fait, de l'écriture de la fin, de l'écriture. Le lieu que nous traversons et auquel, *da capo*, nous revenons sans trêve. Le prisme, le miroir, la lentille qui nous renvoient le monde et nous renvoient au monde, et sur la surface

desquels se lit ce désir inavoué qui est le nôtre : que tout cela finisse quand même bientôt tout à fait, enfin.

Bibliographie

BRONK, William, *Living Instead*, San Francisco, North Point Press, 1991.

DELANY, Samuel R., *Dhalgren*, Hanover (N. E.), Wesleyan University Press, [1974] 1996.

ELIOT, T. S., *Collected Poems, 1909-1962*, London, Faber and Faber, [1963] 1974.