

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ADAPTE-TOI OU CRÈVE :

L'IMAGINAIRE ET LA FIN CHEZ DOUGLAS COUPLAND ET CHUCK PALAHNIUK

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉMILIE FORTIN

AOÛT 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

D'abord, merci à Bertrand Gervais, directeur qui répond aux courriels de ses étudiants angoissés plus vite que son ombre. Merci pour ses commentaires, toujours pertinents. Merci pour sa patience et son calme devant les désastres.

Merci à Éric, fidèle compagnon qui, dans l'attente de la fin promise, a su trouver la force de ne pas incendier notre bureau. Qui a su accepter le désordre, fondement et générateur de ma pensée. Qui a su comprendre que cette prolifération de notes, à moi-même de moi-même pour moi-même, me fut nécessaire. Pendant deux ans. Je t'envie cette patience devant un temps qui s'étire. Éternellement.

Je tiens également à remercier Olivier et Nicolas qui ont calmement et généreusement débogué la Chose...

Je dois confesser que je n'ai jamais été grand amateur des spectacles apocalyptiques qui remplissent les tiroirs-caisses des cinémas, films d'une fin du monde bourrés d'effets spéciaux aux dialogues affligeants ou représentations cybernétiques d'un futur terrifiant. Ce que leurs images nous montrent – gangs qui rôdent partout, inhumanité, domination de la machine, augmentation de la pollution, dégradation de l'environnement – n'était pas du tout conforme à la réalité que nous avons sous les yeux.

- T. C. Boyle, *25 histoires bizarres*

[...] les principes, les différences, les choix, la morale, le compromis, le savoir, l'unité, la prière – tout cela était erroné, tout cela était vain. Tout cela se résumait à adapte-toi, ou crève. J'imagine mon visage sans expression, la voix désincarnée qui sort de ma bouche : *Ces temps sont effrayants.*

– Bret Easton Ellis, *American Psycho*

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
L'IMAGINAIRE DE LA FIN : UN TEMPS DE CRISE	5
1.1 Omniprésence. L'imaginaire de la fin au XXI ^e siècle	6
1.2 Un moment paradoxal	12
1.3 Vers une démonstration de la fin	14
CHAPITRE II	
GÉNÉRATION X: <i>DO IT YOURSELF!</i>	18
2.1 Fuite	20
2.2 À la recherche du temps perdu	25
2.3 Divagations autour de la fin	29
2.4 Occuper l'espace	32
2.5 Résistance	36
CHAPITRE III	
<i>CHOKE</i> : ÉTOUFFEZ, SUFFOQUEZ, SENTEZ	39
3.1 Quatrième étape : la confession d'un paumé parmi tant d'autres	41
3.2 Survivre	45
3.3 Anticiper les fins	50
3.4 Jouer à Dieu	52
3.5 Être ou ne pas être	54

3.6 Concevoir la suite	57
CHAPITRE IV	
DÉSORDRES	63
4.1 Désordres du temps	63
4.2 Nécessaire oubli	66
4.3 Vivre dans le passé	71
4.4 L'ère des monstres qui espéraient	77
4.5 La tête dans les nuages atomiques.....	82
4.6 Désordres imaginaires, désordres réels	88
CONCLUSION	
POUR EN FINIR UNE FOIS POUR TOUTES	90
ANNEXE 1	95
BIBLIOGRAPHIE.....	96

RÉSUMÉ

L'imaginaire de la fin évolue et s'actualise sans cesse, au gré du temps. Chez Douglas Coupland et Chuck Palahniuk, il se conjugue au singulier. La fin est intime, personnelle, elle ne concerne que le sujet, et lui seul. Néanmoins, elle interpelle les mêmes traits intrinsèques à tout imaginaire de la fin. La fin est transitive, elle est achèvement d'une chose et commencement d'une autre. Le temps de la fin, quant à lui, est toujours aussi harassant à négocier : passé, présent, futur cohabitent difficilement. Enfin, devant tant de désordres, la langue et l'imaginaire sont à leur tour happés par la confusion. À ces trois constantes s'ajoute une quatrième, à l'œuvre autant dans *Generation X* que dans *Choke* : une sur-sollicitation de l'imaginaire qui provoque un brouillage important dans la perception du réel.

Récits de la fin, *Generation X* et *Choke* sont aussi des romans du renouveau. S'ils disent que le monde menace l'individualité du sujet et qu'il est responsable des graves dysfonctionnements qu'il connaît, les romans de Coupland et Palahniuk nous disent aussi que l'homme peut être sauvé, s'il le désire. Il n'en tient qu'à lui. Résultat d'une clairvoyance du monde, d'une amère déception, puis façon de fabriquer du sens, la fin chez eux ne renvoie non pas à une fin du monde, à sa clôture, mais bien à son renouvellement, subjectif. Réaction, elle permet la survie, objet de pensée, elle incite à la perte. Car si l'homme peut renaître, son monde et son imaginaire, eux, sont voués au désordre.

MOTS-CLÉS : COUPLAND, PALAHNIUK, FIN, IMAGINAIRE, TEMPS.

INTRODUCTION

L'imaginaire de la fin, bien qu'il soit vieux comme le monde, s'actualise toujours – et, du reste, peut-être plus que jamais. Ses signes, ses symptômes, ses manifestations et ses représentations pullulent. Notre époque est marquée par son omniprésence : l'imaginaire de la fin habite tant le champ social que celui de l'imaginaire. Les dernières décennies ont vu naître un nombre impressionnant de fictions s'articulant autour de lui, tandis que les médias, friands d'un tel imaginaire, propagent l'idée d'un danger imminent, la sensation d'une catastrophe à venir, sinon déjà advenue.

Malgré la diversité de ses modalités et la multiplicité de ses appropriations, une constante s'observe : la fin est entendue et comprise comme une terminaison finale causée par un événement identifiable. Guerre, tsunami, pandémie, terrorisme, voilà ce qu'évoque pour la plupart l'imaginaire de la fin, à savoir une catastrophe visible, nommable. Certes, nombre de discours articulent une telle fin, tantôt dans le domaine du réel, tantôt dans celui de la fiction. Or, tout comme le terme « apocalypse », la fin souffre d'une demi-compréhension. Quiconque s'est attardé à l'étude, plus ou moins exhaustive, de l'apocalypse a noté le glissement sémantique du terme. En effet, l'on ne retient que son caractère négatif, celui de la fermeture d'un monde, et on en oublie son aspect positif. Bien qu'elle ait été de tous temps symbole des derniers jours du monde, symbole de sa fin, l'apocalypse renvoie autant à la terminaison qu'au recommencement, à l'achèvement qu'à l'avènement. Ainsi, la fonction de l'apocalypse est peut-être moins de parler de la fin du monde, que d'évoquer celui qui lui succèdera... Il en est de même de l'imaginaire de la fin que nous devons comprendre comme une expression de la tension fin-renouveau. Évidemment, celle-ci peut s'appliquer à n'importe quel désastre événementiel. Or, ce sont d'autres sortes de fins qui nous intéressent, beaucoup plus complexes, davantage porteuses de significations : celles qui se défont de la logique de l'événement, bien souvent artificieux. La fin et le renouveau y sont bel et bien toujours à l'œuvre, mais ils concernent non pas le sort du monde, mais l'individualité et le destin des sujets. Cette fin est personnelle : elle se choisit et elle prend l'allure d'une option tout à fait viable. Ce n'est pas le monde qui est menacé, mais le sujet. Le sujet est menacé par le monde.

Ainsi, ce travail se propose d'étudier une mutation toute contemporaine de l'imaginaire de la fin où celui-ci est intimement lié au sujet énonciateur. Comment se manifeste l'imaginaire de la fin conjugué au singulier ? Comment se déploie-t-il, comment se narrativise-t-il ? Si la fin ne s'envisage ni comme un événement ni comme une mort pure et simple, en quoi consiste-t-elle exactement ? Que traduisent les apocalypses intimes, subjectives ? Et de quelle façon inscrivent-elles l'imminence d'un désastre qui concerne une collectivité entière ? Pour ce faire, nous nous intéresserons à deux représentants de cet imaginaire, à savoir Douglas Coupland et Chuck Palahniuk. Notre corpus sera constitué de *Generation X – Tales for an Accelerated Culture* et de *Choke*. À des lieues de la fin spectacularisée, ces romans de la finitude concernent des sujets désorientés à la recherche de cohérence et d'un sens à attribuer à leur existence respective. Il s'agira pour nous de montrer comment s'articule l'imaginaire de la fin chez ces deux auteurs, et comment cet imaginaire propose une réflexion beaucoup plus large sur la contemporanéité américaine. Autrement dit, nous entendons montrer que l'imaginaire de la fin au cœur de ces romans se présente comme un mécanisme qui permet de penser un temps de crise, une crise du temps, puis, paradoxalement, de proposer une forme bien subjective d'utopie. Nous verrons que la fin est un principe de cohérence, solution à des identités morcelées, que la fin désirée et provoquée est en fait un moyen de survie.

Ce mémoire se construit en quelque sorte à partir des trois traits fondamentaux de l'imaginaire de la fin : la transitivité (la fin de quelque chose), l'altération du rapport au temps, et les bouleversements de l'activité sémiotique. Ainsi, dans un premier temps, nous nous proposons de placer les jalons de l'imaginaire de la fin, puis de le dépoussiérer de quelques idées reçues, afin de bien comprendre de quelle façon il se module à l'heure actuelle. Ceci mettra en évidence le brouillage entre réel et imaginaire, tout comme les questions de paranoïa et de peur que cet imaginaire induit chez les populations. Nous comprendrons qu'il s'agit somme toute d'un imaginaire fort paradoxal. Enfin, à partir, notamment, des théories proposées par le groupe de recherche sur l'imaginaire de la fin de l'UQAM, nous tenterons de cerner la fin telle qu'elle se déploie chez Coupland et Palahniuk, à savoir comme un état, une réaction nécessaire au bien-être du sujet. Nous verrons que si leurs romans postulent que l'humanité est en danger, ils disent également que le sujet, lui, peut – et doit – assurer sa survie. Nous montrerons que leurs fictions sont ancrées dans le réel

et qu'elles proposent un regard, somme toute acerbe, sur la société américaine contemporaine. Dès lors, il faudra considérer leurs fictions comme autant de symptômes d'un malaise palpable au sein de la société... En fait, il s'agit de concevoir le tout dans une logique circulaire, sinon séculaire, où les récits se présentent comme des symptômes de l'imaginaire collectif, du réel, lequel est plus que jamais travaillé par les fictions.

Par la suite, notre propos se concentrera sur la mise en place de l'imaginaire de la fin chez les deux auteurs, afin de bien comprendre comment, respectivement, ils se l'approprient et le modèlent, et en quoi leurs fictions sont en fait une mise à mort de l'*american way of life*. Ainsi, les deuxième et troisième chapitres traiteront respectivement de la fin chez Coupland, puis chez Palahniuk. Nous examinerons d'abord *Generation X*, et verrons que la fin concerne le rejet d'un mode de vie, d'un partage des valeurs et qu'elle n'est possible que par l'exil, le retrait du monde. *Choke*, quant à lui, révélera un imaginaire de la limite, dans lequel le sujet, harassé, cherche à affronter les interdits et le danger pour se prouver de la réalité et de la valeur de son existence. Il apparaîtra que nos romans dépeignent des sujets en mal de sens, de sensations, révélant des êtres au seuil de la dissolution, d'où l'urgence du renouvellement de leur réalité.

Il nous appartiendra de montrer que le rapport au temps chez Coupland et Palahniuk est non seulement indissociable de l'imaginaire de la fin, mais l'un de ses présupposés. Aussi s'agira-t-il de comprendre que ce qui est en jeu dans les romans qui retiennent notre attention est la relation au temps, laquelle apparaît invariablement problématique pour le sujet. En fait, nous verrons que les récits mettent à jour, d'une part, un présent qui se pense difficilement et, d'autre part, une impossibilité pour le sujet, de vivre son propre temps. Nous examinerons donc particulièrement les nombreuses tensions amenées par la difficile cohabitation, voire l'impossible négociation, entre le passé, le présent et le futur. Ce faisant, il apparaîtra que les romans étudiés dépeignent un « impossible présent » étouffé, dilaté, paralysé par ce qui a toutes les apparences d'un présentisme et par une posture indécise vis-à-vis le passé, à mi-chemin entre mémoire et oubli. Nous verrons que leur posture indécise à l'égard de leur relation au temps participe de la volonté de tout liquider et de remettre les compteurs à zéro. Nous serons à même de voir, par conséquent, que l'imaginaire de la fin tel qu'il se déploie chez Coupland et Palahniuk se dessine finalement comme une philosophie de la déception,

du désenchantement et que, de ce fait, il ne s'apparente pas uniquement au pessimisme. Notre hypothèse est la suivante : l'imaginaire de la fin qui se déploie dans les romans à l'étude, loin de correspondre à une clôture négative du monde, à sa fermeture, dit plutôt son ouverture, positive, parce qu'il fait surgir la nécessité et la mise en branle d'un renouvellement du monde. À vrai dire, nous le constaterons, les personnages, parce qu'ils sont conscients que le monde court à sa propre perte, peuvent rêver d'un monde meilleur. Enfin, dans un dernier temps, nous explorerons les liens qui unissent la fin et l'imaginaire. Nous verrons que si la fin est (ré)action, elle est aussi objet de pensée, figure obsédante qui provoque nombre de désordres qui trouvent leur corollaire dans des désordres imaginaires, narratifs et langagiers.

Théories postmodernes, théories du sujet, théories du langage, philosophie, sociologie, ce mémoire empruntera à plusieurs disciplines afin de décrire les axes complémentaires qui en dessinent les contours, à savoir la fin, le temps et l'imaginaire via la société américaine. Cela nous permettra de comprendre comment Coupland et Palahniuk parviennent, à partir du lieu commun qu'est le « temps de crise contemporain », à des œuvres originales d'une grande portée qui, au-delà de leurs récits déjantés, absurdes et satiriques, traduisent un malaise palpable dans la société américaine postmoderne.

CHAPITRE I

L'IMAGINAIRE DE LA FIN : UN TEMPS DE CRISE

So it goes!
Kurt Vonnegut, *Slaughterhouse - Five*

Nul n'est éternel. L'immortalité est un fantasme. Vladimir Jankélévitch résume admirablement l'attitude qui prévaut pour l'homme face à la mort :

La mortalité des mortels a beau être inlassablement confirmée, inépuisablement vérifiée par des millions de morts individuelles, toutes les vies, depuis que le monde est monde, ont beau se terminer inévitablement et invariablement par le triomphe de la mort, on dirait que cela ne suffit pas ; que cette invincibilité n'est pas encore assez probante ; qu'une mortalité si abondamment prouvée et surprouvée a besoin de quelque preuve supplémentaire... Vraiment, la démonstration n'est-elle pas encore faite ?¹

De toute évidence, non. Elle ne l'a pas été et ne le sera sans doute jamais. Contrairement à ce qu'aurait pu laisser présager les milliers d'années d'évolution du cerveau humain, la mort, pour la plupart d'entre nous, ne va pas de soi.

Le syllogisme est indiscutable : tout ce qui vit meurt, or je vis, donc je mourrai. Pourtant, ce simple état de fait, qui constitue, du reste, la condition fondamentale de l'existence humaine, ne se pense pas aisément. La fin – la nôtre comme celle des autres – éveille divers sentiments, souvent contradictoires : peur, affolement, inquiétude, dénégarion, espérance, angoisse, curiosité, horreur, etc. Objet insondable et mystérieux, espace imaginaire et mental, la mort ne se pense, paradoxalement, qu'à travers le vivant. Extérieure à la vie, elle constitue un *après* qui habite, préoccupe et même, parfois, obsède. Aussi défie-t-elle en quelque sorte le discours et la pensée².

¹ Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1977, p. 13.

² Vladimir Jankélévitch, *Penser la mort ?*, Paris : Éditions Liana Levi, coll. « Piccolo », 1994, p. 109.

Quoi qu'il en soit, il est légitime de se demander si cette difficulté à concevoir et à vivre sa condition de mortel justifie cette fascination que l'homme éprouve pour l'idée de fin. Ce grand et éternel mystère de la mort et, par le fait même, son attrait suffisent-ils à expliquer la prépondérance de l'imaginaire de la fin dans notre société, maintenant comme à toutes les autres périodes de l'histoire ?

1.1 Omniprésence. L'imaginaire de la fin au XXI^e siècle.

Fils, tout peut toujours arriver à tout le monde, mais en général ça n'arrive pas.

Philip Roth, *Le complot contre l'Amérique*

Même si c'est principalement l'idée de la mort qui est d'emblée associée à celle de la finitude³, même si les deux termes sont en quelque sorte indissociables, ils ne constituent pas une finalité au sein de l'imaginaire de la fin! Si les représentations de la fin se présentent bien souvent dans les productions culturelles, les discours médiatiques et l'imaginaire collectif sous la forme d'une fin partielle ou globale provoquée par un événement identifiable, elles ne se construisent pas systématiquement selon le registre de l'anéantissement du vivant. En fait, comme le résume tout simplement Jean-François Chassay, « 'fin' et 'mort' ne doivent pas s'entendre comme des synonymes⁴ ». Les fictions à l'étude le démontreront sans équivoque : les pensées de la fin dépassent largement l'idée d'une simple fin physique.

Plusieurs fois millénaire, l'imaginaire de la fin est en quelque sorte partenaire de l'être pensant. Aussi met-il en jeu une histoire vaste, une histoire riche, assurément complexe, souvent récurrente, mais loin d'être homogène; une histoire qui concerne à la fois le réel et l'imaginaire et dont les multiples appropriations trouvent écho dans une imposante et hétéroclite bibliographie, dans une diversité de récits, dans une pluralité d'esthétiques, de stratégies narratives et discursives.

³ J'entends, par « finitude », « le fait d'être fini », certes, mais je dégage ce terme de toute idée de clôture exclusivement physique. J'envisage donc la finitude au même titre que la fin, non seulement comme un point d'arrêt, mais une limite, une borne séparant deux états.

⁴ Jean-François Chassay, *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008, p. 19.

La fin du monde est une histoire sans fin, pour reprendre le titre évocateur de l'essai de Lucian Boia⁵. La fin du monde ne disparaît jamais, « mais elle change de place et de signification⁶ ». Histoire évolutive, cyclique, l'imaginaire de la fin perdue, se réécrit et s'actualise sans cesse : au gré du temps, des cultures, des sociétés, il se renouvelle, s'atténue, émerge de nouveau, tout en demeurant essentiellement le même. Au fil des siècles, les agents de la fin du monde se succèdent et se chevauchent : nature, astres, comètes, dieux. Jusqu'au XX^e siècle toutefois, ce sont les fléaux comme la peste, le choléra, la tuberculose, les catastrophes naturelles et l'Apocalypse qui prévalent. D'ailleurs, la fin du monde a longtemps été religieuse, le christianisme étant porteur d'un message fondamentalement messianique et millénariste.

Par conséquent, loin de moi l'idée de faire une synthèse exhaustive de l'imaginaire de la fin, d'en retracer l'histoire, d'analyser les rapports ancestraux de l'homme et de la mort ou de décrire la panoplie des fins au fil des époques. Ce qui m'intéresse plutôt, c'est l'idée de finitude, telle qu'elle se présente ici et maintenant dans une société dite postmoderne. Ce qui m'importe, c'est son déploiement, sa prépondérance dans la culture contemporaine, ainsi que ses manifestations littéraires, principalement celles qui s'éloignent des spectacles grandiloquents. Quelle forme prend l'imaginaire de la fin actuellement, hors du *blockbuster* et du film de catastrophe ? Au sein de quelles figures s'incarne-t-il ? Comment se renouvelle-t-il, comment se narrative-t-il ?

Si l'imaginaire de la fin transcende toutes les époques, force est de reconnaître que le XX^e siècle s'est avéré propice à la multiplication de ses lieux, tantôt dans le discours social, tantôt dans les arts et la littérature. En effet, ce siècle est riche en événements qui participent à sa prolifération. Pensons d'abord aux deux guerres mondiales et aux percées de la science et de la technologie qui nous ont confirmé la possibilité d'une destruction à grande échelle. Ce qui fut entrevu lors des épisodes de la Shoah, de Hiroshima et de Nagasaki, ainsi que de Tchernobyl a marqué profondément l'imaginaire collectif, y ouvrant bien entendu une brèche fertile en matière d'apocalypse. Ce siècle, qui a vu tant d'événements nouveaux, a donné

⁵ Lucian Boia, *La fin du monde, une histoire sans fin*, Paris : Éditions La Découverte, 1989.

⁶ *Ibid*, p. 128.

naissance à des discours où les catastrophes paraissent imminentes, tout en étant extrêmement hétérogènes : médicales, scientifiques, environnementales, voire planétaires. Les menaces potentielles se sont multipliées et le progrès a commencé, une fois pour toutes, à effrayer. Parallèlement, le XX^e siècle a été le théâtre de la fin de tout et de n'importe quoi : on a clamé la mort de Dieu, celle de l'auteur, la fin du roman, du livre, la fin des traditions, des idéologies, de l'histoire.

La terminaison absolue du monde y a côtoyé d'autres sortes de fins. Aussi parle-t-on moins de fin *du* monde, que de la fin *d'un* monde, d'un *certain* monde. Une autre nouveauté, significative, est née plus ou moins au milieu du siècle : conséquence du progrès technologique, le facteur humain est devenu prépondérant. Après les menaces naturelles et les menaces providentielles, ce fut au tour de la crainte de l'homme d'émerger. Et si c'était lui (et son « gros cerveau », préciserait Vonnegut) qui provoquait l'hécatombe ? Ce nouvel agent de la fin semble maintenant le plus plausible, le plus probable. Et la fin du monde paraît encore plus proche : l'homme en a raccourci l'échéance, pouvant la provoquer à n'importe quel moment. L'homme et le progrès sont une bombe à retardement.

Évidemment, la fin de ce siècle a été marquée par le passage au troisième millénaire, dont l'attente s'est révélée un terrain profondément fertile pour la résurgence d'une pensée eschatologique, donnant lieu à une « fièvre apocalyptique⁷ », à une multiplication des discours alarmistes et à une recrudescence du religieux en général. Bien que les esprits se soient calmés suite à ce passage où rien ne s'est produit (ni retour du messie, ni catastrophe, ni bogue de l'an 2000), jamais la fin n'a semblé aussi prégnante dans nos vies, spectacle des médias oblige...

En ce début de XXI^e siècle, la fin est omniprésente. Peut-on parler de recrudescence ? Oui et non. D'abord, il faut rappeler que « chaque époque tend à entretenir l'illusion qu'elle est en proie à des menaces eschatologiques plus réelles que par le passé.⁸ » Si recrudescence il y a de nos jours, elle ne s'explique que sous l'angle du foisonnement, de la propagation.

⁷ Jean-Pierre Prévost, *Pour lire l'Apocalypse*, Paris : Éditions du Cerf, 2006, p. 8.

⁸ Bernard Brugière, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique? », dans *Âge d'or et Apocalypse*, Paris : Publications de la Sorbonne, coll. « Langue et langages », 1986, p. 116.

Nul doute que l'*impression* de catastrophe – car c'est bien de cela qu'il s'agit – s'explique par l'omniprésence culturelle et médiatique de ses manifestations. La crise actuelle n'est guère différente de celles qui l'ont précédée. L'imaginaire de la fin s'est tout simplement adapté, comme il l'a toujours fait, suivant l'évolution de l'ère postmoderne : celle du progrès technique, de la médiatisation à outrance, du spectacle et de la commercialisation. Il n'y a pas de réelle amplification des risques de catastrophes. Mais une intensification des pensées de la fin a pourtant bien lieu. Elle est imaginaire et se déploie selon un principe de répétition, qui finit par créer une surenchère, voire une overdose. Car la fin, l'idée de fin, les figures de la fin, ses signes, ses symptômes et ses représentations sont omniprésents, solidement ancrés dans notre social, dans notre culture et notre imaginaire. Ce ne sont pas les périls qui se sont multipliés, mais plutôt ses discours. Ce faisant, il serait sans doute beaucoup plus juste de parler non pas de « périls », mais bien de « psychoses ». D'hallucinations collectives engendrées, nous le verrons, par l'ère médiatique, certes, mais également par l'incertitude et la peur.

Par les temps qui courent, guerres, développements scientifiques, épidémies et détériorations de l'environnement⁹ sont probablement les grands champions de notre imaginaire contemporain de la fin, puisque à l'avant-plan dans l'espace médiatique. La presse, les revues spécialisées, les informations et les reportages télévisuels se régalaient et font leurs choux gras de l'imaginaire de la fin. Combien de unes et de reportages consacrés aux menaces terroristes ? Combien d'articles exposant la violence et ses possibilités¹⁰ ? Toutes les découvertes, les développements scientifiques et techniques, tous les périls microscopiques,

⁹ Soulignons que les périls climatiques – champion toutes catégories – sont si solidement ancrés dans le discours social et, par conséquent, dans l'imaginaire collectif qu'ils ont été « récupérés » par les appareils politiques et commerciaux. L'environnement est devenu sujet à aborder par les politiciens en quête de popularité, comme il est devenu argument de vente.

¹⁰ Il va sans dire que la violence occupe pour une large part notre imaginaire contemporain. Certes, la violence à grande échelle telle qu'on la connaît dans les guerres est toujours présente, mais elle s'envisage également dans le singulier, dans l'intimité, si on veut. Celle-ci trouve écho dans les produits de l'imaginaire, notamment dans un nombre impressionnant de fictions qui mettent en scène le tueur en série, symptôme par excellence de la violence contemporaine. L'homme devient de plus en plus inquiétant : « non seulement l'homme en tant que manipulateur imprudent de l'énergie atomique ou empoisonneur de l'environnement, mais l'homme tout court, en tant qu'organisme biologique. » - Lucian Boia, *op. cit.*, p. 214.

tous les dérèglements de la planète sont relatés, rapportés, décortiqués, avec plus ou moins de succès, avec plus ou moins de précision.

Cette prépondérance des pensées de la fin dans l'espace médiatique participe forcément à la construction d'un réel hypothétiquement apocalyptique, les médias constituant à l'heure actuelle les lieux par excellence pour la production et la diffusion de l'imaginaire social. Dans nos sociétés contemporaines, notre connaissance du monde transite en grande partie par eux : ce qu'on y voit, ce qu'on y lit tient lieu de vérité. Ces médias, qui font office de haut lieu de savoir, créent notre réalité, devenant, du coup, de parfaits outils de mythification capables de contrôler les masses, d'entretenir la paranoïa, d'imposer des idéologies, bref de façonner l'imaginaire collectif. À ce titre, les événements du 11 septembre 2001 se révèlent un cas exemplaire. Aussi y a-t-il lieu de croire que l'omniprésence et la surexploitation des figures de la fin dans les médias en général aient fini par faire « exister » une foule de périls, par les constituer comme partie intégrante de la société contemporaine¹¹. Interrogé sur le passage au deuxième millénaire, Umberto Eco résume parfaitement la corrélation essentielle entre la saturation médiatique et l'imaginaire de la fin dans nos sociétés occidentales :

La fin du premier millénaire n'est pas survenue sans susciter, ici ou là, des réactions de peur, mêmes marginales. C'est probable. Mais le gardien de l'idéologie et de la mémoire, c'est-à-dire l'Église, a fait de son mieux pour qu'on n'en parle pas. À la fin du deuxième millénaire il est clair que ces peurs n'existent pas, en dehors de quelques groupes très marginaux. Mais les gardiens de l'idéologie et de la mémoire, qui sont aujourd'hui les médias, font de leur mieux pour qu'on en parle. Par défaut d'archives, nous avons cru que ces peurs avaient été inexistantes pendant la nuit du 31 décembre 999. Par excès d'archives, nos descendants pourront croire que toute l'humanité a été saisie d'épouvante pendant la nuit du 31 décembre 1999...¹²

L'imaginaire de la fin, dans la postmodernité, est intimement lié à une société médiatique de la (sur)information et de l'accessibilité au savoir, à une société où les médias, soumis à des

¹¹ Il est intéressant de noter qu'à l'instar de toute pensée de la fin, les périls évoluent et se modifient. Aussi peut-on parler, d'une certaine façon, de « modes » et, certainement, de modes médiatiques. Par exemple, qui nous parle encore de la vedette climatique des années quatre-vingt, les pluies acides ? À croire qu'elles ont disparu... Qui nous parle encore du virus Ebola ? Qu'en est-il du SRAS ? On le voit, les crises sont souvent temporaires, passagères, non pas dans la réalité, mais dans l'imaginaire.

¹² Umberto Eco, « À toutes fins utiles », dans *Entretiens sur la fin des temps*, Paris : Fayard, 1998, p. 239-240.

impératifs économiques, tendent au spectaculaire, affectant, par la force des choses, les perceptions¹³. L'ère médiatique tend donc hors de tout doute à minimiser et à embrumer les frontières entre réalité et imaginaire, entre effectivité et illusion, entre faits et représentations.

Cette confusion est décuplée par l'omniprésence du thème de la fin dans les productions culturelles. À l'heure actuelle, l'imaginaire apocalyptique est fortement appuyé par les fictions littéraires et, plus particulièrement, cinématographiques. Ceci dit, bien que notre attention se porte sur les fictions contemporaines, il importe de distinguer celles-ci de la littérature apocalyptique d'ordre religieux. Cette dernière renvoie aux apocalypses bibliques, canoniques ou non. Si la fin du monde a longtemps été d'ordre religieux, si les pensées de la fin fondées sur le religieux ont encore cours, l'apocalyptique s'est aujourd'hui dégagé du contenu proprement religieux, désignant un genre littéraire – ce qu'il est initialement – aux contours variables. Évidemment, la fin du monde et les thèmes qu'elle engendre ont toujours été prisés des écrivains, probablement parce que populaires auprès du public... Rien, toutefois, ne saurait égaler l'explosion de la production littéraire et culturelle du XX^e siècle et, plus particulièrement, des trente dernières années... Et, bien entendu, à l'image du nombre effarant de fictions qui exploitent ces thèmes correspondent à l'heure actuelle une multitude de modulations et d'appropriations. Les représentations de la fin sont maintenant sinon banales, du moins monnaie courante. La fin, la mort, la catastrophe sont devenues un spectacle. Un spectacle, faut-il le rappeler, économiquement rentable. L'imaginaire de la fin est devenu partie intégrante de l'imaginaire occidental, voire de l'imaginaire mondial ; il se déploie tantôt dans le champ social, tantôt dans celui de l'imaginaire, rendant poreuses les frontières entre l'un et l'autre, propulsant les périls les plus divers au rang de *faits* et non plus celui de simples *représentations*.

¹³ Bien entendu, parmi ces vecteurs d'informations et de savoirs, la télévision occupe une large place. Son impact est incomparable. À l'ère de l'image, elle en est probablement le symptôme ultime et l'outil médiatique le plus apte à construire la réalité. En effet, ce qui transite par le biais de l'écran est devenu un modèle à partir duquel se construit le réel. Ce régime écranique a tôt fait de provoquer des changements dans la relation entre le réel et sa reproduction, laquelle est maintenant poussée à ses limites les plus extrêmes. On comprend donc l'effet sur l'imaginaire que peuvent avoir certains reportages télévisuels dits d'information. À titre d'exemple, pensons à la très sérieuse émission *Découverte* qui, à l'automne 2007, a diffusé une série intitulée « Pandémie ». Les deux épisodes simulent la mutation du H5N1 et mettent en scène un scénario de pandémie. Évidemment, de tels reportages, dont la mission est d'expliquer, de démystifier, de vulgariser des phénomènes bien réels participent activement à la construction d'un imaginaire apocalyptique, d'un imaginaire de la peur.

1.2 Un moment paradoxal

« [...] Dans l'histoire des collectivités, les peurs se modifient – et encore pas toujours –, mais la peur demeure¹⁴ », rappelle Jean Delumeau dans son introduction à *Les malheurs des temps*. À l'instar des pensées de la fin, la peur et l'imaginaire de la peur sont sans âge, à l'oeuvre à tout moment de l'histoire, variant d'intensité d'une époque à l'autre. Cela dit, on voit mal comment concevoir l'imaginaire de la fin sans y intégrer les notions de peur et de crise, qui en sont l'épicentre et sans lesquels il n'existe pas, les pensées de la fin ne concernant jamais que la crainte et l'incertitude. La peur, l'insécurité face au présent et à l'avenir ont toujours été au cœur de l'imaginaire de la fin, lequel se dessine, en fin de compte, comme une réponse à des angoisses profondes.

La peur et les pensées de la fin trouvent donc ancrage dans une société en crise. « Sur un sol instable » écrit Boïa, « rien ne favorise mieux l'épanouissement des solutions apocalyptiques¹⁵ ». À chaque rupture, à chaque changement – que ce soit de modes de vie ou de courants de pensées –, à chaque période de restructurations, bref à chaque adaptation à de nouvelles conditions, une crise émerge. Le nouveau menace invariablement l'ancien, et la crise naît de la coupure, de ce qui est perçu comme la fin d'un monde. Il s'agit d'un schéma récurrent, tout comme l'est la tension entre la peur et l'espoir, toujours à l'oeuvre au sein de l'imaginaire de la fin et de laquelle naît la corrélation entre la fin et le recommencement. La fin du monde suscite à la fois la volonté d'en finir et l'espérance d'un nouveau départ, d'un démarrage qui représente le seul moyen de résorber la crise et de restaurer une cohérence quelconque. Les pensées de la fin traduisent non seulement un refus du monde tel qu'il est, mais encore une ambition d'inventer, de construire un monde nouveau. Elles sont donc symptômes d'une peur du changement, mais également d'une intense désillusion.

Or, qu'on les considère comme réponses à un malaise, symptômes d'un mal être ou signes d'un temps de crise, la prolifération des pensées de la fin dans les discours social et

¹⁴ Jean Delumeau, Yves Lequin (dir.), *Les malheurs des temps. Histoire des fléaux et des calamités en France*, Paris : Larousse, 1987, p. 15.

¹⁵ Lucian Boïa, *op. cit.*, p. 163.

culturel, les inquiétudes qu'induisent de tels discours, l'importance et l'espace accordés dans nos sociétés occidentales aux pensées de la fin ont de quoi laisser perplexe. En fait, on peut soupçonner que l'intérêt qu'on leur porte, que les craintes qu'elles suscitent sont proportionnelles à l'espace qu'elles occupent dans notre culture. Mais y croyons-nous vraiment ?

La situation est paradoxale. Plus s'accroissent les percées scientifiques, plus s'accroissent la compréhension et la prévisibilité des mécanismes de notre planète, et plus s'intensifient l'insécurité et les peurs. Tandis que l'espérance de vie et le niveau de santé augmentent sans cesse, que les grands fléaux épidémiques des derniers siècles sont maintenant choses du passé, les sentiments de dangers et de risques préoccupent plus que jamais les foules. Alors que l'avancement des connaissances devrait réduire doutes et craintes, il semble que ce soit le contraire qui se produise. Avons-nous donc le goût du malheur ? Comment expliquer, sinon, l'irrationalité, la multiplicité des discours catastrophes, de même que l'intérêt qu'on leur porte ? Est-ce simplement une expression du *bonheur paradoxal* dont nous parle Gilles Lipovetsky, ce moment aporétique qui, selon le chercheur, caractérise les sociétés occidentales postmodernes ? Pour Lipovetsky, la société d'hyperconsommation est porteuse de profondes contradictions : « l'insécurité, la défiance, l'anxiété quotidienne s'accroissent à proportion même de notre puissance à combattre la fatalité et allonger la durée de vie¹⁶ », « tout se passant comme si les mécontentements et la mal-vie progressaient au même rythme que l'enrichissement des nations¹⁷ ». Ce moment absurde du *bonheur paradoxal*, tout comme la multiplication, non moins absurde, des pensées de la fin laissent à penser que nous avons peut-être, effectivement, le goût du malheur. Une chose est sûre, tant ce bonheur paradoxal que toutes ces menaces, imaginaires ou réelles, justifiées ou non, traduisent d'abord et avant tout un profond malaise social et une peur irrationnelle.

¹⁶ Gilles Lipovetsky, *Le Bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2006 p. 51.

¹⁷ *Ibid*, p. 183.

1.3 Vers une démonstration de la fin

À l'œuvre dans les discours sociaux et médiatiques, les pensées de la fin ont pris d'assaut les productions culturelles et artistiques, devenant, du coup, partie intégrante de l'imaginaire collectif. De concert avec la peur et les crises, elles se perpétuent et s'actualisent sans cesse ; propulsées par les médias, l'accélération des communications et le processus de spectacularisation, elles atteignent le statut d'une obsession. Et il y en a pour tous les goûts : fin du monde, d'un monde, des mondes, fin globale, partielle, fin immédiate ou à longue échéance, définitive ou non. Or, la fin s'envisage autrement que par la destruction du vivant, elle peut se manifester hors de l'événement, et les fictions de Douglas Coupland et de Chuck Palahniuk l'illustrent parfaitement. L'inscription de la fin y opère autrement que par l'événement-catastrophe. En fait, s'il y a catastrophe, elle est invisible : elle est morale, ontologique.

Nous verrons que la fin dans les fictions à l'étude devient figure, un signe complexe. La fin est un objet de pensée, elle est un espace mental dont on peut relever les signes, les traces. Il s'agit d'une façon d'appréhender, d'aborder le monde ou encore d'y résister. Complexifié par le nombre de possibilités qu'il sous-tend, par la pluralité des esthétiques et des stratégies qu'il implique, l'imaginaire de la fin est pluriel et se définit difficilement. Contrairement à d'autres concepts, d'autres figures, il n'existe pas de description synthétique, de réponse succincte à la question « qu'est-ce que l'imaginaire de la fin ? » En revanche, on peut fournir quelques éléments clés, glanés çà et là dans divers travaux¹⁸. Ainsi, se dégagent de cet imaginaire trois traits fondamentaux. D'abord, sa transitivité : la fin est toujours la fin de quelque chose. Cette caractéristique en appelle une deuxième, celle du rapport au temps, qui s'altère et éclate. Enfin, dernière récurrence, on note un bouleversement de l'activité

¹⁸ Voir, notamment : « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *Religiologiques*, 20, automne 1999, p. 193-209 ; *Le Rétif* (Recherches et travaux en imaginaire de la fin), no. 1, août 1998 [www.er.uqam.ca/nobel/imagifin/retif1.htm], journal du groupe de recherche sur l'imaginaire de la fin à l'Université du Québec à Montréal ; *L'imaginaire de la fin : temps, mots et signes. Logiques de l'imaginaire. Tome III*, Montréal, Le Quartanier, coll. « erres essais » 2009 ; *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, Montréal, Le Quartanier, coll. « erres essais », 2008 ; *Des fins et des temps : les limites de l'imaginaire*, Montréal : Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », no 12, 2005.

sémiotique qui s'accroît ou, au contraire, s'amenuise. Cela dit, il faut comprendre qu'au final, l'imaginaire de la fin sert une interprétation, une recherche, parfois désespérée, de sens :

Tout autant qu'un objet, qui sert à masquer le vide ouvert par sa seule possibilité, la fin apparaît comme une hypothèse interprétative. Elle sert à comprendre, à interpréter le monde, un monde du moins dont les signes ne s'interprètent pas d'emblée, et à lui fournir une direction, un sens, même si c'est celui négatif de sa clôture. La fin permet de lire ce qui normalement reste illisible, à savoir le futur ou le proche avenir, et ce qu'il en est de la destinée humaine. En fait, la fin est un principe de lisibilité.¹⁹

La fin telle que nous la verrons apparaître chez Coupland et Palahniuk relève davantage d'un état (un état « narratif »²⁰) que d'un événement ou d'une menace identifiable. À des lieues de la fin spectacularisée, leurs romans ne mettent en scène ni mains vengeresses, ni fureur divine ou cataclysmes. La fin y est autre : elle est une manière de penser la contemporanéité américaine, de questionner une société en crise et de traduire une civilisation en déclin. Aussi s'agira-t-il pour nous de montrer comment leurs personnages sont les témoins d'un temps précurseur de la fin, d'un temps « idéal » pour choisir la fin et de quelle façon leurs fictions révèlent les signes d'une catastrophe permanente et irréversible. Du même souffle, nous comprendrons que ces auteurs se font les porte-parole d'une désillusion généralisée, observateurs minutieux du monde contemporain, historiens du présent, aux aguets de leur temps.

S'intéresser aux productions qui exploitent, questionnent et se jouent des pensées de la fin, c'est en quelque sorte réfléchir sur les maux réels, les périls encourus par notre civilisation et dont notre imaginaire est hanté. Bien entendu, un roman ne constitue pas un accès direct à la réalité, mais il se présente bel et bien comme un lieu de médiation. Par le biais du langage, la littérature réinterprète le discours social, ce dernier se dessinant, finalement, comme un matériau de travail. La littérature, comme le cinéma d'ailleurs, est à même de révéler les tendances profondes d'une société, en tant qu'elle représente un objet doublement social, d'une part, produit du discours social, d'autre part, source d'un imaginaire qu'elle contribue à construire. Le discours social est inscrit dans le texte, comme celui-ci

¹⁹ Bertrand Gervais, *ibid.*, p. 196.

²⁰ Julie Hyland et Alexandre Jacques, « Avant-propos », dans *Postures. Littérature américaine : imaginaire de la fin*, Montréal, n° 4, printemps 2001, p. 9.

s'inscrit dans celui-là. Marc Angenot a tout à fait raison lorsqu'il soutient que « ce ne sont pas les écrivains [...] qui 'font des discours', ce sont les discours qui les font »²¹; néanmoins, il est légitime de penser que les discours littéraires d'une société s'articulent dans une sorte de mouvement interactif, à savoir que les discours produits par un écrivain naissent forcément des discours de son époque. Et vice versa. Cette imbrication paraît particulièrement patente en ce qui a trait aux fictions apocalyptiques qui, semble-t-il, peuvent difficilement être séparées de leur contexte de production. En effet, l'imaginaire de la fin ne semble parvenir à se déployer que dans un certain contexte, trouvant ancrage dans une culture particulière. Par le fait même, et nous le constaterons chez les auteurs qui nous occupent, l'imaginaire de la fin réussit à cristalliser un air du temps, à le fixer puis à le rendre, ce qui contribue à faire de lui le révélateur d'une crise sociale, le signe indubitable d'une société aux prises avec des problèmes de toutes sortes : de foi, de futur, d'espérance, etc. Les représentations de la fin parviennent à rendre compte de la culture occidentale, de ses tourments, de ses faiblesses, de ses contradictions, bref de sa nature profonde. Et ceci est particulièrement vrai en ce qui a trait aux productions romanesques américaines contemporaines, dans lesquelles la culture occidentale devient l'objet de la fin, une sorte de présupposé nécessaire.

À l'instar de tant d'autres, les romans à l'étude, indissociables du cadre social d'où ils émergent, traitent de l'histoire d'une civilisation qui a fait d'immenses erreurs et d'une société qui incite les sujets à courir à leur perte. En ce sens, dire l'imaginaire de la fin chez Coupland et Palahniuk, c'est dire, en quelque sorte, l'imaginaire nord-américain, c'est saisir quelques-unes de ses failles. Nous le verrons dans *Generation X* puis dans *Choke*, Coupland et Palahniuk posent la fin de l'*american way of life* et affirment l'échec de cette société dont ils explorent minutieusement les contradictions, dont ils questionnent les mythes fondateurs et les valeurs constitutives. Comme autant de Bret Easton Ellis, de Don DeLillo, de Vonnegut, de Roth, de Coover et de tant d'autres avant eux, ces auteurs réfléchissent au monde, tentant, par le biais de la fiction, de représenter une certaine réalité historique. Ainsi, le travail de ces écrivains n'est somme toute guère différent de celui de Baudrillard, de Lipovetsky, Lyotard

²¹ Marc Angenot, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », dans Pelletier, J., (dir.), *Littérature et société*, Montréal : VLB Éditeur, 1994, p. 384.

ou Debord, par exemple. Les uns comme les autres révèlent les tendances profondes de leur époque, montrant chacun à sa manière, chacun dans son registre respectif, les mêmes inquiétudes. Traitant la fiction ou le réel, tous jouent le rôle de penseurs qui observent et commentent la chute de l'homme et de ses idéaux.

La fiction ne s'oppose pas nécessairement au réel ; elle est apte à interroger une culture, l'imagination parvenant à la mettre en scène, la création artistique s'envisageant en tant que pratique sociale. Nous le verrons, les fictions étudiées, malgré leur caractère hautement improbable, sont solidement ancrées dans le monde (dans une sorte de dialogisme extrême), et on y trouve les échos constants des psychoses et des terreurs qui peuplent l'imaginaire contemporain. Ce sont surtout les témoins du monde non pas tel qu'il va, mais bien tel qu'il ne va plus. Néanmoins, nous verrons que ces apocalypses subjectives renvoient non pas à une clôture, mais bien à une ouverture. En d'autres mots, les apocalypses intimes, désirées ou provoquées correspondent à l'atteinte d'un certain équilibre entre pessimisme et optimisme – équilibre duquel dépend l'équilibre du sujet ; elles constituent une sorte de passage obligé entre ce qui est et ce qui devrait être, et elles sont, par le fait même, certes résultat d'une désillusion, d'une déception, mais encore volonté de reprendre sa vie en main

CHAPITRE II

GÉNÉRATION X : *DO IT YOURSELF!*

I said to the new graduates at Butler University [...] that they were being called Generation X, two clicks from the end, but that they were as much Generation A as Adam and Eve had been.

Kurt Vonnegut, *Timequake*

Peu le savent, mais l'appellation « génération X » ne trouve pas sa source dans le flagrant manque de vocabulaire d'un démographe, mais bien dans la fiction, et plus précisément dans un roman écrit en 1991 par le canadien Douglas Coupland, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*¹. À l'instar du « cyberspace » de Gibson, le terme a transcendé la fiction et s'est imposé dans l'usage langagier nord-américain comme concept démographique servant à identifier les successeurs des baby-boomers².

Bien que cette appropriation semble de prime abord fidèle au roman de Coupland, en ce qu'elle représente effectivement une tranche générationnelle, elle n'en est pas moins fragmentaire : la génération X de la fiction désigne bel et bien ces enfants post baby-boom, mais elle témoigne également d'un monde funeste et navrant engendré par les boomers, un monde soumis à la (sur)consommation, obnubilé par la publicité et préoccupé par la performance et les signes de réussite. La génération représentée par Coupland révèle des

¹ Douglas Coupland, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, New York: St. Martin's Press, 1991. Par souci de clarté, les prochaines références à ce roman seront données entre parenthèses dans le corps du texte. Par ailleurs, il importe de préciser que Coupland, s'il est d'origine canadienne, articule ses premiers romans autour des États-Unis. Ses récits s'y déroulent, ses personnages y ont vu le jour. C'est autour de cette société que sont élaborées ses premières fictions, et ce sont ses maux qu'il expose.

² Pour plusieurs, cette génération inclut tous ceux nés dans les années 1960 et 1970. D'autres ne considèrent comme des « X » que les enfants nés entre 1961 et 1966, 1960 et 1975, 1966 et 1976, les opinions divergent. À l'instar de Coupland et, manifestement, du discours général, nous aurons une conception élastique du terme, entendant par « génération X » tous ces enfants post baby-boom.

enfants à la subjectivité tronquée, des individualistes aux désirs uniformisés ; l'auteur donne la parole à une génération abandonnée par la famille, la société et l'Histoire. Sa génération X est perdue, déshumanisée, sans cohérence ni valeurs. Et, surtout, elle est marquée du sceau de la fin. En effet, les pensées de la fin sont centrales dans le roman de Coupland : elles motivent l'existence des protagonistes, dirigent leurs pensées et imprègnent tout autant le récit que la langue. Remarquons d'ailleurs au passage que le roman a paru dans ce qui est sans nul doute un moment charnière de l'imagination apocalyptique postmoderne, lorsque le spectre du nouveau millénaire s'est fait de plus en plus pressant. Quoi qu'il en soit, au vu et au su de la préséance de ce doux parfum apocalyptique, il est sinon surprenant, du moins cocasse de constater le glissement qu'a subi l'expression « génération X », passant d'une génération de morts-vivants dans le roman à une catégorie démographique !

Andy, le narrateur, raconte sa vie avec ses voisins et complices, Claire et Dag³. Il explique ainsi comment ils se sont retrouvés dans un bungalow en marge de Palm Springs, en plein désert, et pourquoi ils ont tout abandonné, leur boulot, leur famille et leur existence, dans le seul et unique but de redessiner leur vie respective. *Generation X* est une courte incursion dans l'existence de ces trois jeunes désillusionnés qui choisissent de construire un nouveau monde, simplifié, littéralement vidé. Présidé par une politique de narrativisation de l'existence, ce monde nouveau doit pouvoir ouvrir l'imagination.

Le roman, anecdotique, ne présente aucune intrigue proprement dite. En fait, l'intrusion dans l'univers des trois protagonistes est on ne peut plus brève : le présent de la narration se déroule entre les derniers mois de l'année 1999 et le premier janvier 2000. Les informations, les actions et le cadre temporel sont réduits, tout comme l'est d'ailleurs la forme elle-même. Le roman compte trente et un chapitres répartis sur un peu moins de deux cents pages, lesquelles ne sont qu'à demi occupées. Le texte est en effet disposé en colonnes qui meublent la moitié des pages. Au final, les blancs, ce terrain vierge de toute pensée, couvrent

³ À ce stade-ci, il importe de préciser que les deux romans à l'étude se présentent comme une narration à la première personne. Aussi les fins telles qu'elles se déploieront ne peuvent-elles être pensées et décortiquées sans la conscience permanente des divers « je » narrateurs. Ce type de narration permet à certaines figures – dont celles de la fin – de se mettre en place, puisque, autant chez Coupland que chez Palahniuk, la fin n'est nullement subie, mais provoquée. Elle est un fait subjectif.

probablement autant d'espace que le texte⁴. Le vide est formel tout autant que thématique : à l'image du vacuum de la mise en page correspond le vide existentiel, au centre du roman. Car, l'entreprise des personnages est simple : renaître dans le plus simple appareil, remodeler l'existence avec du rien, afin d'être bien, afin d'être soi. Le renouvellement de leur réalité passe par le dépouillement, par la désertification de l'être et par un désir de vide. C'est toute une société, un mode de vie et un partage des valeurs qui sont niés, même si, comme nous le verrons, il s'agit sans doute moins d'une mort pure et simple des fondements idéologiques, que d'une réinterprétation ou restructuration de ceux-ci.

2.1 Fuite

Que tout s'évanouisse et voyons alors ce qu'il y a. Telle est peut-être la question la plus intéressante ; voir ce qui se passe lorsqu'il n'y a rien, et savoir si nous serons capables d'y survivre.

Paul Auster, *Le voyage d'Anna Blume*

Expression de l'éternelle dialectique entre la fin et le nouveau, toute conception de la fin implique un point de rupture, un espace transitionnel séparant deux états. C'est précisément ce moment qu'identifie Frank Kermode lorsqu'il parle du « *Endtimes* »⁵, à savoir un chronotope, un espace-temps singulier, un point critique qui précède la fin et qui se caractérise souvent par le chaos. Chez Coupland – comme chez Palahniuk –, le *Endtimes*, ce temps de désordres aliénants, est l'aboutissant de la société dans laquelle évoluent les protagonistes. La catastrophe est déjà advenue : c'est l'existence, le quotidien, l'éducation et les valeurs de la génération X. La volonté d'en finir y est le résultat d'un grave désordre existentiel. Le désir de fin du monde est assumé, désiré, et se présente comme le seul moyen de survivre. De toute façon, les personnages sont tous déjà des morts-vivants. Pour s'extirper

⁴ Cet espace est toutefois peuplé de courtes phrases, souvent sibyllines, évoquant le slogan ou l'autocollant de pare-chocs (« The love of meat prevents any real change » [10]), ainsi que de définitions ou de néologismes qui servent à expliquer, et à commenter ce monde nouveau de la génération X.

⁵ Frank Kermode, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York: Oxford University Press, 1967.

de ce mal-être paralysant, il faut renaître. Et pour ce faire, une sorte d'intelligibilité du monde est essentielle, primordiale pour éviter d'être « dead at 30 buried at 70 ». (29)

Tous trois à l'aube de la trentaine, nos protagonistes sont scolarisés, en bonne santé, et ils ont des emplois bien rémunérés : Andy est documentaliste, spécialiste des langues, Dag travaille comme concepteur dans une firme de marketing, tandis que Claire vend des vêtements griffés. Leur existence est pour ainsi dire normale, voire banale, répondant en tous points aux standards de réussite de la classe moyenne. Pourtant, tous trois sont habités d'un profond sentiment d'incomplétude et de manque. Andy parle de son absence d'espoir (55), Claire, de son besoin de se vider la tête (36), et Dag, de la nécessité d'éliminer le vernis dont le marketing l'a enduit (27). Les détails ne foisonnent guère quant à leurs anciennes vies, avant le désert. Néanmoins, le lecteur a tôt fait de comprendre que l'insatisfaction primait, que la déshumanisation et l'aliénation étaient profondes :

We live small lives on the periphery; we are marginalized and there's a great deal in which we choose not to participate. We wanted silence and we have that silence now. We arrived here speckled in sores and zits, our colons so tied in knots that we never thought we'd have a bowel movement again. Our systems had stopped working, jammed with the odor of copy machines, Wite-Out, the smell of bond paper, and the endless stress of pointless jobs done grudgingly to little applause. We had compulsions that made us confuse shopping with creativity, to take downers and assume that merely renting a video on a Saturday night was enough. But now that we live here in the desert, things are much, *much* better. (11)

Trois options s'offrent à un individu face à sa culture : l'accepter, la critiquer ou la fuir. Cette dernière solution, radicale, constitue, pour Andy, Claire et Dag, leur salut. C'est l'exil volontaire dans le désert qui les sauve. Et il ne s'agit pas simplement, pour eux, de rompre avec une ville ou un environnement, mais bien de mettre fin à une conception de la réussite et du bonheur, de renoncer à un système complet, à savoir une vie consacrée à travailler et à consommer, une vie susceptible d'étouffer, de paralyser et ultimement d'anéantir le sujet.

La crise et le mal-être ne frappent pas exclusivement quelques illuminés, quelques rares contestataires, mais, le lecteur le comprend rapidement, une collectivité entière :

Portland is Deadsville at the moment. My friends are all either married, boring, and depressed; single, bored, and depressed; or moved out of town to avoid boredom and depression. And some of them have bought houses, which has to be the kiss of death,

personality-wise. When someone tells you they've just bought a house, they might as well tell you they no longer have a personality. You can immediately assume so many things: that they're locked into jobs they hate; that they're broke; that they spend every night watching videos; that they're fifteen pounds overweight; that they no longer listen to new ideas. It's profoundly depressing. And the *worst* part of it is that people in their houses don't even *like* where they're living. What few happy moments they possess are those gleaned from dreams of *upgrading*. (143)

Lassitude, ennui, déprime : non seulement la situation est généralisée, mais elle est générationnelle. L'aliénation ontologique est collective : « Everyone's such a mess. Nobody turned out normal ». (138) Il faut, comme le fait Andy, reconnaître que « it's profoundly depressing. ». Car c'est toute une génération qui est vouée à son anéantissement dans un monde qui semble miné par son propre système, par ses propres forces – ou par ses faiblesses. Plus inquiétant encore, les victimes ne sont pas conscientes de l'impasse que ce monde représente. Hormis Andy, Claire et Dag, peu comprennent la gravité de la situation. Sans exception aucune, les autres personnages du roman connaissent un certain déséquilibre : *black holes* hébétés par une éducation séculaire, *global ados* ayant du mal à communiquer pour cause d'obsession consummatrice, yuppies obsédés par leur propre image, ou *squires*⁶. Et, pour peu qu'on baisse la garde, nous sommes aussi menacés. Comme l'avoue Andy, en parlant de Tobias, le copain de Claire :

He embodies to me all of the people of my own generation who used all that was good in themselves just to make money; who used their votes for short-term gain. Who ended up blissful in the bottom-feeding jobs – marketing, land flipping, ambulance chasing, and money brokering. Such smugness. [...] I see in him something that *I* might have become, something that all of us can become in the absence of vigilance. Something bland and smug that trades on its mask, filled with such rage and such contempt for humanity, such need, that the only food left for such a creature is their own flesh. (81)

⁶ Les marges du récit se voulant souvent explicatives, voire éducatives, on y trouve les définitions des diverses catégories de la génération X : « SQUIRES: The most common X generation subgroup and the only subgroup given to breeding. *Squires* exist almost exclusively in couples and are recognizable by their frantic attempts to recreate a semblance of Eisenhower-era plenitude in their daily lives in the face of exorbitant housing prices and two-job life-styles. *Squires* tend to be continually exhausted from their voraciously acquisitive pursuit of furniture and knickknacks. » (135) ; « YUPPIE WANNABE'S : An X generation subgroup that believes the myth of a yuppie life-style being both satisfying and viable. Tend to be highly in debt, involved in some form of substance abuse, and show a willingness to talk about Armageddon after three drinks. » (91).

Ce monde où les exigences sont sans fin, où tout n'est que noirceur, grisaille et appât du gain, Andy, Claire et Dag tentent de le fuir. « *They were ugly times* » (151) Cette société, sans religion et dénuée de projets communs et unificateurs, où la consommation et le travail ont pris le relais, ne leur suffit plus. En fait, plus qu'une insuffisance, ce mode de vie constitue une véritable menace.

La marginalisation, volontaire, apparaît comme une réponse, une réaction au monde tel qu'il est. Plutôt que de répéter que l'existence n'a aucun sens – ce qui, en soi, est sans doute véridique – les personnages se permettent de produire du sens en modifiant leur façon d'envisager la réussite et le bonheur. Pour échapper au désespoir, ils choisissent de repartir à zéro, de se réinventer et de se mobiliser par d'autres projets et d'autres buts. Ce renouvellement, nécessaire à la survie, passe d'abord et avant tout par l'abandon des impératifs mis de l'avant par l'*American Way of Life*. Refusant de s'intégrer et de participer à la société de consommation, Claire, Andy et Dag optent pour un nouveau rapport au monde et proposent une nouvelle organisation sociale avec ses règles, ses normes, ses valeurs, où la performance et la réalisation de soi s'effectuent en dehors du *système* en place. En fait, pour le meilleur ou pour le pire, les désirs matérialistes et carriéristes sont tout simplement remplacés par d'autres désirs.

Cette nouvelle existence est présidée par la simplification, le dépouillement et par un désir de vide, vide qui sera comblé, nous le verrons, avec l'imagination. Andy, Claire et Dag découvrent que d'autres existences sont possibles à notre époque, parmi lesquelles « *Less is a possibility* ». (144) Il faut moins de choses, moins de responsabilités, moins de stress : « *simple objects for a noncomplex life* ». (121) C'est un renversement de la tendance générale : ils privilégient l'être au détriment de l'avoir et du paraître. En se défaisant du monde des objets et de la possession, ils peuvent également renoncer au carriérisme et à la souffrance qui lui est intrinsèque. À Palm Springs, ils se contentent aisément de « *dopey job* » (149), de *McJob*, « *a low-pay, low-prestige, low-dignity, low-benefit, no-future job in*

the service sector. Frequently considered a satisfying career choice by people who have never held one.» (5)⁷

Le dépouillement précède la renaissance. Mais celle-ci ne saurait s'effectuer pleinement sans un déplacement physique. En effet, cette autre manière d'*être-au-monde* sous-tend le désir d'un ailleurs. Car comment prétendre à la fin d'un monde tout en y demeurant ? Il est difficile de vivre dans une société dont on condamne et rejette les fondements. Forcément, pour assurer et favoriser la reconstruction complète de leur existence, les personnages doivent s'en évader, mentalement et physiquement. C'est aux abords du désert, en marge de Palm Springs, que la décomplexification de leur existence s'effectue pour de bon. Espace qui ne porte pas (encore) les signes du monde moderne et du progrès matériel, le désert est le lieu par excellence, peut-être l'un des seuls, pour qui désire rompre avec le monde contemporain. Comme l'écrit Rachel Bouvet dans son essai sur l'imaginaire du désert :

Impossible de faire un pas sans rencontrer des signes, partout [...] Alors quand je pense au désert, c'est d'abord à l'absence de signes que je rêve ; un espace non colonisé, non saturé de signes, exactement l'inverse de l'espace habité, civilisé, modelé par l'être humain, qui semble s'être de tout temps ingénié à élaborer de multiples systèmes sémiotiques. Certains jours, il devient nécessaire de trouver une échappatoire, un refuge pour reprendre son souffle, autant sur le plan physique que sur le plan existentiel.⁸

Le désert est l'endroit tout désigné pour échapper à l'accélération du rythme de vie, pour se soustraire à une sémiosphère gorgée de signes et de bruits. « We wanted silence and we have that silence now. » (11) En ce sens, il s'agit d'un choix tout à fait conséquent et justifié pour Andy, Claire et Dag qui aspirent au vide ou au rien, puisque le désert oblige nécessairement « à se dépouiller du superflu pour aller à l'essentiel⁹ ». Par ailleurs, le désert impose évidemment par lui-même la tension fin-renouveau, puisque s'y exiler pour oublier un monde

⁷ L'expression « McJob », popularisée par le roman de Coupland, a son entrée dans plusieurs dictionnaires, définissant un emploi répétitif, ennuyeux et peu rémunéré. Selon ce que rapporte un article du quotidien *La Presse*, la chaîne de restaurant McDonald's aurait demandé aux éditeurs du dictionnaire britannique *Oxford* d'en modifier la définition qu'elle considère comme « dépassée et insultante ». – Voir l'article de Nathalie Collard, « Un chausson ? », *La Presse*, 1^{er} juin 2007.

⁸ Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal : XYZ Éditeur, coll. « Documents », 2006, p. 11-12.

⁹ *Ibid*, p. 77.

implique de créer un autre monde ou, du moins, en sous-tend la possibilité, même infime ou lointaine.

2.2 À la recherche du temps perdu

In a dream, you saw a way to survive and
you were full of joy.
Jenny Holzer

Réaction au mal-être, résultat d'un étouffement, l'exil volontaire d'Andy, Claire et Dag à Palm Springs sert une reconstruction à la fois psychique et physique. L'espace désertique apparaît donc bel et bien comme un « espace possible pour la réinvention de l'être humain¹⁰ ». Cela dit, la création d'un nouveau rapport au monde s'inscrit certes comme une recherche de liberté, mais elle est aussi le lieu d'une recherche de soi, de bonheur et de bien-être.

Ce que refusent les personnages de *Generation X*, ce à quoi ils tentent de faire échec, c'est ce *bonheur paradoxal* dont parle Gilles Lipovetsky, à savoir ce paradoxe dans la société occidentale qui témoigne d'une crise de la culture et qui s'inscrit comme le symptôme d'une civilisation où « le bien-être est devenu Dieu, la consommation son temple, le corps son livre saint »¹¹. Lipovetski écrit :

D'où vient, en même temps, que l'amélioration continuelle des conditions de vie matérielle n'entraîne nullement la réduction du « malaise dans la civilisation » ? Le paradoxe majeur le voici : les satisfactions vécues sont plus nombreuses que jamais, la joie de vivre piétine, voire recule ; le bonheur semble toujours aussi inaccessible alors que nous avons, au moins en apparence, davantage d'occasions d'en cueillir les fruits. Cet état ne nous rapproche ni de l'enfer ni du paradis : il définit simplement le moment du bonheur paradoxal [...] ¹²

¹⁰ *Ibid.*, p. 128.

¹¹ Gilles Lipovetsky, *Le Bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, *op.cit.*, p. 139.

¹² *Ibid.*, p. 142.

Les sociétés occidentales sont plus riches, plus puissantes, plus développées que jamais; les conditions matérielles, la production et la consommation progressent sans cesse. Pourtant, surgissent et se multiplient craintes, obsessions et, surtout, le mal-être lié à une insatisfaction toujours grandissante. Étrange renversement, comme le remarque Lipovetsky : « [...] voilà une société où plus de 90% des individus se déclarent heureux ou très heureux et où, en même temps, les dépressions et les tentatives de suicide, les anxiétés et consommations de médicaments psychotropes se répandent à la manière d'un torrent inquiétant.¹³ » Ce bonheur, tout relatif, n'a rien de bien enviable. Pour Andy, Claire et Dag, l'idée même du bien-être est irréconciliable avec la vie prônée par la société consumériste en général, et par la classe moyenne particulièrement. Conscients de l'absurdité saisissante des profondes contradictions d'un tel bonheur, les personnages de Coupland tentent de le réinventer.

En ce sens, leur entreprise représente sans doute moins une mise à mort des fondements idéologiques de l'*American Way of Life*, qu'une réinterprétation de ceux-ci. Certes, Andy, Claire et Dag accomplissent une rupture d'avec les valeurs de la classe moyenne, mais ils sont à bien des égards loin de se défaire complètement des idéaux de la société américaine. Comme pour la plupart de leurs contemporains, bonheur et bien-être se révèlent les deux principaux buts poursuivis ; la posture philosophique des protagonistes vise essentiellement à l'atteinte du bonheur, cet idéal érigé en valeur fondamentale, en droit constitutionnel. « I've given up wanting to make a killing or be a bigshot. I just want to find happiness and maybe open up a little roadside café in Idaho. » (54) La quête d'Andy, Claire et Dag se présente comme une réappropriation des « droits inaliénables » énoncés dans la Déclaration d'indépendance américaine, le droit au bonheur, à la vie et à la liberté. Pour nos trois personnages, cette course (effrénée) au bonheur s'effectue simplement en dehors du modèle courant.

Cela dit, pour être bien, il faut préalablement *être*. Ainsi, l'exil sert également un besoin élémentaire : le besoin d'être soi. Car si la vie dans la société américaine contemporaine est, pour Claire, Andy et Dag, irréconciliable avec le bonheur, elle semble également être responsable d'un important morcellement identitaire, comme en fait foi le témoignage de Dag

¹³ *Ibid*, p. 183. – Lipovetsky parle ici de la société européenne. Or, on reconnaîtra que ce constat s'applique probablement à l'ensemble des sociétés occidentales.

qui, avant de quitter pour le désert, « felt like turning into a plant – a comatose, nonbreathing, nonthinking entity ». (25) Dag parle de son naufrage psychologique dû à son travail (25), lui qui souffre du « Sick Building Syndrome » (19), coincé semaine après semaine dans son « veal-fattening pen » en compagnie de son « IBM clone » (19). Déshumanisation, dépersonnalisation, chosification, cette existence prend plutôt qu'elle ne donne. Les « dégâts subjectifs de la civilisation »¹⁴, pour reprendre les termes de Lipovetsky, sont immenses, tragiques dans *Generation X*.

Les ravages sont d'autant plus importants que la famille – lieu primordial de la constitution de l'être-sujet – ne semble pas avoir assuré cette fonction fondamentale. La génération X se présente chez Coupland comme le symptôme d'une déstructuration familiale extrême¹⁵. Lieu de l'aliénation et de la paralysie, la famille ne présente plus aucun trait sécurisant, englobant ; « we would all become batty and distant the way families invariably do ». (95) Et non seulement s'agit-il d'un désintérêt des enfants pour la cellule familiale, mais encore d'un désinvestissement radical de la part des parents. La mère d'Andy lui confie :

Oh, you're all left and come back and left and come back so many times now, I don't really even see the point in telling my friends that my kids have left home. Not that the subject ever *comes up* these days. My friends are all going through similar things with their kids. When I bump into someone at the Saveway nowadays, it's implicit we don't ask about the children the way we used to. We'd get too depressed. [...] I really did have such high hope for all of you kids. I mean, how can you look in your little baby's face and not feel that way? But I just had to give up caring what any of you do with your lives. I hope you don't mind, but it's made my life *that much* easier. (138-139)

Au final, on comprend que tout, au sein de cette société, complique le rapport à soi et aux autres : l'isolement des êtres, le relâchement des liens sociaux et familiaux, l'affaiblissement des encadrements collectifs et du sentiment d'appartenance à une communauté. Être un sujet apparaît comme quelque chose d'harassant, de hautement problématique. La quête des trois protagonistes vise à se redéfinir, à se reconstruire en tant qu'être, puis, corrélativement, à réinventer le modèle familial, par la voie de l'esprit communautaire. D'ailleurs, le rejet du monde ne cache aucune ambition, nulle volonté de le changer, seulement celle de se changer

¹⁴ *Ibid*, p. 183.

¹⁵ Cette récurrence thématique chez Coupland atteint des sommets dans *All Families are Psychotic*, *soap opera* déjanté dans lequel on assiste à une déstructuration familiale radicale.

soi-même. En rejetant la vie de consommation, en abandonnant les aléas de la classe moyenne, bref, en reniant la civilisation individualiste du bonheur, les personnages proposent un nouvel idéal de la vie en société. Animés par une volonté de bien-être, appelés par un désir on ne peut plus humain d'être soi, Andy, Claire et Dag se tournent les uns vers les autres.

Ainsi, l'exil, mouvement habituellement antisocial et orienté vers la solitude, devient dans *Generation X* lieu de rencontre, lieu d'expériences communes, d'unité, de cohésion, favorisant par le fait même l'équilibre psychologique et physique. Les dernières pages du roman sont particulièrement révélatrices de la quête, du besoin de l'autre. Je m'attarderai amplement sur ce chapitre, apocalyptique à souhait ! Disons simplement pour l'instant qu'Andy, en route pour le Mexique¹⁶, gare sa voiture au bord de la route pour observer les fermiers brûler des chaumes (phénomène qu'il avait plus tôt pris pour un nuage thermonucléaire...). Il observe, calmement, ce spectacle spontané, lorsque s'arrête un minibus d'où sortent une dizaine de jeunes attardés mentaux. Ces derniers n'en ont que pour une aigrette qui tournoie au-dessus des champs, celle-là même qui, moins d'une minute après l'arrivée des adolescents, attaque Andy. Blessé légèrement à la tête, il s'agenouille auprès d'une jeune qui désire le consoler :

Then, from behind me I felt another pair of hands as one of her friends joined in. Then another pair. Suddenly I was dog-piled by an instant family, in their adoring, healing, uncritical embrace, each member wanting to show their affection more than the other. They began to hug me –too hard– as though I *were* a doll, unaware of the strength they exerted. I was being winded – crushed – pinched and trampled. The man with the beard came over to yank them away. But how could I explain to him, this well-intentioned gentleman, that this discomfort, not this *pain*, I was experiencing was no a problem at all, that in fact, this crush of love was unlike anything I had ever known. Well, maybe he *did* understand. He removed his hands from his wards as though they were giving him small static shocks, allowing them to continue crushing me with their warm assault of embraces. The man then pretended to watch the white bird feeding in the black field. I can't remember whether I said thank you. (179)

¹⁶ « [...] one unit closer to a newer, less-monied world, where a different food chain carves its host landscape » (171) Andy, Claire et Dag n'hésitent pas une seule seconde à abandonner tout ce qu'ils possèdent pour se diriger vers autre chose, pour provoquer le renouveau et, surtout, pour sortir du marasme de leur monde. Le dernier chapitre nous indique qu'ils déménagent à San Felipe pour de bon.

Ainsi s'achève le récit. Sur une étreinte rassurante dans un décor de cendres. Sur l'évocation de cet oiseau, l'aigrette, allusion, peut-être, au phénix qui a le pouvoir, après s'être consumé, de renaître de ses cendres... Car tout, dans le roman de Coupland, invite à l'idée de renouveau et de résurrection. D'ailleurs qu'est-ce qu'une « génération » sinon l'*action d'engendrer*, la production d'un nouvel individu ?

2.3 Divagations autour de la fin

L'écrivain aspirait au chaos, au mystère, à la mort. C'était ça ses inspirations. C'était l'impulsion qui le dirigeait. L'écrivain voulait que des bombes explosent. L'écrivain voulait la destruction de l'Olympe. L'écrivain était avide de mythe et de légende et de coïncidences et de flammes.

Bret Easton Ellis, *Lunar Park*

Le thème de la fuite, notamment dans le désert à la recherche d'un dieu, d'une vérité ou d'une illumination, n'a strictement rien de nouveau. Comme le note Jacques Lacarrière dans les toutes premières lignes de son introduction à *Les hommes ivres de Dieu* :

S'isoler du monde, rompre avec la société de son temps, penser, comme le firent les ermites, qu'on ne trouve qu'en dehors d'elle la réponse au problème du destin humain, n'a en soi rien d'insolite. C'est une attitude des plus naturelles dans la mesure où toute société hautement civilisée engendre inévitablement une frange antisociale où figurent comme des frères l'ermite et le hors-la-loi. [...] réfractaires des hommes ou réfractaires de Dieu, chacun d'eux est d'abord un rebelle à un ordre jugé intolérable ou périmé.¹⁷

Au sein de leur nouveau pays, libérés des impulsions du monde moderne, Andy, Claire et Dag seront à même de *voir*, de penser le monde. Là-bas, à Palm Springs, dans cet îlot silencieux et vide, ils trouveront effectivement la réponse au destin humain. Cette réponse, c'est l'imminence de la fin, imminence qui se traduit par une omniprésence harassante, enveloppante de la fin. Notons d'ailleurs le paradoxe : l'exil sert une réoxygénation, la quête

¹⁷ Jacques Lacarrière, *Les hommes ivres de Dieu*, Paris : Fayard, 1975, p. 13.

est le prélude à une renaissance, mais à Palm Springs, ils ne parleront que de fins, tendus passionnément vers elles...

Est-ce dû au lieu ? Pour la famille de Claire du moins, le danger est patent à Palm Springs, où trois failles passent à travers la ville. « We might as well paint targets on our shirts » (35), croit le clan Baxter pour qui Palm Springs « was a disaster area ». En tant qu'il impose naturellement, du fait de son hostilité au vivant, le problème de la survie¹⁸, l'espace désertique interpelle en quelque sorte naturellement la thématique de la mort. Physiquement et mentalement, si je puis dire : « c'est bien ce qui se produit lors de la confrontation du sujet avec le désert, qui déclenche [...] un questionnement existentiel faisant affleurer des interrogations sur le néant, le caractère insaisissable de l'être, l'altérité, la mort¹⁹ ». Dans *Generation X*, le lieu semble bien faire émerger ce type d'interrogations. En fait, le regard des trois protagonistes est constamment orienté vers cet horizon. Et rien ne saurait les faire frémir, puisqu'ils le vivent et l'acceptent plutôt bien : ils assument calmement et sans angosse, plutôt que de lutter contre ce qui, au final, est vain.

Le roman présente donc des personnages habités par les pensées de la fin. Et, de toute évidence, ce n'est pas ce décor de fin du monde qui pousse à la méditation eschatologique. Car, rapidement, le lecteur comprend que tous sont sous l'emprise de cet imaginaire, que tous les personnages, tant la génération X que leurs aînés, en sont habités. Que ce soient les parents d'Andy qui s'en font beaucoup pour d'éventuelles maladies, et pour qui futur rime avec « mort, maladie et incendie » (144) ; ou les propriétaires du bar où travaillent Andy et Dag, obsédés de scénarios planéto-destructeurs, la totalité des personnages du roman sont fortement préoccupés par la fin du monde. Quelques pages, au tout début du texte, traduisent la gravité du climat collectif. Les membres de la famille de Claire, le clan Baxter, discutent de Nostradamus, de l'alerte au Tylenol frelaté, et ils se questionnent sur la possibilité de polluer le soleil :

¹⁸ En outre, si le désert est épargné des marques et des signes du monde moderne, il importe de garder à l'esprit que les déserts américains portent les signes des essais nucléaires, échos du progrès scientifique – responsable d'un large pan de l'imaginaire apocalyptique postmoderne.

¹⁹ Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 15-16.

Shakey Angelinos like him [Mr. Baxter] were luridly envisioning the strangely large houses of the valley and canyons being inhaled into chinks in the earth with rich glottal and no mercy, all the while being pelleted by rains of toads. [...] their talk was endless, compulsive, and indulgent, sometimes sounding like the remains of the English language after having been hashed over the nuclear war survivors for a few hundred years. But then their words so strongly captured the spirit of the times (34-35)

L'air du temps est aux pensées de la fin. Liés à une fascination qui semble traduire un profond désespoir, une désillusion amère, ces propos sur la fin du monde sont en fait une manière d'avouer :

how scared sick they all are. I mean, when people start talking seriously about hoarding cases of Beef-a-Roni in the garage and get all misty-eyed about the Last Days, then it's about as striking a confession as you're ever likely to get of how upset they are that life isn't working out the way they thought it would. (37)

Si cette analyse convient tout à fait aux baby-boomers du récit, elle ne tient pas réellement la route en ce qui concerne Claire, Andy et Dag. Certes, ils ont remédié à leurs insatisfactions majeures, mais ils demeurent toujours aussi préoccupés par la fin.

Comment expliquer cette fascination ? En fait, les trois protagonistes, bien qu'ils aient rompu avec certaines facettes du monde contemporain, sont loin de s'en être complètement défaits. Ils en sont toujours hantés, leur imaginaire respectif encore solidement ancré à cette culture. Comme quoi il ne suffit pas de fuir – dans le désert ou ailleurs – pour rompre avec son temps et son éducation... On comprend d'ailleurs que la fin fait partie intégrante de leur existence depuis fort longtemps. Déjà dans les premières lignes du roman, Andy parle du sentiment dont il n'a jamais pu se défaire, « a mood of darkness and inevitability and fascination » (3), avouant rêver de nuages atomiques depuis qu'il a cinq ans. (176) Dag, quant à lui, reconnaît être habité de « voix nucléaires »: « small whispering nuclear voices that had been speaking continually in his subconscious since kindergarten ». (71)

Il y a une différence majeure entre nos trois protagonistes et tous les autres personnages : pour ceux-là, l'imaginaire peut prendre, dans le désert, son envol. Le désert n'est pas responsable de leur obsession, mais il collabore néanmoins à son épanouissement (jouant par le fait même un rôle déterminant dans la *romantisation* de leurs vies). Là-bas, ils acquièrent la distance et l'espace nécessaire pour prendre le pouls du monde, pour le penser, le lire, le

dire. Mais il leur sera impossible d'appréhender le monde en faisant abstraction de leur ancrage culturel. À l'évidence, il est beaucoup plus facile de sortir du monde que de s'en défaire. Les trois personnages ont beau vouloir s'en extraire, leur regard ne s'éloigne jamais de leur culture; bien qu'ils prétendent chacun à la liberté et à la libération, ils demeurent soumis à leur culture, leur univers mental y étant conditionné. Ils se sont peut-être défaits de leur quotidien homogénéisé par les objets, mais nullement de ses préoccupations pour la fin. L'identité culturelle semble plus forte que tout. De toute évidence, « on ne dispose pas de ce qui dispose de nous, on ne rejette pas *sa* culture, comme s'il s'agissait d'un vêtement. »²⁰

2.4 Occuper l'espace

Et comment peut-on dire la différence entre le jus d'orange et l'agent orange si le même système gigantesque les associe à des niveaux échappant à votre compréhension ? [...] Et comment peut-on dire la différence entre des seringues et des missiles quand on est devenu si docile, prêt à croire tout à moitié et à ne fixer sa conviction en rien ? Et comment peut-on savoir si l'image existait avant l'invention de la bombe ?
Don DeLillo, *Outremonde*

Les pensées de la fin sont solidement incrustées dans *Generation X*. Elles habitent toutes les strates du roman : son récit, sa langue, ses personnages. La fin est partout, en tout temps, martelée au fil des pages. Même l'espace de lecture est contaminé par la répétition d'un fragment d'image à chaque début de chapitre, image qu'on pourrait prendre pour un nuage atomique si nous étions Andy ou Dag. Palm Springs, le quotidien des protagonistes, leur imaginaire, tout est tendu vers la fin, qui devient, littéralement, et probablement par sa répétition, une obsession.

Andy, Claire et Dag n'en ont donc que pour les pensées de la fin. Et on ne parle pas d'une simple sensibilité aux menaces qui planent ni même d'une conscience aiguë de

²⁰ Alain Finkielkraut, *La défaite de la pensée*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989, p. 121.

l'imminence de la fin, mais bien d'une obsession, où se mêlent peur et fascination. Deux moments illustrent de façon exemplaire cette imbrication. D'abord, pensons à cette scène finale dont nous avons parlé plus haut, dans laquelle Andy se dirige vers le Mexique. Roulant en voiture, il aperçoit un épais nuage se profiler à l'horizon, nuage qu'il prend instantanément – et tout naturellement – pour un nuage thermonucléaire, alors qu'il s'agit en fait des chaumes brûlées par des fermiers : « it was the same cloud I'd been dreaming of steadily since I was five, shameless, exhausted, and gloating ». (176) Sa réaction laisse pantois tant elle défie toute logique. Bien qu'Andy connaisse un léger moment de frayeur, il se dirige tout de même vers ce qu'il croit être le point zéro au sol ! « And so I was left with no choice; possessed with lurid curiosity, I drove on. » (176) La fascination l'emporte sur tout le reste, faisant sombrer dans l'oubli toute idée de peur ou de danger.

Le cas de Dag est sans doute le plus révélateur de l'inquiétante corrélation qu'établit Coupland entre la peur et la fascination. Dag est le plus préoccupé de tous par la question atomique. D'ailleurs, il a choisi Palm Springs pour sa situation géographique : « because he had studied weather charts and he knew that it received a ridiculously small amount of rain. Thus he knew that if the city of Los Angeles over the mountain was ever beamed by a nuclear strike, wind currents would almost entirely prevent fallout from reaching his lungs ». (69) Entièrement tourné vers les menaces atomiques, Dag parle beaucoup de fins de toutes sortes, se plaisant à imaginer de quelle façon il mourra. (167) Les histoires qu'il raconte le soir reflètent d'ailleurs ses craintes : « The end of the world is a recurring motif in Dag's bedtime stories, eschatological You-Are-There accounts of what it's like to be Bombed lovingly detailed, and told in deadpan voice. » (62) Dag a une réelle peur de la bombe. Mais, à l'instar d'Andy, ses craintes ne tardent pas, sous le poids de la fascination, à être reléguées au second plan.

Lorsqu'il reçoit, un jour, une carte postale dont le recto présente la photo d'un essai nucléaire dans le désert, Dag s'affole en réalisant que le champignon est trop petit, « a teeny little road flare ». Dans l'extrait qui suit, il raconte son aventure à Andy et Claire en se transposant dans un double nommé Otis. Incapable de *dire*, il doit raconter, fictionnaliser.

“Otis panicked.

“ ‘Maybe,’ he thought to himself, ‘I’ve spent my whole life worrying about tiny little firecrackers made monstrous in our minds and on TV. Can I have been *wrong* all this time? Maybe I can free myself of Bomb anxiety –’

“Otis was excited. He realized he had no choice but to hop into his car, pronto, and investigate further – to visit *actual* test sites and figure out as best he could the size of an explosion. So he made a tour of what he called the Nuclear Road [...] (70)

Son voyage, qui s’étend du Nevada au Nouveau Mexique, lui permet de comprendre que sa perception de la carte postale n’est pas du tout erronée : « yes, *atomic bomb mushroom clouds really are much smaller than we make them out to be in our minds*. And he derived comfort from this realization [...] There was nothing to worry about after all. » (71) La libération de Dag est pourtant de courte durée, puisqu’une perspective encore plus terrifiante s’impose à son esprit, une idée qui établit un étonnant parallèle entre la possession, la consommation et la fin du monde. En rentrant en Californie, Dag passe devant un centre commercial et, divaguant mentalement sur l’architecture de ces bâtiments, finit par conclure qu’il s’agit d’un « non-sens paysager » comparable à celui d’une tour de refroidissement nucléaire... Or, c’est lorsqu’il aperçoit, un peu plus loin, une zone résidentielle, « a new yuppie housing development » (71), qu’il déraille et développe sa *thèse* :

And Otis got to thinking: ‘Hey! These aren’t houses at all – these are *malls in disguise*.’ Otis developed the shopping mall correlation: kitchens became the Food Fair; living rooms the Fun Center; the bathroom the Water Park. [...] He knew he was on to a hot and scary idea; [...] And that’s when he lost his newly found sense of comfort. ‘*If people can mentally convert their houses into shopping malls,*’ he thought, ‘then these same people are just as capable of mentally equating atomic bombs with regular bombs.’ He combined this with his new observation about mushroom clouds: ‘And once these people saw the new, smaller *friendlier* explosion size, the conversion process would be irreversible. All vigilance would disappear. Why, before you knew it you’d be able to buy atomic bombs over the counter – or *free with a tank of gas!* Otis’s world was scary once more. (71)

À la fois pour apaiser et alimenter son propre imaginaire apocalyptique, Dag désirait éclaircir le « mystère atomique ». Ceci fait, la bombe demeure toujours aussi terrifiante à ses yeux, mais il réalise que le danger ne provient pas tant de la bombe elle-même, que de sa taille « amicale » et, surtout, de la toute puissance de la société de consommation.

Contre toute attente, c'est la « synthèse des activités consommatrices »²¹, pour reprendre les termes de Baudrillard, qui replonge Dag dans la terreur. Le centre commercial, plus que toute autre chose, s'avère le signe ultime d'une catastrophe. Les traces d'un désastre, Dag ne les voit pas dans les sites d'essais nucléaires qu'il visite, mais bien sur le chemin du retour, d'une part dans les centres commerciaux – simulacres de la société de consommation contemporaine²² –, d'autre part, dans les habitations yuppies, elles-mêmes centres commerciaux déguisés... Tandis que le centre commercial se dessine, dans la postmodernité, comme un « endroit de fuite de l'angoisse urbaine », un nouveau sanctuaire de loisirs et de bien-être participant à une sorte de « recherche de la tranquillité perdue »²³, il constitue, pour Dag, un véritable danger, en tant qu'il incarne la déroute, déjà engagée, du monde.

Son emportement, démesuré, exacerbé, paranoïaque – où les centres commerciaux sont comparés à des tours de refroidissement nucléaire – s'impose comme une révélation, s'inscrivant comme la suite logique de sa remise en question du système consommatoire. C'est une évidence primordiale qui frappe Dag. D'une part, la commercialisation envahissante s'est immiscée dans toutes les sphères de l'existence, la vie quotidienne et la sphère privée sont devenues le lieu de la consommation. D'autre part, le destin de l'objet est la prolifération et, par le fait même, sa banalisation. La conclusion s'impose d'elle-même dans l'esprit de Dag : il faut à tout prix craindre la violence d'une domestication de la bombe. Dag réalise que la peur de la bombe est essentielle, vitale. Elle doit se perpétuer tout comme la perception déformée et exagérée que nous en avons : c'est une question de survie.

Dag se retrouve donc en quelque sorte devant une double tragédie. L'une effective, concrète, l'autre hypothétique, mais probable. D'un côté, ce sont les signes d'un désastre affolant qui se déploient sous ses yeux, les signes d'une catastrophe déjà advenue, permanente et irréversible, résultat du l'hyperconsommation et de tout ce qu'elle implique; de l'autre, c'est la taille *réelle, réduite, amicale* de la bombe et la possible violence d'un système apte à tout récupérer qui inquiètent Dag. Ceci dit, les deux éventualités trouvent la même

²¹ Jean Baudrillard, *La société de consommation*, Paris : Éditions Denoël, 1970, p. 21.

²² Ricardo Ferreira Freitas, *Centres commerciaux : îles urbaines de la post-modernité*, Paris : l'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1996, p. 32.

²³ *Ibid*, p. 126.

conclusion : il faut craindre la société de consommation, un système qui menace non seulement la subjectivité des individus, mais le monde dans son entièreté, un système voué à anéantir ceux qui lui permettent d'exister, tout comme le monde qui l'a vu naître. Ce que Dag comprend, c'est qu'il ne sera jamais à l'abri : même reniée, même éloignée, la société de consommation le menace toujours. Et, plus que jamais, la peur de la bombe plane au-dessus de lui.

2.5 Résistance

On comprend que le monde mis en scène par Coupland dans *Generation X* se révèle particulièrement toxique. Récit d'une fuite, d'un désenchantement, d'une désillusion, son roman raconte l'abandon d'un monde qui n'apporte que mal-être et aliénation. Rejetant catégoriquement le destin des classes moyennes, refusant de s'adapter et de se soumettre à la société de consommation, les trois personnages choisissent l'exil pour se sentir bien, puis pour sentir et lire le monde. Pourtant, il ne s'agit sans doute pas tant d'un choix que d'une réaction, un réflexe nécessaire à la survie, un mode de résistance ou d'adaptation. La sommation de la fin, le désir et la volonté de renouveau se présentent dans le roman comme un dénouement logique, à la manière d'une suite, d'une évolution naturelle, darwinienne si on veut. Révolution qui n'a donc rien de bien surprenant.

Dans un monde incapable d'assurer la subsistance de l'homme, il est tout à fait prévisible, que certains aillent chercher *ailleurs*... La création de groupuscules, l'apparition de dissidents semblent s'imposer d'elles-mêmes. Comme le remarque Gilles Lipovetsky, dans un système idéologique largement uniformisé, de plus en plus de nouveaux modèles d'être au monde sont inévitablement appelés à voir le jour. À l'heure actuelle, plusieurs formations dissidentes, bien entendu plus ou moins extrémistes, confirment une crise de la culture matérialiste, comme la popularité sans cesse grandissante de la simplicité volontaire, par exemple, ou encore le regain d'intérêt pour les voies de l'esprit. C'est exactement ce à quoi se consacrent Andy, Claire et Dag, c'est-à-dire à créer un nouveau modèle du bonheur. Confrontés à l'échec manifeste du bonheur matérialiste, les personnages de Coupland aspirent à un nouvel ordre et à une autre sorte de bien-être. Plus qu'une protestation, plus

qu'une contestation, leur dissidence implique une réinterprétation, une redéfinition complète du monde. Leur démarche est on ne peut plus égoïste – et, par le fait même, assurément dans l'air du temps –, dans la mesure où elle ne concerne que le sujet, et lui seul. Les personnages n'ont aucune ambition de changer le monde ; seulement celle de changer le leur, puis eux-mêmes. Tout au plus peut-on considérer leur démarche comme étant spirituelle. La recherche d'un autrement devient une façon de reprendre son destin en main, plutôt que de le subir. C'est en ce sens qu'il est légitime de considérer le choix de nos trois personnages comme un mode de survie qui requiert un courage certain, celui qui consiste à trouver la force de lâcher l'existence quotidienne²⁴.

Cette recherche d'un autrement inscrit le roman de Coupland dans une logique apocalyptique. Effectivement, on peut parler, dans *Generation X*, d'une apocalypse personnelle, intime, qui devient une apocalypse littéraire. Du grec *apocalypsis*, le terme signifie au sens premier révélation, découverte de ce qui est caché. Mais qu'elle soit révélation, prophétie ou vision, l'apocalypse demeure toujours l'expression parfaite de la tension fin-renouveau. Bien qu'elle ait été symbole des derniers jours du monde, elle renvoie autant à la terminaison qu'au recommencement, à l'achèvement qu'à la résurrection : « épilogue autant que prologue, le moment de la catastrophe ouvre sur une transition particulière caractérisée par une conjoncture de l'achèvement et de l'avènement »²⁵. Par conséquent, l'idée d'apocalypse sied tout à fait au roman de Coupland. À tour de rôle frappés par une révélation, Andy, Claire et Dag réalisent l'ampleur du malheur et du mal-être qui les assaillent et choisissent de s'investir dans un monde nouveau, encore entièrement à créer : « a clean slate » (31) qu'ils pourront remplir à leur guise. Terminer puis recommencer ; mourir,

²⁴ Courage qui est encore plus déterminant pour une femme, si l'on en croit Andy : « Claire and Elvissa share a common denominator [...] both left their old lives behind them and set forth to make new lives for themselves in the name of adventure. In their similar quest to find a personal truth, they willingly put themselves on the margins of society, and this, I think, took some guts. It's harder for women to do this than men. » (88) Comme si, dans une culture sinon largement masculine, du moins fortement masculinisée, dans une culture où le corps est garant de l'émancipation identitaire, il était particulièrement difficile pour une femme de se réapproprier sa subjectivité et de s'inscrire comme sujet autonome. D'ailleurs, Claire est celle qui se défait le moins du système qu'elle condamne, toujours obsédée par son allure physique et par la décoration.

²⁵ Geneviève Baril, « Compte rendu sur la littérature apocalyptique », Journal *Le Rétif* (Recherches et travaux en imaginaire de la fin, UQAM), no. 2, février 1999, p. 4. <http://www.er.uqam.ca/nobel/imagifin/retif2.html>.

pour mieux renaître et ce, sans l'aide de Dieu. La fin d'un certain monde est désirée, choisie, assumée. Et elle s'avère un excellent moyen de survie, même si elle révèle un monde condamné à une autodestruction, même si elle révèle un monde de l'esprit contaminé par son imminence.

CHAPITRE III

CHOKÉ : ÉTOUFFEZ, SUFFOQUEZ, SENTEZ

Help me I broke apart my insides, help me I've got
no soul to sell/Help me the only thing that works for
me, help me get away from myself/I want to fuck
you like an animal/I want to feel you from the
inside/I want to fuck you like an animal/My whole
existence is flawed/You get me closer to god
Trent Reznor, NIN

Dignes représentants d'un imaginaire de la fin typiquement *américain*, les romans de Palahniuk, tout en ayant de nombreux points communs avec ceux de Coupland, s'en situent pourtant à des lieues, ceux-ci pouvant sans doute être davantage associés à la production de Bret Easton Ellis, par exemple¹. Nous le verrons avec *Choke*², l'univers de Palahniuk s'avère très souvent improbable, spectaculaire ou, plus précisément, spectacularisé, d'une grandiloquence exagérée mais assumée. Cela dit, aborder son univers, c'est parler de la « recette » palahniukienne. Qu'on la considère cohérente ou simplement récurrente, force est d'admettre que son œuvre est répétitive : ses structures sont à peu près toujours semblables, ses thématiques, identiques d'un roman à l'autre : récits tordus mettant en scène des personnages tordus qui vivent des événements et des existences tordus... Les neuf romans qu'a écrits Palahniuk à ce jour se ressemblent dangereusement. Et, invariablement, ils sont marqués par un imaginaire de la fin, marqués au fer rouge, a-t-on envie d'ajouter... Car si les pensées de la fin enveloppaient *Generation X*, elles phagocytent tout simplement *Choke*, martelées qu'elles sont au fil des pages. Plus harassante et vampirisante que dans le roman de

¹ Du moins en ce qui concerne *Generation X* (puis quelques autres de ses romans, tel *Microserfs* (1995)). Il faut toutefois concéder que des récits comme *Girlfriend in a Coma* (1998) ou *Hey Nostradamus!* (2003) par exemple, ne sont pas sans évoquer les univers palahniukiens... Ceci dit, il est évident que leurs thématiques respectives se recoupent.

² Chuck Palahniuk, *Choke*, New York : Anchor Books, 2001. – Toujours par souci de clarté, nous adopterons le même système de références que pour *Generation X*. Toutes les citations tirées de *Choke* seront entre parenthèses, dans le corps du texte.

Coupland, la fin chez Palahniuk se veut encore plus obsédante, happant au passage récit, personnages, narration, langue et lecteur.

L'imaginaire de la fin, chez Palahniuk et Coupland, repose sur les mêmes présupposés, traduisant les mêmes soucis, exprimant les mêmes ravages ; il se présente comme un monde incapable d'assurer le bien-être et l'émancipation des individus, lesquels, condamnés à l'ennui, aspirent à un renouvellement de la réalité et du quotidien. Dans *Choke*, la fin est également personnelle, c'est-à-dire qu'elle concerne les sujets pris individuellement, ce qui ne l'empêche pourtant pas d'être universelle et de révéler un besoin inassouvi de l'autre... Provoqué, voulu et désiré, le renouvellement s'envisage, tout comme dans *Generation X*, par une prise en charge du destin de chaque individu *par* et *pour* lui-même. Toutefois, chez Palahniuk, il s'inscrit dans une quête de sens et d'identité encore plus vaste. L'imaginaire de la fin, qui se conçoit ici comme un imaginaire de la limite, fait office d'échappatoire, de palliatif à un monde et à une existence étouffante. De la même manière que chez Coupland, cet imaginaire implique un mode de survie qui exige une certaine dose de courage : courage qui consiste, chez Palahniuk, à trouver la force de se reconstruire soi-même en affrontant les interdits, en fréquentant les limites.

Sous ses airs faussement anodins se cache dans les romans de Palahniuk la critique d'une Amérique en perte de repères. On peut en faire de multiples lectures. Une lecture première, rapide, intéressée par l'anecdote, le déjanté et le spectaculaire de l'action romanesque ne s'attardera que sur ses effets tantôt violents, tantôt dégoûtants ou délirants, effets somme toute secondaires : la violence dans *Fight Club*, le sexe dans *Choke*, le morcellement des corps dans *Invisible Monsters*, le suicide raté du mari de la pauvre Misty dans *Diary*, la magie et les meurtres dans *Lullaby*, etc. En revanche, une lecture intensive³ ne peut que laisser apparaître, d'une part, un imaginaire et une esthétique beaucoup plus complexes, empreints d'une pensée de la fin, d'une logique apocalyptique et, d'autre part, une critique virulente et acerbe d'une Amérique défaite, c'est-à-dire d'un monde encore plus pathétique

³ Entendre ici, par *lecture intensive*, « rester éternellement sur un même texte », « la lecture intensive [ayant] comme modalité de base d'être un acte de compréhension du texte ». La lecture extensive s'oppose à la lecture intensive, celle-là privilégiant la progression à la compréhension. – Bertrand Gervais, *À l'écoute de la lecture*, Montréal : VLB Éditeur, coll. « Essais Critiques », 1993, p. 37.

que celui représenté dans *Generation X*. Nous le verrons, *Choke*, en dressant le portrait d'êtres aliénés, esquisse – même si c'est souvent sous le couvert d'un spectaculaire un peu gauche –, celui d'une société aliénante.

Choke raconte l'histoire de Victor, 25 ans, qui mène une existence on ne peut plus éclatée, mais non moins réglée avec constance. Figurant à Dunsboro la Coloniale, un « musée vivant », il campe un colon américain du début du 18^e siècle. Son quotidien est essoufflant, parsemé d'allées et venues entre son travail à Dunsboro, l'hôpital St Anthony, où sa mère folle à lier est internée, et les groupes de soutien. Car, Victor tente de maîtriser sa dépendance avec une thérapie dans des groupes de soutien : il est un sexoolique, un drogué du sexe complètement désensibilisé et incapable d'aimer, par éducation... Si Victor n'est pas avec sa mère qui l'a détruit, ni à Dunsboro la Coloniale, ni au groupe de soutien, ni avec son seul ami, Denny, c'est qu'il se trouve probablement dans un quelconque restaurant chic où il feint de s'étouffer... Il le fait pour être secouru et, ainsi, « fabriquer » des héros, afin d'en tirer quelque profit monétaire et de s'inscrire dans la mémoire des gens. Voilà la vie de Victor. Or cette vie ne tarde pas à être chamboulée, lorsqu'il apprend qu'il pourrait être nul autre que Jésus lui-même (parce que sa mère aurait été fécondée à partir de cellules prélevées du prépuce de Jésus...).

3.1 Quatrième étape : la confession d'un paumé parmi tant d'autres

Y a une femme qui est entrée pour acheter des cigarettes. Elle n'avait rien de remarquable, en aucune manière. Je me souviens de son coude. Je voulais tout connaître de cet endroit – pas elle, comprenez-moi bien. Je me foutais de son histoire, de ses désirs ou de ses peurs, de tout ça. Je voulais juste devenir intime avec cette section non pensante de sa personne. C'était la première fois que je ressentais ça – tout mon univers qui s'effondre en un geste ou en un stimulus unique. [...] C'est bien ça. Le sens de la vie.

Craig Davidson, *Un goût de rouille et d'os*

Choke se présente à la façon d'une autobiographie, d'une confession en bonne et due forme: « [...] what you are reading is the complete and relentless story of an addict. Because

in most twelve-step recovery programs, the fourth step makes you take inventory of your life» (8), nous prévient-on à la fin du tout premier chapitre. Le roman fait donc office de quatrième étape, sorte de thérapie par le verbe, de «complete and ruthless moral inventory of [him]self. The diary of [his] sex life. All [his] sins accounted for » (273). Les événements qui composent l'histoire sont donc perçus, vus, sentis et analysés selon un seul et unique point de vue : celui de Victor. Puisque la focalisation interne fixe accorde à ce « je » la toute puissance sur la transmission du savoir et la régulation de l'information narrative, elle interpelle tout particulièrement la notion de subjectivité et présuppose, bien entendu, une perception introspective, tout comme elle commande la vigilance du lecteur, car le « je » a le pouvoir et la possibilité de l'amener là où il le veut bien... Puisque « il n'y a pas d'autre témoignage objectif de l'identité du sujet que celui qu'il donne ainsi lui-même sur lui-même⁴ », il faut faire preuve d'une prudence exemplaire à l'égard de la confession de Victor, un sujet fragile, défait, menteur et manipulateur.

Bien que le récit s'articule au sein d'une narration à la première personne, il dresse le portrait d'une génération entière. « Je » chez Palahniuk est « nous », et « nous », c'est moi, vous, l'ensemble de la collectivité occidentale. Le recours aux adjectifs et pronoms démonstratifs atteste de cette volonté manifeste d'élargir, sinon d'universaliser, le comportement et les constatations de Victor. Le deuxième chapitre de *Choke* (le premier dans le présent de l'action de la narration) est tout à fait éloquent et inscrit, plutôt qu'un épiphénomène, une situation généralisée. En effet, ce chapitre tend, hors de tout doute, à dépasser le sujet Victor. Ce dernier relate une soirée au groupe de soutien et procède au portrait du sexoolique. Les adjectifs, déterminants et pronoms fusent de partout, provoquant une oscillation entre l'individuel et le collectif : voici Howard, voici Paula, voici Steve, mais voici aussi « these people » (10) « all these people » (12), « those men and women » (11), qui « every night of the week » se réunissent « in the back room of such church. In some community center conference room. Every night, in every city. You even have virtual meetings on the Internet. ». (14)

⁴ Émile Benveniste, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1966, p. 262.

Le monde décrit par Victor transcende son propre espace-temps et cherche constamment à y inclure le lecteur. D'ailleurs, il n'est pas anodin de noter que les premières lignes de l'*incipit* sont à son intention (reprenant dans le même souffle l'une des caractéristiques essentielles de la fin dans tous les romans de Palahniuk, c'est-à-dire sa prise en charge par le sujet) : « Go away. Get out while you're still in one piece. Save yourself. ». (1) Bien entendu, ces nombreuses adresses au lecteur contribuent à dissiper la frontière entre le fictionnel et la réalité : « Believe it or not, you know everybody here. [...] you've heard about for years. » (10), tout comme elles ébranlent les mythes, réduisent en miettes les légendes :

All these people you think are a big joke. [...] All these people you thought were urban legends, well, they're human. Complete names and faces. Jobs and families. College degrees and arrest records. (12) [...] These are people you shake hands with every day. Not ugly, not beautiful. You stand next to these legends on the elevator. They serve you coffee. These mythological creatures tear your ticket stub. They cash your paycheck. They put the Communion wafer on your tongue. (19)

Le lecteur le comprend rapidement, Victor n'est pas le seul de son espèce. Pire encore, cette espèce, vous la connaissez sans le savoir, vous la fréquentez... « The legendary woman » (10), « that old urban legend about [...] the pretty housewife » (10), « all those rumoured friends of friends of friends of friends... they're all here », « alive and unwell » (14). Victor fait se matérialiser tous ces êtres légendaires et mythiques. Il leur donne un visage, un nom ; ce n'est plus ni une légende, ni une figure, ni un ouï-dire, ce n'est plus « un » et « une » indéfinis, mais bien Paula, Steve, Howard. En d'autres termes, Victor ne s'ingénie pas tant à nous convaincre que les êtres mythiques n'existent pas, qu'à nous dire qu'il s'agit d'humains, tous de chair, d'os et d'angoisses, des êtres normaux, ou presque. On n'est pas surpris, dès lors, de voir avec quelle facilité et quel naturel il se prendra bientôt pour la réincarnation du Christ sur Terre...

La déstructuration identitaire est profonde chez notre narrateur, et beaucoup plus grave que celle observée chez les personnages de *Generation X*. Rien, dans l'existence de Victor, ne contribue à faire de lui un sujet solide, entier. Au contraire. D'abord, il importe de préciser que, sur une quarantaine de chapitres, près du tiers sont consacrés à l'enfance de Victor. Ce faisant, le lecteur comprend rapidement que celle-ci motive en partie sa précarité identitaire. En effet, Victor a été privé d'une cellule familiale stable et a reçu une éducation pour le

moins dommageable. Un père inconnu, une mère criminelle et droguée, une succession de familles d'accueil : l'enfance de Victor a été ruinée. Nous aurons l'occasion de revenir sur la présence du passé dans la vie de notre narrateur. Disons simplement, pour l'instant, que Victor entretient une relation trouble avec sa mère et son passé, et que ce dernier a des répercussions importantes sur la formation de son imaginaire.

Adulte, Victor n'a pas souvent l'occasion d'être réellement lui-même, puisqu'il est constamment appelé à jouer un « rôle ». Non seulement à Dunsboro où, jour après jour, il incarne un colon du 18^e siècle, mais à l'hôpital St Anthony, où réside Ida, sa mère. À son travail, il est quelqu'un d'autre, à l'asile, il est n'importe qui, pour sa mère comme pour les autres résidentes, toutes atteintes de ce qui semble être la maladie d'Alzheimer. Ida Mancini ne reconnaît plus son fils : « [...] my mom doesn't believe I'm me anymore, that I'm Victor Mancini ». (73) Elle le prend pour un quelconque avocat, un ancien ami, voire un inconnu : une semaine, il est Mr. Benning (68), la suivante, Thomas Welton (68) ou Fred Hastings (38)... Victor l'accepte, sans broncher. Il tolère d'être ce que les autres veulent bien qu'il soit. Aussi consent-il de bon cœur à endosser des identités éphémères à St Anthony. « [...] I get to be all things to all women » (59). Il est le frère qui a violé, l'homme qui a volé le chien, l'incendiaire impuni, le voleur d'inventions, etc. Victor endosse tout, y compris les crimes. Par le fait même, il est dépossédé de lui-même, de ses gestes et de ses sentiments: « More and more, it feels like I'm doing a really bad impersonation of myself. My life makes about as much sense as a Zen koan. ». (69) Le réel s'émiette, ne devenant qu'une impression, virtuelle: « At this point, how my life starts to feel is like I'm acting in a soap opera being watched by people on a soap opera being watched by people on a soap opera being watched by real people, somewhere. » (69) L'aliénation est importante, le morcellement identitaire, flagrant. Victor est un sujet excessivement fragile qui n'a guère d'occasions d'être lui-même, et qui se considère comme n'étant rien, ou alors un connard sans envergure. Endosser une identité chaque fois nouvelle s'avère une façon d'*être*. Comme s'il valait mieux être n'importe qui que de n'être rien. C'est également une façon de contrer la solitude et de combler un besoin criant, le besoin de l'autre. En bref, c'est une manière de confirmer son existence, un symptôme d'un infini besoin d'attention, d'amour, une façon de parer à « [his] life full of incompletes » (34) : « What I need is to be indispensable to somebody. Who I

need is somebody that will eat up all my free time, my ego, my attention. Somebody addict to me. A mutual addiction. » (213) Victor est seul au monde, n'entretenant que des relations épisodiques et désincarnées. Il n'est que l'ombre d'une personne. Mais s'il cherche d'abord et avant tout à se construire une identité, le besoin d'être reconnu par un autre se fait prépondérant.

3.2 Survivre

Privé de repères identitaires, de relations d'attachement sécurisantes, en perte de contact avec le réel, Victor doit trouver une manière de calmer son anxiété et son sentiment d'abandon, bref, de combler le vide. Il y parvient en entretenant un sentiment, illusoire, d'omnipotence et en s'investissant dans une recherche compulsive d'euphorie. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit toujours de franchir une limite et de provoquer le danger. Pour l'instant, attardons-nous à la manière bien particulière qu'a Victor de s'échapper : sa drogue à lui est la sexualité. Si drogues et compulsions sont associées au crime, à la mort, à la dépendance, au malheur et à la maladie, toutes deux constituent, pour Victor, un précieux moyen de survie. Ainsi, il faut savoir que si le sexe le guérit, la porno l'a sauvé. Très jeune, il a découvert des images pornographiques sur Internet, photos qui lui ont permis de maîtriser ses émotions :

[...] every time he was scared or sad or alone, every night he woke up panicked in a new foster home, his heart racing, his bed wet, every day he started school in a different neighbourhood, every time Mommy came back to claim him [...] the kid would think of those same twelve photos of the fat man bent over. [...] And it calmed the stupid little shit right down. It showed him how brave and strong and happy a person could become. How torture is torture and humiliation is humiliation only when you choose to suffer. (39)⁵

Puissance et confiance, voilà ce que la porno et, plus tard, le sexe, confèrent à Victor. Évidemment, on comprend à quel point il a besoin d'un modèle, à quel point il est déjà,

⁵ Il importe de souligner que cet extrait est toujours narré par Victor et qu'il ne s'agit pas, contrairement à toute vraisemblance, d'un narrateur omniscient. Nous aurons l'occasion d'aborder cette distorsion narrative. Pour le moment, disons simplement que Victor, incapable d'aborder son propre passé, doit s'en extraire pour le raconter. Tous les chapitres relatifs à l'enfance de Victor sont narrés à la troisième personne du singulier. « Je » ne prend en charge que les chapitres qui se déroulent dans le présent de la narration.

encore si jeune, drôlement amoché. Cela dit, on voit également que ce n'est pas le sexe qui lui a plu, initialement, dans la pornographie, mais bien « The courage. The complete lack of shame. The comfort and genuine honesty. [...] To the stupid little boy that was enlightenment. To be that comfortable and confident in the world, that world would be Nirvana. ». (37-38) Subitement, il venait de trouver comment survivre à la violence de son monde. Bien entendu, en vieillissant, Victor ne s'est plus seulement contenté d'images, il est passé à l'action. À vingt-cinq ans, il est devenu un sexoolique, un drogué du sexe. Non seulement sa déviance lui sert-elle toujours de tranquillisant, mais elle atteste de son existence, de sa valeur et de sa signification. Solution, échappatoire, le sexe compulsif dans *Choke* participe d'une vaste quête de sens, puis à la construction d'une réalité de rechange, puisqu'il possède ce pouvoir de palier à des sentiments troubles et de leur être préférable : « The magic of sexual addiction is you don't ever feel hungry or tired or bored or lonely. » (213) À vrai dire, la condition de drogué est considérée comme une option tout à fait viable :

When you're an addict, you can go without feeling anything except drunk or stoned or hungry. Still, when you compare this to other feelings, to sadness, anger, fear, worry, despair, and depression, well, an addiction no longer looks so bad. It looks like a very viable option. (211)

Être drogué implique de s'assurer un certain contrôle sur son existence, ou, à tout le moins, d'oublier momentanément la colère, la peur, le désespoir. Les gens comme Victor « don't want an orgasm as much as they just want to forget. Everything. For just two minutes, ten minutes, twenty, a half hour. » (257)

En outre, s'il est une chose que ce genre de sexe permet, c'est de côtoyer le danger. Les drogués du sexe – ou les drogués tout court, car, comme le rappelle Victor, « sex addicts are really addicted to the endorphins, not the sex » (18) – sont sans doute moins accros au sexe qu'aux risques et aux dangers qui lui sont rattachés et qui permettent de sentir quelque chose tout en donnant l'impression d'exister : « Half the thrill is the challenge. The danger and the risk. ». (251) Franchir des interdits, provoquer le danger, affronter le risque, voilà ce que cherchent les gens comme Victor :

Those people you meet behind unlocked doors are tired of talking about the weather. These are people tired of safety. These people have remodelled too many houses. These are tanned people who've given up smoking and white sugar and salt, fat, and beef.

[...] These men and women sitting behind unlocked doors know a bigger house is not the answer. Neither is a better spouse, more money, tighter skin. (256)

La consommation et le paraître étant leur seul moyen de fuir le marasme du monde, ces gens, « healthy, young, awake and alive » (257), ces individus coincés dans un quotidien plat, où tout danger a été écarté au profit d'un mode de vie *sain*, meurent d'ennui et cherchent désespérément un moyen de sortir de leur existence harassante. L'équation est simple : du sexe pour le risque, le risque pour une poussée d'émotions, des émotions pour se prouver qu'on est vivant.

Les drogués ne font que se prendre eux-mêmes en charge. Leur condition de drogués redouble leur conscience des limites, des interdits, puis leur besoin de les franchir, pour avoir l'impression, même fugace, d'exister. D'ailleurs, l'imaginaire de la fin chez Palahniuk est intimement lié à un imaginaire de la limite, ce dernier prenant véritablement son sens dans les étouffements volontaires de Victor. Si le sexe permet à ce dernier d'engourdir sa douleur, son petit manège dans les restaurants lui sert à combattre la solitude, à se faire aimer et à être enfin reconnu en tant que Victor Mancini.

Rappelons que Victor fréquente des restaurants où il feint de s'étouffer (d'où le titre; *to choke* signifie « étouffer, s'étrangler »). « Why I do this is to put adventure back into people's lives. Why I do this is to create heroes. Put people to the test. [...] Why I do this is to make money. Somebody saves your life, and they'll love you forever. » (49), Certes, son stratagème lui assure un revenu, compte tenu de tous les cadeaux qu'il obtient, mais il vise d'abord à se faire aimer et à s'inscrire dans l'histoire des autres, garantissant par le fait même la preuve de son existence, octroyant à celle-ci une certaine importance (confirmant qu'il a bel et bien un rôle à jouer sur cette Terre). Victor prépare, manipule ses victimes, et s'assure de faire partie de leur histoire. Il veut être une légende gravée dans la mémoire des gens, tout comme il désire fabriquer des héros et sortir, par le fait même, les gens de l'ennui. Nous aurons bientôt l'occasion de nous attarder en profondeur aux figures du héros et du sauveur. Il importe toutefois de remarquer immédiatement que les mises en scène de Victor traduisent des ambitions antithétiques, tout à la fois égoïstes et altruistes.

Mais revenons aux étouffements en tant que tels, qui sont autant de simulations de mise à mort. Encore une fois, c'est par le biais du corps, de ses limites et d'expériences répétitives extrêmes que Victor s'assure d'être en vie. En multipliant les « near-death experience » (77), il se projette dans les limites de la condition humaine. Comme l'écrit Rachel Bouvet : « Être réduit à un souffle et s'approcher de la mort, c'est toucher du doigt les limites de l'être, en cette frontière ténue au-delà de laquelle soudain tout bascule.⁶ » Cette frontière, Victor la connaît bien. Lorsqu'il s'étouffe volontairement, il provoque ce *Endtimes* dont nous avons parlé, il se précipite de plain-pied dans cet espace transitoire, l'instant, le seuil qui précède la fin, un moment de chaos sur lequel il n'a aucun pouvoir, et où sa survie dépend entièrement des autres. Pendant un court instant, Victor se retrouve dans un espace où il n'est ni tout à fait mort, ni tout à fait vivant, suspendant quelques secondes le temps, échappant toujours *in extremis* au non-devenir. En défiant la mort, il obtient la preuve, la garantie de son existence. David Le Breton explique comment l'approche des frontières de la mort par la prise de risque peut donner sens à la vie :

En s'affrontant physiquement au monde, en jouant réellement (drogue, suicide, vitesse, etc.) ou métaphoriquement (délinquance, fugue, etc.) avec sa vie, on force une réponse à la question de savoir si l'existence vaut ou pas d'être vécue. Pour se dépouiller enfin de la mort qui colle à la vie, on s'affronte à la mort pour pouvoir vivre. La prise de risque vise à charmer symboliquement la mort. Fixer celle-ci sans se dérober, y tracer les limites de sa puissance, renforce le sentiment d'identité de celui qui ose le défi. Du succès de l'entreprise naît un enthousiasme, une bouffée de sens répondant à une efficacité symbolique qui procure provisoirement ou durablement une prise plus assurée sur son existence.⁷

Pour Le Breton, nul doute que la prise de risque et les mises à l'épreuve du corps sont autant de moyens de fabriquer du sens et de chercher des repères pour étayer son identité. Comme le remarque le chercheur, solliciter la mort, chercher à conquérir les limites, se frotter au danger sont, après coup, de grands producteurs de signification : « Et s'il échappe au danger qu'il a suscité, [le sujet] est transformé par l'expérience vécue, il éprouve une conscience élargie

⁶ Rachel Bouvet, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, op. cit., p. 166.

⁷ David Le Breton, « Jeux symboliques avec la mort », dans *Religiologiques*, Montréal : Presses de l'Université du Québec, no. 16, automne 1997, p. 60.

d'exister et sa relation au monde est portée par une nouvelle exigence. Le côtoiement de la mort est une instance génératrice de sens.⁸ »

Les étouffements et le sexe compulsif sont vécus comme modes de vie, comme palliatifs et antidotes, à la fois symptômes et solutions à des identités morcelées. Comme le note Ida: « Drugs or overeating or alcohol or sex, it was all just another way to find peace. » (150) Autrement dit, les gens comme Victor « want to find salvation through compulsive behaviors ». (32) Car, pour être sauvé, ou plutôt pour se sauver soi-même et s'extirper de l'ennui, pour se sentir en vie, il faut côtoyer le danger, provoquer le désastre, le désordre. Les comportements déviants et compulsifs obsessionnels s'avèrent un moyen d'intensifier son rapport au monde. Celui-là même qui, aseptisé, sûr, organisé, limité, délimité, régulé a tué toute notion d'aventure. Or, sans risques, sans risques *réels*, point de rédemption possible. Ida enseigne à Victor:

And because there's no possibility of real disaster, real risk, we're left with no chance for real salvation. Real elation. Real excitement. Joy. Discovery. Invention. The laws that keep us safe, the same laws condemn us to boredom. Without access to true chaos, we'll never have true peace. Unless everything can get worse, it won't get any better. (159)

Voici une volonté d'apocalypse : il faut toucher le fond pour espérer être sauvé, descendre pour pouvoir remonter, connaître le pire pour voir émerger le meilleur. Mais parce que le renouvellement ne vient pas, il faut, en attendant, se contenter de petits désordres, de renouvellements subjectifs fondés sur la transgression des limites et des interdits, si on veut échapper à une réalité mortellement ennuyeuse. Dans *Choke*, il faut trouver, provoquer, créer la vraie excitation, le vrai danger, des expériences capables de fournir de réelles émotions. Pour tous ces gens en perte de repères et d'identité, les comportements extrêmes, obsessionnels deviennent un moyen de le reconquérir.

⁸ *Ibid*, p. 62.

3.3 Anticiper les fins

Peut-on même seulement douter que semblables cerveaux de trois kilogrammes aient par le passé été défaut presque fatal dans l'évolution de la race humaine ?
Kurt Vonnegut, *Galapagos*

« Sur une échelle temporelle suffisamment longue, le taux de survie de tout un chacun retombe à zéro.⁹ », répète Tyler/Joe dans *Fight Club*. Cette idée d'une fin imminente – quand il ne s'agit pas d'un fantasme de la fin – est reprise dans tous les romans de Palahniuk. Elle se décline chaque fois sur un régime différent, mais invariablement sous le mode de l'obsession. *Choke* ne fait pas exception. À l'instar d'Andy, Claire et Dag, de *Generation X*, Victor se trouve en quelque sorte passionnément tendu vers les menaces mortelles. Chez lui, toutefois, la négociation est beaucoup plus ardue parce qu'il se voit confronté à une attente, pris au piège d'une attente mortelle : « After you find out all the things that can go wrong, your life becomes less about living and more about waiting. » (105)

Notre narrateur est habité, quoi qu'il fasse, d'un imaginaire de la fin dont il ne pourra se défaire. Le problème est qu'il *sait*. Une sorte de trop-plein de mémoire parasite ses pensées. Ayant voulu devenir médecin, il a complété sa première année de médecine avant d'abandonner. C'était néanmoins suffisant : les connaissances qu'il a acquises sont à la source d'un imaginaire de la fin.

I went to the USC School of Medecine long enough to know that a mole is never just a mole. That a simple headache means brain tumors means double vision, numbness, vomiting followed by seizures, drowsiness, death. A little muscle twitch means rabies, means muscle cramps, thirst, confusion, and drooling, followed by seizures, coma, death. Acne means ovarian cysts. Feeling a little tired means tuberculosis. Bloodshot eyes mean meningitis. Drowsiness is the first sign of typhoid. Those floaters you see cross your eyes on sunny days, they mean your retina is detaching. You're going blind. (103-104)

Victor détient un savoir qui lui permet de percevoir, partout, les signes annonciateurs de la fin. En d'autres termes, le réel problème, c'est ce gros « cerveau de super-réflexion » pour

⁹ Chuck Palahniuk, *Fight Club*, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Folio SF », 1999, p. 20.

reprendre les mots de Vonnegut, la conscience, la mémoire, le savoir. À la faculté de médecine, Victor a été initié à la mnémotechnie. Une fois le savoir assimilé, une fois le tout gravé dans sa mémoire, il ne peut plus jamais s'en défaire : « You learn all this, and there's no going back. Ignorance was bliss. » (104) Victor est pris au piège de ses connaissances. Ce sont elles qui le plongent dans un délire interprétatif et prophétique. En ce sens, le savoir ne semble pas tout à fait être un remède... Au contraire, il est identifié, dans *Choke*, comme un moteur important de l'obsession pour la fin. Du coup, on peut considérer Victor comme symptôme d'une société prise au piège de son savoir, d'une société savante où, comme le remarque Lipovetsky, les connaissances permettent « maintenant d'intervenir [...] pour anticiper l'avenir, changer les comportements vis-à-vis des conduites à risque, faire preuve de bonne "observance" »¹⁰, ce qui a pour effet de multiplier les préoccupations et les angoisses relatives au corps et à la santé. La félicité, selon Victor ? C'est l'ignorance, tout simplement.

Cela dit, il importe de comprendre que notre narrateur n'agit nullement en fonction d'une obsession pour la santé, mais bien d'une obsession pour les présages de la mort. Ainsi, tous ces signes annonciateurs, et qui sont autant de petites révélations, deviennent pour lui transparents. Il partage d'ailleurs ces vérités révélées avec les gens qu'il croise au hasard comme avec le lecteur. La connaissance octroie un pouvoir à Victor, celui d'anticiper la fin des autres, sur laquelle il disserte à défaut de pouvoir considérer la sienne. Le narrateur opère donc, à sa façon, des apocalypses personnelles en procédant à une mise à nue de ce qui est occulté. Il est le révélateur. Un bien étrange sauveur... Car, bien qu'il intervienne dans la vie des gens avant que la situation ne soit critique, ses dires ont pour effet d'attiser les sentiments de risque et de danger, de générer peur et insécurité. Victor, lui, ne semble en aucun moment apeuré par cet indicible. Il nomme l'innommable, pense l'impensable : Victor choisit de parler de ce que tous tentent de taire. On peut croire qu'il s'agit d'une façon de créer du sens. La mort, en elle-même, est un non-sens. En relevant les signes annonciateurs de son éventualité, en lui attribuant une cause, Victor lui octroie du même coup un certain sens.

Dans *Choke*, la mort n'est pas cachée, elle se lit, s'anticipe. En fait, ce n'est pas la mort qui se perçoit, mais plutôt les signes qui l'annoncent et la laissent présager. À défaut de

¹⁰ Gilles Lipovetsky, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, op. cit., p. 49.

signes spectaculaires, terribles ou surnaturels, Victor se consacre aux signes anodins et quotidiens, et ce, de façon obsessionnelle. Il est en constante recherche de signes annonciateurs d'un danger et d'une fin. En ce sens, il se doit de faire preuve, contre toute apparence, de lucidité et d'objectivité, s'il veut déceler l'imminence de la mort. En fin de compte, Victor pratique une séméiologie cherchant des symptômes à lire et à interpréter. Comme tout séméiologue, comme tout bon médecin, comme tout apocalypticien, il est à l'affût des détails, d'un symptôme révélateur qui permettra de faire une interprétation.

3.4 Jouer à Dieu

Victor a toutes les allures d'un sauveur. Cette figure est centrale dans le roman de Palahniuk. Et elle ne tient pas au simple fait que le narrateur finit par être convaincu qu'il est Jésus. Avant même cette ultime révélation, il se comporte comme le messie. Déjà, selon ses propres dires, il se considère martyr, « the martyrdom of Saint Me » (51) pour être exact, expression qui résume assez justement l'entreprise de Victor fondée sur une prise en charge de lui-même et de son prochain, révélant un étonnant souci de l'autre.

À l'hôpital St Anthony, il accepte volontiers d'éponger les fautes de tout un chacun: « Well, I guess if Jesus could die for my sins, I suppose I can soak up a few for other people. We all get our chance to play scapegoat. Take the blame. The martyrdom of Saint Me. The sins of every man in history landing square on my back. » (61) Plus encore, le contraire lui apparaît presque inenvisageable : « It's tough not to come here and soak up the blame for every crime in history. ». (60) Victor a le pouvoir de guérir en incitant au pardon par sa parole. Il n'en faut guère plus pour qu'il se considère comme un martyr, un héros.

Son stratagème dans les restaurants, bien que de différente nature, sous-tend les mêmes présupposés. Nous l'avons dit, Victor s'étouffe volontairement dans les restaurants. Certes, il perpétue son manège dans le but d'être aimé et d'en tirer quelque profit monétaire, mais il le fait aussi pour aider les gens. Ses *expériences de morts quasi mortelles* sont à la fois égoïstes et altruistes : « That's why I do all this. Go to all this trouble. To showcase just one brave stranger. To save just one more person from boredom. It's not *just* for the money. It's not *just*

for the adoration. [...] Just let yourself be broken and humiliated. » (53) Il suffit simplement d'accepter de souffrir. D'accepter de souffrir comme Jésus, a-t-on envie d'ajouter. En fait, pour Victor, il s'agit de gagner du pouvoir en jouant au plus faible. Et ce pouvoir, c'est celui d'agir sur la vie d'autrui, de changer la manière dont cet autre conçoit son existence.

By choking, you become a legend about themselves that these people will cherish and repeat until they die. They'll think they gave you life. You might be the one good deed, the deathbed memory that justifies their whole existence. So be the aggressive victim, the big loser. A professional failure. People will jump through hoops if you just make them feel like god. It's the martyrdom of saint Me. (51)

En d'autres termes, on sauve les gens en les amenant à nous sauver. Légitime arrangement, il faut le reconnaître... En ce sens, Victor se fait lui aussi héros. Comme l'écrit Ghislain Fournier à partir des propos de Joseph Campbell dans *Puissance du mythe* :

Campbell nous disait que : « Le héros est celui qui sacrifie sa vie à quelque chose de plus grand que lui. » Le héros est celui qui se dépasse, qui transcende ses limites personnelles pour accéder à un état supérieur. Selon Campbell, c'est par un sacrifice que le héros entreprend cette aventure : le sacrifice, c'est-à-dire le risque, celui de sa propre vie. En effet, le héros est, par nature, un aventurier, un être d'exception qui défie l'inconnu, qui toise la mort. [...] Le héros est celui qui accepte de se perdre pour mieux se retrouver, qui consent à risquer le dépassement de ses limites personnelles.¹¹

Qu'on le considère héros ou non, Victor a une furieuse propension à prendre en charge les destins humains, que ce soit en s'étouffant dans les restaurants ou en s'appropriant les erreurs des autres. Propager la paix ou sortir de l'ennui, ce n'est toujours qu'accorder de l'importance à son prochain, lui permettre de se sentir mieux. Le terme « bonté » peut sembler inusité pour désigner Victor, mais c'est pourtant le seul qui nous vienne à l'esprit... D'ailleurs, une image s'impose d'elle-même, en filigrane : un Jésus qui tend les bras, disponible pour son prochain. Un martyr prêt à prendre les responsabilités de l'autre sur ses épaules, prêt à supporter tous les péchés de la terre, à souffrir et à mettre sa vie en péril.

¹¹ Ghislain Fournier, « À chacun son héros », dans *Religiologiques*, Montréal : Université du Québec à Montréal, no. 16, automne 1997, p. 19.

3.5 Être ou ne pas être

Derrière tes sentiments et tes pensées, mon frère, se tient un maître plus puissant, un sage inconnu – il s'appelle soi. Il habite ton corps, il est ton corps.
Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*

Victor est un être fragile en quête de signification, un homme en peine qui cherche à prouver la valeur de son existence, ce qui ne semble pouvoir être effectué que par le biais du regard des autres. En ce sens, Victor est l'otage de ce regard, puisque sans lui, il n'est plus rien. Pourtant, bien qu'il se trouve à aider son prochain, il accomplit tout cela pour lui-même et comme moyen de confirmer son identité. Une identité flottante et morcelée. Ses origines sont ainsi sujettes à des conjectures de toutes sortes. Paige Marshall, une patiente de l'hôpital St Anthony qui assure être médecin et que Victor croit, lui affirme ainsi qu'Ida a été inséminée à partir de cellules prélevées du prépuce de Jésus. Sa bonté témoignerait même de ses origines.

D'abord, Victor nie catégoriquement une telle possibilité. Celui qui se proclame « martyr du saint Moi » refuse la filiation : « Nobody's going to trick me into feeling Christlike. » (155) Reconnaître être le fils de Dieu, c'est se dépouiller une fois de plus de son identité, aussi désagrégée soit-elle. C'en est trop pour Victor. Aussi notre sauveur s'ingénie-t-il à rejeter les valeurs chrétiennes et à nier l'existence même de Dieu :

I'll prove to her [Paige] I'm not Jesus Christ. Anybody's true nature is bullshit. There is no human soul. Emotion is bullshit. Love is bullshit. [...] We live and we die and anything else is just delusion. [...] There is no soul. There is no God. There's just decisions and disease and death. What I am is a dirty, filthy, helpless sexaholic, and I can't change, and I can't stop, and that's all I'll ever be. And I'll prove it. [...] I'm the child of a lunatic. Not a child of God. (156)

Son refus tient à l'idée qu'il ne veut pas de *ce* modèle-là, tout simplement. Ainsi, à partir du moment où est soulevée la possibilité qu'il soit le fils de Dieu, une chose le préoccupe : « What would Jesus NOT do ? ». À l'instar du drogué qui tente de se désintoxiquer et qui doit constamment avoir à l'esprit ce qu'il ne doit *pas* faire, Victor adopte ce nouveau mantra, leitmotiv qui revient dans les chapitres suivants. Refusant le rôle qu'on lui prête, il choisit de faire l'exact contraire. Il tente de se convaincre et de prouver aux autres qu'il n'est ni bon, ni

gentil, ni aimant. (168) C'est qu'il est beaucoup plus facile d'être un taré dysfonctionnel : « That I can live with. This is who I am. Just a puss-pounding, seam-reaming, dog-driving, fucking helpless sex asshole, and I can't ever, ever let myself forget that. » (168) Son existence de drogué, de paumé, il l'a effectivement toujours en tête, mais il ne sait pourtant pas se défaire de la révélation de Paige. Au final, il se retrouve pris au piège, coincé entre deux identités foncièrement antithétiques, paralysé par le doute, tirailé par des questionnements fondamentaux.¹²

Qui est Victor? Quelle est sa véritable essence? « À ceux qui, par nature, purifient, guérissent et pardonnent, aux intercesseurs de sainteté, s'opposent ceux qui, par essence, souillent, avilissent et égarent, les fourriers du péché et de la mort.¹³ » Notre narrateur se retrouve coincé entre le monde du profane et celui du sacré dont le mélange est d'ailleurs une « opération dangereuse qui tend à apporter confusion et désordre¹⁴ ». Est-il pur ou impur ? Noble ou ignoble ? Béni ou maudit ? Est-il saint ou souillure ? Évidemment, admettre qu'il soit la réincarnation de Jésus équivaut à reconnaître qu'il a franchi, mille fois plutôt qu'une, les limites du sacré, avec sa sexualité débridée, ce qui constitue non seulement un tabou, mais un sacrilège majeur. Sa sainteté accroît-elle sa faute ? À moins que la pureté n'élimine la souillure, bénéficiant d'une absolution inconditionnelle ? Enfin, question primordiale : le retour de Jésus sur terre étant le signe le plus net de la fin des temps, Victor est-il le présage « du passage de la mortalité à l'immortalité, de l'ignominie à la gloire, de la faiblesse à la force¹⁵ » ? De toute évidence, il est beaucoup plus simple de choisir d'être un perdant, que de se voir imposer la divinité... Néanmoins, la brèche est entrouverte : et s'il était *vraiment* quelqu'un de bien ? Et s'il était vraiment *quelqu'un*, tout simplement ?

Répulsion et fascination s'enchevêtrent. Victor a peur, mais le jour où Paige Marshall lui assure qu'elle a des preuves de ses prétentions, Victor choisit d'endosser son nouveau rôle, tout naturellement. Bien entendu, il est légitime de croire que sa quête identitaire, son besoin

¹² Ce qui aura des conséquences importantes sur la narration, elle aussi tirillée, désordonnée, défaite.

¹³ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1950, p. 65.

¹⁴ *Ibid*, p. 32.

¹⁵ Thomas Raymond Potvin, « Le Christ (re)viendra-t-il sur terre ? », dans *Religiologiques*, Montréal : Université du Québec à Montréal, no. 20, automne 1999, p. 8.

d'être reconnu et son désir d'être une légende gravée dans la mémoire des gens y soient pour beaucoup.

Dans les derniers chapitres du roman, Victor décide de quitter le monde profane au nom de sa nouvelle identité sacrée et d'acquérir les vertus qu'exige son statut, conscient qu'il doit passer « de la corruption à l'incorruptibilité [...] pour hériter du Royaume de Dieu¹⁶ » : « From now on, I want to try and be a better person. Choking in restaurants, fooling people, I'm not going to do that kind of shit anymore. Sleeping around, casual sex, that kind of shit. » (239) Voici donc venu « the new righteous, maybe-divine Saint Me », un étrange fils de Dieu au passé sexuel peu banal, à la moralité pas forcément très nette¹⁷, qui choisit de se consacrer à l'accomplissement de miracles. Pourtant, ses véritables "miracles", il les a réalisés avant qu'il ne devienne Jésus. Si on exclut sa sexualité, Victor appliquait déjà les principales valeurs chrétiennes, tels le partage, le pardon, la paix. Or, c'est à partir du moment où il accepte de jouer son rôle, d'intégrer le religieux et le sacré à son existence, qu'il se perd une fois pour toutes, que son existence part à vau-l'eau, puis qu'il commet l'irréparable : le meurtre de sa mère.

Le deuxième miracle de Victor (le premier ayant été de déboucher les oreilles de Denny : « Maybe you have to work your way up to the real bona fide miracles. » [236]), vise à sauver sa mère, à l'empêcher de mourir. Son plan ? Lui faire manger assez de pudding, assez d'agents de conservations, pour l'empêcher de dépérir encore davantage.

[...] I lift the first spoonful of pudding and tell her, "I'm here to save you." I tell her I finally know the truth about myself. That I was born a good person. A manifestation of perfect love. That I can be good, again, but I have to start small. [...] And I say, "I know that I'm Jesus Christ." [...] And I say, "Now I know my true nature. That I'm

¹⁶ Thomas Raymond Potvin, *op. cit.*, p. 8.

¹⁷ Bien entendu, la tension entre sexe et religion, constamment mise de l'avant dans le roman, aura de quoi faire frémir tout puritain. Dans le roman de Palahniuk, le sexe et la religion trouvent des points communs ou au contraire le sexe semble combler le vide laissé par l'absence de croyances. Parlant, par exemple, de l'attente d'une éventuelle partenaire dans les toilettes d'un avion, Victor confie : « if you're Catholic, it's the same feeling as sitting in a confessional. The waiting, the release, the redemption. ». (250) Le sexe devient rituel, comme l'explique Gwen à Victor lors d'une simulation de viol : « "That shows you don't know shit about how to rape anybody," she says. "A good rapist will plan his crime meticulously. He ritualizes every little detail. This should be almost like a religious ceremony." ». (174) Dans *Choke*, le sexe permet de trouver la lumière en soi.

loving caring person.” [...] “And I know I can save you,” I say. My mom, she just looks at me. Her eyes filled with total infinite understanding and compassion, she says, “What the fuck are you getting at?” [...] She says, “I kidnapped you.” (267-269)

La scène se poursuit sur ce mode. Ida tente de lui faire comprendre que le secret de ses origines est l'enlèvement, Victor le réfute, la traitant de pauvre chose délirante. Joute verbale entrecoupée de cuillerées de pudding de plus en plus nombreuses, jusqu'à l'étouffement final d'Ida, qui donne lieu à une révélation : sa mère avait raison, Paige Marshall est une patiente, et Victor... n'est que Victor : le fils d'une folle, un drogué du sexe. Finalement, le monde n'avait pas eu tort de le rejeter.

Pendant un moment, Victor a joué au Sauveur, résultats concrets à l'appui, sans imaginer qu'il pouvait l'être, *réellement* ; par la suite, il a vraiment cru qu'il était Jésus Christ et n'a plus rien fait de bon, obsédé par lui-même, perdu dans ses pensées. Héros « ordinaire », humain, il multipliait les exploits; Dieu, il se retenait. Ceci dit, on peut comprendre l'empressement avec lequel il s'est précipité dans le rôle du Fils de Dieu. Se prendre pour le messie témoigne d'un désir de survivance, désir légitime pour qui est obsédé par la fin, pour qui en perçoit sans cesse les signes, pour qui, enfin, a le désir d'exister et d'aider. Se prendre, sans hésitation, pour le Sauveur est ainsi une manière d'avouer qu'on rêve d'immortalité, d'éternité, de pérennité. Sans doute cela s'inscrit-il dans une sorte de « mathématiques du déni » pour reprendre les termes de Jean-Pierre Vidal, où le sujet conclut « *puisque je dois mourir je ne mourrai plus jamais*¹⁸ ». Ou peut-être est-ce seulement entrevoir son désir le plus fou, la possibilité d'un salut, l'inauguration d'un nouveau monde, révélant l'ambition de le recréer ? Peut-être est-ce simplement entrevoir une lueur ténue à l'horizon, celle de l'espoir?

3.6 Concevoir la suite

Choke, c'est le désir irrésistible, irrépressible de renouvellement de la réalité, qui inscrit le roman de Palahniuk dans une logique apocalyptique:

¹⁸ Jean-Pierre Vidal, « Moi seul en être cause...Le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse », dans *Protée*, Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi, vol. 27, no 3, 1999 p. 46.

L'essence de l'apocalyptique c'est la tension entre le salut promis par Dieu et la situation désespérée dans laquelle vit l'apocalypticien [...] le rapport entre la question sur la possibilité du salut et la réponse donnée. L'apocalypticien se pense à la fin des temps : il est tendu vers l'achèvement de ce monde et la venue du monde nouveau.¹⁹

L'entreprise de Denny, le seul ami de Victor, illustre cette volonté de croire en l'avènement d'un nouveau monde. Denny ressemble beaucoup à Victor. Drogué du sexe en thérapie et employé à Dunsboro la Coloniale, il est tout aussi égaré et démoli que lui.²⁰ Cherchant à combler le vide laissé par l'abandon du sexe, il entreprend d'amasser une pierre pour chaque jour d'abstinence. Bientôt, sa nature obsessionnelle le pousse, d'abord sans raison précise, à en amasser des centaines, puis des milliers, qu'il accumule dans la maison de Victor. Lorsqu'il hérite d'un terrain abandonné, il entreprend d'assembler ces pierres, d'ériger un quelconque bâtiment. Car dans sa nouvelle existence dénuée de sens, dénuée de sexe, dénuée de dieu, il ressent le besoin essentiel de *faire* quelque chose : « what I need is a mission. » (74) Au lieu d'attendre, Denny choisit d'agir, optant pour l'action plutôt que l'apathie et l'immobilisme, moins intéressé, toutefois, par le résultat et la finalité que par le *faire*. À Victor qui lui demande quel est son but, Denny explique :

“This isn't about getting something done,” Denny says. “It's about the doing, you know, the process.”

“But what are you going to do with all these rocks?”

And Denny says, “I don't know until I collect enough.”

“But what's enough” I say.

“I don't know, dude,” Denny says, “I just want the days of my life to add up to something.” [...] “This way, maybe my life will add up to something,” he says, “something that will last.” (194-195)

¹⁹ Gérard Rochais, « Qu'est-ce que l'apocalyptique », cité dans Thomas Raymond Potvin, « Le Christ (re)viendra-t-il sur terre ? », *op. cit.*, p. 11.

²⁰ Denny, toutefois, possède ce qui manque cruellement à Victor, à savoir une famille. Pourtant, il n'a rien à envier. À l'instar des parents d'Andy dans *Generation X*, ceux de Denny font preuve d'un désinvestissement total à l'égard de leur fils. Quelques lignes dans le roman (la seule allusion à sa famille, en fait) l'attestent, lorsque Denny lit à Victor l'annonce que ses parents ont publiée dans un journal local: « Free to good home, twenty-three-year-old male, recovering sefl-abuser, limited income and social skills, house-trained. » (122)

À défaut de placer sa foi en un Dieu qui a de toute évidence déserté sa réalité, Denny s'en remet au tangible d'une réalisation humaine, désireux de donner un sens à son existence. Plus que toute autre chose, il a besoin de croire: « It's okay if there isn't a God anymore, but I still want to respect something. I don't want to be the center of my own universe. » (74) S'investir dans un projet, aussi fou et irréalisable soit-il, apparaît comme une solution particulièrement viable. D'autant que, aspect primordial aux yeux de Denny, sa construction dépasse le cadre de son individualité.

L'apocalypse, nous indique notamment Claude Rochais, repose sur le rapport entre la possibilité d'un salut et la réponse donnée. Denny entrevoit un possible salut, mais conclut qu'il ne peut-être accompli que par l'homme, que l'éventualité d'un grand bouleversement salvateur lui revient tout entière :

What Denny says is that maybe the second coming of Christ isn't something God will decide. Maybe God left it up to people to develop the ability to bring back Christ into their lives. Maybe God wanted us to invent our own savior when we were ready. When we need it most. Denny says maybe it's up to us to create our own messiah. To save ourselves. (268)

L'intervention qui sauvera les hommes ne viendra pas du ciel, mais de la terre. Et sans l'avouer, c'est ce à quoi travaille Denny, jouant lui aussi au sauveur : « What I think happened is when God wanted to make the earth out of chaos, the first thing he did was just get a lot of rocks together. » (141) Tout comme Dieu, Denny désire construire à partir du chaos ; il espère que de son simulacre de création, de ce désordre émerge une régénération. Il souhaite un nouveau départ et il travaille à recréer le monde, à le restaurer, bref, à conjurer le sort qui guette les hommes et le monde. En fait, c'est un retour à l'âge primordial, un retour aux origines qu'il propose, « lieu idéal des métamorphoses et des miracles²¹ », « le premier âge se présent[ant] aussi comme l'ère des créations exubérantes et désordonnées, des enfantements monstrueux et excessifs²² ».

Non seulement Victor et Denny rejouent-ils les origines du monde, le chaos créateur, d'où est né et d'où, théoriquement, pourrait renaître un univers organisé, mais encore

²¹ Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, *op. cit.*, p. 137.

²² *Ibid*, p. 140.

envisagent-ils en quelque sorte de rejouer les origines de leur nation. En effet, dans les toutes dernières lignes du roman, Victor et Denny se présentent, ni plus ni moins, comme de nouveaux *Pilgrim Fathers* qui livrent un combat contre les forces du mal – le monde occidental – et qui proposent une réalité de substitution :

It's creepy, but here we are, the Pilgrims, the crackpots of our time, trying to establish our own alternate reality. To build a world out of rocks and chaos. What it's going to be, I don't know. Even after all that rushing around, where we've ended up is the middle of nowhere in the middle of the night. And maybe knowing isn't the point. Where we're standing right now, in the ruin in the dark, what we build could be anything. (292-293)

À l'instar des Pères fondateurs, Victor et Denny, des rejetés de leur temps incapables de trouver leur place dans le monde, tentent de se constituer une réalité de rechange. Simplement, au lieu de chercher une forme différente de l'amour de Dieu, ces nouveaux pèlerins cherchent une forme différente d'existence, d'expérimentation du quotidien.

Dans *Choke*, il revient à l'homme de se sauver lui-même, de construire sa vie, puis de reconquérir le monde, en regardant vers l'avant plutôt que vers le passé, sans l'aide de Dieu, sans le poids de l'histoire : « We can spend our lives letting the world tell us who we are. Sane or insane. Saints or sex addicts. Heros or victims. Letting history tell us how good or bad we are. Letting our past decide our future. Or we can decide for ourselves. And maybe it's our job to invent something better. » (292) Il revient à l'homme, et à lui seul, d'assurer sa survie. Seul responsable de la constitution de son existence, il lui appartient de la fabriquer, de l'inventer, ou de la saboter. En fait, le postulat sur lequel reposent tous les romans de Palahniuk se trouve ici embrassé : oui, il existe bel et bien un moyen d'être sauvé, et il consiste en l'investissement du sujet : à l'égard de soi-même, de sa constitution en tant que sujet autonome et entier, à l'égard du monde, de son redressement.

Récit d'une quête identitaire, *Choke* est aussi, et surtout, l'histoire d'une prise en charge, révélant « une quête de sens fortement individualisée », où « chacun ne peut répondre que sur un mode personnel à la question de la signification et de la valeur de son existence²³ », comme l'écrit Le Breton, pour qui les solutions aux faiblesses identitaires étant individuelles

²³ David Le Breton, *op. cit.*, p. 56.

et misant sur les ressources propres à l'individu, la recherche d'une réalité de substitution, notamment dans les comportements à risque, n'a rien de bien surprenant :

Il faut reconquérir sa place dans le tissu social. À défaut de limites culturelles que la société ne lui donne plus, l'individu recherche des limites physiques. La perte des limites de sens provoque la quête des limites de fait, une fabrication identitaire de soi. Dans la frontalité de sa relation au monde, la mise en jeu de toutes ses ressources physiques, l'acteur cherche les repères dont il a besoin pour étayer son identité personnelle [...] Quand les limites données structurellement par le système de sens et de valeur qui structure le champ social perdent leur légitimité, on doit s'attendre à voir se multiplier les explorations de « l'extrême ». [...] Le paradoxe de l'extrême consiste à rassembler une identité morcelée.²⁴

S'étouffer, simuler, mentir, chercher à franchir les limites ou amasser des pierres ne sont toujours que des façons de tenter d'être. Tous ces comportements obsessionnels, ces pratiques hors normes, la recherche du chaos originel, bref les explorations de l'extrême comme les appelle Le Breton, sont autant de moyens de combler un manque qui ne concerne que le sujet, et lui seul ; il s'agit d'autant de façons de reconstruire son identité, sa vie, d'avoir le sentiment d'exister.

Tout comme chez Coupland, il ne s'agit sans doute pas tant d'un choix que d'une réaction, un réflexe, un mode de résistance ou une stratégie d'adaptation. Le désir et la volonté de renouveau, la recherche compulsive de bien-être se présentent dans le roman de Palahniuk comme un dénouement logique. Dans un monde incapable d'assurer l'émancipation et l'équilibre de l'homme, certains regardent *ailleurs*, qu'ils cherchent à reconstruire ou, du moins, à reconfigurer leur propre réalité, à s'évader dans la création d'un nouveau modèle d'être au monde, d'un nouveau modèle de bien-être... Ces hommes et ces femmes ne sont que le produit d'un certain monde, et se révèlent être les symptômes d'une réalité où on verra se multiplier les comportements déviants, où le goût du risque, de l'aventure et du dépassement de soi, si présent dans les sociétés occidentales, dépassera les expériences courantes, voire raisonnables. On peut s'attendre à ce que les limites soient constamment repoussées, « because after you've crossed some lines, you just keep crossing them » (281). En temps de crise, la recherche de *vitalité excessive* comme le dit Caillois se multiplie, quelle qu'elle soit :

²⁴ *Ibid*, p. 56-57.

Les affirmations de vitalité excessive, ivresse, violence, extase, festins et orgies, prodigalité et jeux de hasard, sévèrement réprimées en période statique [...] deviennent à l'inverse en période de crise un moyen de communion exaltante qui donne le sentiment d'un rajeunissement, d'une refonte de la société et qui, par conséquent, la refondent et la rajeunissent en effet puisqu'en ces matières le sentiment précède et engendre le fait.²⁵

Privés de repères, enlisés dans l'ennui, à court de solutions viables, les personnages de *Choke* choisissent l'exil momentané dans les comportements déviants, dans les expériences extrêmes, dans la fréquentation des limites et des interdits. Ces courts instants d'échappée signifient un temps d'intenses émotions, une preuve irréfutable d'existence. Le sens est en quelque sorte trouvé dans ce qu'on pourrait appeler « le langage symbolique » de l'expérience des limites. Ainsi, à défaut de désertier le monde à la façon d'Andy, Claire et Dag, Victor, Denny et tous ces gens qu'ils représentent trouvent comme façon de contrecarrer un monde insatisfaisant, voire dangereux, la fuite momentanée, l'évasion épisodique. La catastrophe n'est pas que de telles pratiques aient vu le jour, mais bien que des gens doivent y recourir pour être bien.

²⁵ Roger Caillois, *op cit.*, p. 174-175.

CHAPITRE IV

DÉSORDRES

Envisager le futur en se fondant sur le passé ?
Autant se transformer en agent d'assurances.
Chuck Palahniuk, *Survivant*

Chroniques du désenchantement contemporain, les romans de Douglas Coupland et Chuck Palahniuk dressent un portrait peu flatteur des sociétés occidentales, de ses jeunes adultes à la recherche de sens. Leurs romans remettent explicitement en question l'idéologie postmoderne, ses valeurs, ou peut-être faut-il plutôt dire son absence de valeurs. Expression d'un temps de crise, ils se font également expression du désordre. Dans *Generation X* et dans *Choke*, la fin y est le résultat de graves désordres tout autant qu'elle en est leur symptôme. Même si les personnages des deux romans tentent, tant bien que mal, de mettre de l'ordre dans leur existence respective, ils se voient confrontés à une temporalité désorganisée, éclatée. Désordres du monde et désordres du temps trouvent écho dans nombre de dysfonctionnements qui affectent l'imaginaire des sujets et la langue.

4.1 Désordres du temps

L'inquiétude face au présent et à l'avenir a toujours été au cœur de l'imaginaire de la fin. Fondamentalement, la temporalité joue un rôle central dans toute pensée de la fin, puisque dire la fin exige, nécessairement, de penser le temps. Bien entendu, la fin telle qu'elle se déploie dans les fictions à l'étude ne marque pas un arrêt du temps, mais plutôt un changement. Elle est une évolution et elle sous-tend le passage d'un monde antérieur à un

monde nouveau. Ce qui nous intéresse chez Coupland et Palahniuk, c'est l'imbrication complexe, l'articulation et la négociation angoissante du passé, du présent et du futur.

Les deux romans s'articulent autour de fins intimes plus ou moins littérales, où l'on peut distinguer l'avant de l'après. Ils interrogent de plus le rapport à l'histoire, illustrant une incapacité criante à articuler, au sein du présent, le passé et l'avenir. Apeurés par un futur résolument obscurci, mais irrésistiblement tendus vers ses possibles, à mi-chemin entre mémoire et oubli, les personnages vivent un temps problématique. La combinaison des temps chez eux est défaite et l'engrenage, paralysé. Aussi, les récits de Coupland et de Palahniuk servent-ils une réflexion sur le temps contemporain, sur la relation qu'entretient l'imaginaire américain entre le passé et le présent ; ils décrivent notamment une Amérique paradoxale déchirée par une négociation devenue impossible entre un présent clos sur lui-même et une mémoire du passé fondatrice de l'identité collective.

Ainsi, le rapport au temps chez Coupland et Palahniuk est à la source de la crise vécue par les personnages. Les récits proposent un présent qui ne se pense plus. Ils dépeignent un présent malade, étouffé, paralysé par une posture indécise vis-à-vis le passé et le futur. En fait, les romans de Palahniuk et de Coupland auraient très bien pu s'ouvrir sur les mêmes mots que *La Mémoire, l'histoire, l'oubli* de Paul Ricœur : « Je reste troublé par l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs, pour ne rien dire de l'influence des commémorations et des abus de mémoire et d'oublis.¹ »

En effet, tandis que Andy, Claire et Dag tentent d'évacuer le passé, Victor, lui, construit son existence autour de lui. Pourtant, dans un cas comme dans l'autre, la relation au temps n'a rien de confortable. En fait, tous se condamnent à évoluer au sein d'un temps « distendu » pour reprendre le terme de Paul Ricœur : leur esprit est distendu *par* le temps. Leur présent est impossible. Comme le formule Bergson dans *Matière et mémoire* : « l'état psychologique que j'appelle « mon présent » [est] tout à la fois une perception du passé immédiat et une détermination de l'avenir immédiat.² » Pour les personnages, le passé s'avère soit dangereux,

¹ Paul Ricœur, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éditions du Seuil, 2000, p. 1.

² Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 6^e édition, 1999, p.152-153.

soit étouffant, et la confiance en l'avenir est absente... Qu'ils le veuillent ou non, ils se projettent dans un présent perpétuel, en tant qu'il évolue seul, un « présent non pas infini, mais indéfini³ ». La perte de foi est entière et considérable : ils ne croient plus ni au présent de leurs semblables, ni au passé, et encore moins au futur. D'aucune manière le présent ne parvient-il à se faire rassurant.

Ainsi ce présent, régnant apparemment sans partage, « dilaté », suffisant, se révèle inquiet. Il voulait être à lui-même son propre point de vue sur lui-même et il découvre l'impossibilité de s'y tenir. Il se révèle incapable de combler l'écart, à la limite de la rupture, qu'il a lui-même creusé entre champ d'expérience et horizon d'attente. Le passé frappe à la porte, le futur à la fenêtre et le présent découvre que le sol se dérobe sous ses pieds.⁴

Dans « Temps et Histoire », François Hartog se penche sur la notion de régime contemporain d'historicité. Ce régime est marqué par le présentisme qu'il considère comme « un phénomène massif qui donne au 20^e siècle sa physionomie propre⁵ » et dans lequel, nous l'avons compris, le présent a préséance. Pour Hartog, le temps est en crise, et le présentisme qui accompagne le présent en est un symptôme clair. Centré sur lui-même, ce présent ne sait quoi faire du passé ou du futur. En fait, ce présent « est à lui-même son propre horizon⁶ », ce qui provoque un certain détachement d'avec l'avant et l'après. Pour Hartog, l'une des principales difficultés auxquelles nous sommes soumis en régime d'historicité contemporain consiste à rétablir les liens entre le passé, le présent et le futur. Justement, ces liens sont définitivement rompus par les personnages des deux romans. Le passé n'a rien à leur apprendre, le futur s'envisage comme une répétition, un prolongement prévisible du présent. Bref, en tant que réalité hétérogène, le présent est travaillé par de nombreuses tensions. Or, nous le verrons, bien que *Generation X* et *Choke* se déploient sous les augures d'une crise du temps toute contemporaine et qu'ils semblent mettre en scène un présentisme absolu, ils proposent tout de même une échappatoire.

³ François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2003, p. 216.

⁴ François Hartog, « Temps et Histoire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris : Armand Colin, no 6, 1995, p. 1226.

⁵ *Ibid*, p. 1223.

⁶ *Ibid*, p. 1224.

4.2 Nécessaire oubli

Nul bonheur, nulle sérénité, nulle espérance, nulle fierté, nulle jouissance de l'instant présent ne pourraient exister sans faculté d'oubli.

Nietzsche, *Généalogie de la morale*

Le temps est précieux pour l'homme moderne et il est au centre de ses préoccupations. Marqué par l'exigence du temps à gagner et par le précepte temporel de la société de consommation, qui accorde préséance à la maximisation du moment présent et à l'intensification du présent vécu, l'homme hypermoderne est associé à la conception d'un temps qui est celui de l'immédiateté, de l'immédiate satisfaction de ses désirs et envies. Invité à profiter du moment présent, incité à ne plus attendre et à y concentrer ses efforts, il se voit soumis à un imaginaire de l'instant, ses pulsions étant commandées par le seul souci de l'ici et du maintenant. Nul n'en doute, on observe à l'heure actuelle « [...] au-devant de la scène de nouvelles formes d'expression de notre rapport au temps qui sont *l'urgence, l'immédiateté, l'instantanéité et la vitesse*⁷ ».

Dans le désert, Andy, Claire et Dag, pour qui cette conception du temps ne suffit évidemment pas, tentent de réinventer une nouvelle relation au temps. La tâche est titanesque et l'entreprise n'est pas sans heurts, car, non seulement tentent-ils de générer un nouveau présent autrement que dans l'urgence et la répétition de gestes monotones, mais encore font-ils fi, un peu à contrecœur, du passé auquel ils sont incapables de s'associer. Ainsi, en cherchant à reconfigurer leur existence, à lui attribuer un sens et à redessiner leur identité en fuyant dans le désert, ils se condamnent à un temps invivable, insupportable. En effet, leur projet est grandement complexifié par leur posture indécise face au temps. Niant le passé, rejetant le présent vécu par leurs contemporains, n'entretenant aucune espérance pour le

⁷ Nicole Aubert, *Le culte de l'urgence. La société malade du temps*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 2003, p. 31. – Comme le note Aubert, « [...] l'accélération du temps, la compression du temps, [sont] induites par la mondialisation et le fonctionnement 'en temps réel' de l'économie. » (23) Aussi faut-il comprendre que « ce sont les individus – et non le temps – qui accélèrent toujours davantage, se contractent et se compriment toujours plus pour répondre aux exigences d'une économie et d'une société qui tournent à vitesse toujours plus grande, exigent des performances toujours plus poussées et des actions toujours plus immédiates. » (23)

futur, Andy, Claire et Dag doivent se contenter d'un présent enfermé sur lui-même. Voilà bien un « impossible présent », pour reprendre les mots de François Hartog.

Ce présent est impensable en tant qu'il tente désespérément de se construire sans les fondements, essentiels, du passé. Tout ce qui y appartient est rejeté du revers de la main et catégoriquement nié : l'héritage familial, historique et culturel doit, aux yeux d'Andy, Claire et Dag, sombrer dans l'oubli. Ce qui est dans l'ordre des choses : c'est leur culture qui leur dit de s'y fier, mais ils l'ont rejetée. Forcément, le rejet de l'un entraîne la négation de l'autre... Les protagonistes refusent donc tout autant l'éducation reçue par leurs parents baby boomers et leurs valeurs, celles promues par l'*american way of life*, que leur héritage, ce que leurs parents ont fait du monde : « I want to throttle them for blithely handing over the world to us like so much skid-marked underwear » (86). Or, leur « haine du boomer » n'est pas seulement mue par la colère, mais par l'envie. C'est du moins ce que laisse à penser l'une des entrées en marge du récit : « BOOMER ENVY: Envy of material wealth and long-range material security accrued by older members of the baby boom generation by virtue of fortunate births. » (21) Il est légitime de penser qu'ils sont nostalgiques de ce temps en pleine mutation qu'ont connu leurs parents, celui où le futur était encore porteur d'utopies concrètes et de projets rassembleurs. Pour eux, tout était encore possible, et l'avenir, empli d'espoir. Les baby boomers se trouvaient devant un monde ouvert, où les possibilités et les rêves étaient encore nombreux. Andy, Claire et Dag ont l'impression, quant à eux, de se trouver devant un avenir fermé : « [...] we were all promised heaven [...] and what we ended up with can't help but suffer in comparison. Maybe someone got cheated along the way. » (7)

Generation X illustre une crise, celle toute contemporaine de la transmission, ainsi que le fossé grandissant qui sépare la génération X de celle de ses aînés, en mettant à l'avant-plan les nombreux changements sociaux et idéologiques qui marquent ces deux époques. Le dernier chapitre du roman, intitulé « Numbers », en fait foi, tout comme il contribue à dissiper les frontières entre la réalité et la fiction.⁸ Ce chapitre *prouve* que la fracture

⁸ Voir annexe I, p. 95. Ce dernier chapitre rassemble statistiques, sondages, rapports divers tirés de sources variées. Il importe peu de déterminer si ces données sont réelles ou non. Néanmoins, une chose est certaine, cette conclusion tend à ramener le récit aux frontières du réel. Tout comme elle *prouve* qu'un nouveau monde est en train de naître, monde qui n'a que très peu à voir avec celui qui l'a précédé. Cela dit, une question se pose : à qui attribuer, narrativement, ce chapitre ? Est-il partie

générationnelle est géante. Le récit multiplie les torts attribués aux boomers. Comme le dit François Ricard, « Cette génération [...] a toujours occupé pour ainsi dire le centre de la société, et cela de manière de plus en plus sensible à mesure qu'elle a pris de l'âge. C'est autour d'elle et par rapport à elle que s'est joué et que continue de se jouer le sort de tous les autres groupes, qu'ils soient plus âgés qu'elle ou plus jeunes.⁹ » Andy, Claire et Dag refusent de rester dans l'ombre de leurs prédécesseurs, ils refusent d'habiter un monde sur lequel les baby boomers ont maintenu leur emprise. Ils se résignent aisément à rejeter un tel héritage et à tenter d'envisager la vie différemment. Toutefois, il y a une chose face à laquelle ils demeurent impuissants, et c'est leur exclusion de l'Histoire, réduite à néant : « [...] history was turned into a press release, a marketing strategy, and a cynical campaign tool. And hey, it's not as if I got to see much real history, either – I arrived to see a concert in history's arena just as the final set was finishing. » (151) Dans *Generation X*, l'histoire est réduite aux médias, assimilée aux slogans publicitaires, et ne semble survivre que dans la résurgence de modes vestimentaires. N'éprouvant aucun sentiment d'inclusion ou de participation à l'histoire, Andy, Claire et Dag ne parviennent pas à se situer dans un temps qui paraît révolu et dans cette histoire qui n'est pas vraiment la leur, mais plutôt celle des boomers.

La « liberté absolue » (156) à laquelle aspirent les protagonistes impose la nécessité d'abandonner le passé et tout ce qui y appartient : éducation, culture, patrimoine. Le passé est dépeint comme ce qui entrave l'avenir, nuit au présent, gênant sa progression, ce qui rend quasi impossible tout bien-être. Le passé est un poids. C'est d'ailleurs ce que conçoit Nietzsche lorsqu'il explique que la mémoire du passé, si elle est perçue comme une dignité qui distingue l'homme de l'animal, s'avère néanmoins un poids, un obstacle non négligeable :

L'animal en effet vit de manière non-historique [...] L'homme en revanche s'arc-boutte contre la charge toujours plus écrasante du passé, qui le jette à terre ou le couche sur le flanc, qui entrave sa marche comme un obscur et invisible fardeau. [...] Il est toujours une chose par laquelle le bonheur devient le bonheur : la faculté d'oublier ou

intégrante du récit ? Impossible de le dire. Tout comme il est impossible de déterminer qui est l'auteur de toutes les remarques qui se trouvent dans les marges du roman, proférées tels des slogans publicitaires. Ces appels au changement flotteraient-ils dans l'air du temps comme le slogan ?

⁹ François Ricard, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal : Boréal, 1992, p. 7.

bien, en termes plus savants, la faculté de sentir les choses, aussi longtemps que dure le bonheur, en dehors de toute perspective historique. Celui qui ne sait pas s'installer au seuil de l'instant, en oubliant tout le passé, celui qui ne sait pas, telle une déesse de la victoire, se tenir debout sur un seul point, sans crainte et sans vertige, celui-là ne saura jamais ce qu'est le bonheur, pis encore : il ne fera jamais rien qui rende les autres heureux.¹⁰

L'oubli peut s'avérer nécessaire, voire vital... Or, l'oubli, ne s'envisageant pas comme une défaillance de la mémoire, exige un effort. Et, dans le roman de Coupland, nous comprenons qu'il n'est pas nécessairement aisé de faire table rase du passé, mais que ce choix constitue une démarche souhaitable puisque c'est de lui dont dépend le bonheur d'Andy, Claire et Dag. C'est de sa perspective, de sa possibilité dont dépend leur renouvellement du monde.

Une fois leur propre relation au temps redéfinie, une fois débarrassés de la charge du passé, Andy, Claire et Dag ont tout leur temps pour penser le futur qui devient source de dissertation, et d'obsession. Par une sorte d'aveuglement volontaire, leur regard n'est jamais rivé que sur l'avenir, simple extension de ce qui est autour d'eux, faisant fi de ce qui se trouve derrière. Or, s'ils ont laissé tomber le passé parce qu'il faisait obstacle au bonheur, penser le futur ne sera guère plus rassurant. En effet, imaginer l'avenir dans leur nouveau présent n'engage pas précisément à la félicité. Car ce futur est envisagé comme une menace ou un désastre.

Les personnages de Coupland font preuve d'une réelle inquiétude face au futur ou plutôt face aux possibilités de l'inconnu, inquiétudes exacerbées par la quiétude de l'endroit où ils se trouvent. Le « post » devient le centre de leurs préoccupations, et ils l'envisagent avec crainte, comme si le monde vivait en temps de sursis. Ces préoccupations pour le « post » planent sur l'humanité depuis l'entrée de la civilisation dans l'âge atomique (Dag, l'obsédé de la bombe, l'incarne parfaitement). Pour un nombre croissant d'individus, « l'attente de l'avenir s'apparente de plus en plus à une attente de la catastrophe¹¹ ». Il en est de même pour

¹⁰ Friedrich Nietzsche, *Considérations inactuelles*, in *Oeuvres*, tome 1, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000, p. 501-502.

¹¹ Guillaume Grandazzi, « Tchernobyl, 20 ans après : l'avenir d'une catastrophe », *Les cahiers de la Chaire*, coll. « Recherche », Chaire de responsabilité sociale et de développement durable, Montréal : Université du Québec à Montréal, p. 14,

<http://www.crsdd.uqam.ca/Pages/docs/pdfCahiersRecherche/2006/02-2006.pdf>.

les trois protagonistes : leur relation avec le futur se fonde entièrement sur l'attente. Le réinvestissement de leurs temps libres, de leur temps libéré des aléas et des exigences de l'urgence, s'avère donc angoissant puisque leur présent n'est qu'attente, attente d'un pronostic fatal. Ainsi, l'avenir, malgré son caractère essentiellement nouveau et imprévisible, est pensé comme une répétition du présent morne et glauque, son prolongement et sa suite logique. Dans l'esprit des personnages, le futur est encombré du présent. En ce sens, ils ne sont guère différents de leurs contemporains en tant qu'« il y a priorité de la relation avec l'avenir comme relation avec une *possibilité* et non comme une *réalité* ¹² ».

Jamais ils ne parviennent à se débarrasser de leur conception d'un futur condamné d'avance. Aussi envient-ils profondément l'ignorance de leurs contemporains, que ce soit celle de leurs parents, « so free of futurelessness » (86), ou encore celle de leur propre génération. Alors pourquoi se concentrer, comme ils le font, sur la seule perspective du futur? Pourquoi s'y consacrer ? On peut croire qu'il ne s'agit pas précisément d'un choix, mais bien d'une exigence subie, sorte d'obligation nécessaire puisqu'il s'agit de l'unique perspective restante.

Afin de calmer leurs angoisses, les trois abandonnent le présent de l'urgence et de la répétition, sclérosant et paralysant, au profit d'un autre présent, même s'il est tout aussi impossible à négocier. Ainsi, leur nouvelle existence ne tarde pas à devenir franchement inquiétante. L'imminence d'un désastre social continue d'être flagrant, les promesses d'un avenir florissant toujours aussi improbables. Eux qui croyaient trouver stabilité et raison d'être ne découvrent qu'anxiétés, c'est-à-dire un temps et un monde qui se dérobent.

¹² Emmanuel Lévinas, *Dieu, la Mort, et le Temps*, Paris : Grasset et Fasquelle, coll. « Figures », 1993, p. 64. Je souligne.

4.3 Vivre dans le passé

[...] il sentait le sang battre à ses tempes, et ses mains devenaient celles d'un prodigieux chef d'orchestre dirigeant toutes les symphonies en feu majeur pour abattre les guenilles et les ruines carbonisées de l'Histoire.

Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*

À l'instar de *Generation X*, le roman de Chuck Palahniuk propose une réflexion sur la contemporanéité américaine et se dessine comme une démonstration extrême d'une crise du temps présent. Tandis que le roman de Coupland évacue le passé, celui de Palahniuk s'articule essentiellement autour de lui. Nous constatons ainsi que *Choke* met en scène le danger d'une réactualisation du passé au sein du présent, dévoilant non seulement un présent qui se pense difficilement, mais une impossibilité de dire et de vivre, pour le sujet, son propre temps. Le présent de Victor, tout aussi aliéné qu'aliénant, est malade. Ce présent souffre de nombreuses tensions dues, principalement, à une omniprésence harassante du passé.

Victor incarne la volonté de maîtrise mémorielle et historique. La démonstration de ce désir atteint son paroxysme à Dunsboro la Coloniale, le musée vivant où il travaille. Un simple stationnement sépare le 21^e siècle du 18^e siècle mis en scène à Dunsboro. Un même espace physique renferme donc deux temporalités : côte à côte, séparées d'à peine quelques dizaines de mètres, se côtoient la réalité du présent et la reconstruction d'une réalité passée. En d'autres termes, le passé fait littéralement partie du présent. Dunsboro la Coloniale propose une reconstitution de l'histoire officielle. Une histoire qui, toutefois, tourne sur elle-même parce qu'elle se répète sans cesse. Là-bas :

It's always 1734. All of us, we're stuck in the same time capsule, the same as those television shows where the same people are marooned on the same desert island for thirty seasons and never age or escape. They just wear more makeup. In a creepy way, those shows are maybe too authentic. (33)

Dans un souci d'authenticité, la reproduction à Dunsboro est poussée à sa limite extrême (le moindre anachronisme est d'ailleurs puni par une mise au pilori ou une suspension de salaire). Or, cette représentation est complètement stérile, pour la simple et bonne raison que le réel disparaît sous la reproduction. Dunsboro la Coloniale, comme autant de Val-Jalbert

ou de village d'Émilie Bordeleau, est sans doute moins une reproduction qu'une simulation, au sens où Jean Baudrillard l'entend. Dans *Simulacres et simulation*, Baudrillard rappelle que la simulation renvoie à une absence : « simuler est feindre d'avoir ce qu'on n'a pas¹³ ». C'est précisément à travers cette absence qu'est généré le simulacre, résultat de la simulation. Pour Baudrillard, les représentations du réel poussées à leur limite finissent par crouler sous la simulation. Voici donc non plus du réel, mais un hyperréel, c'est-à-dire un espace absolu, celui de la simulation, lequel engendre le simulacre : « non pas irréel, mais simulacre, c'est-à-dire ne s'échangeant plus jamais contre du réel, mais s'échangeant en lui-même [...] sans rapport à quelque réalité que ce soit¹⁴ ». En somme, pour Baudrillard, « la simulation remet en cause la différence du *vrai* et du *faux*, du *réel* et de l'*imaginaire*¹⁵ ». De fait, cette réalité simulée, loin de contribuer à une connaissance du réel, représente au contraire une perte de contact avec l'extérieur, avec la réalité.

Dunsboro la Coloniale incarne tout à fait cette « machine » qui fournit toutes les traces d'un réel mais qui, en même temps, en court-circuite les aléas. Là-bas, dans cette hyperréalité plus réelle que le réel, la délimitation entre copie et original, entre vérité et mensonge est ruinée, rendant impossible toute distinction entre le vrai et le faux. Ce simulacre parfait qu'est Dunsboro possède ni plus ni moins le pouvoir d'engendrer *la* réalité, de forger *une* réalité, notamment – et surtout – chez tous ces « field-trip kids who think this mess has anything to do with the real past ». (273) Dunsboro est un leurre pour les mémoires.

Victor refuse cette histoire, conscient de l'impossibilité d'une représentation exacte et objective, conscient que ces moments historiques qui sont racontés, scénarisés, recréés et remédiatisés, sont toujours choisis au détriment d'autres moments, puis passés dans le filtre de la subjectivité : « This is the worst problem with living history museums. They always leave the best parts out. Like typhus. And opium. And scarlet letters. Shunning. Witch-burning. » (29) Victor se propose donc de relire l'histoire en fonction de ses propres intérêts et de ses obsessions : au lieu d'enseigner à toutes les demi-heures à des troupes d'élèves des « conneries sur les Pères Pèlerins » comme il le dit lui-même, Victor leur raconte

¹³ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris : Éditions Galilée, 1981, p. 12.

¹⁴ *Ibid*, p. 16-17.

¹⁵ *Ibid*, p. 12.

comment, en 1642, « a teenage boy was accused of bugging a mare, a cow, two goats, five sheep, two calves, and a turkey » (179) et comment il fut mis à mort. Il raconte plutôt comment la peste noire a touché Naples, comment la grippe a tué des millions d'individus, comment les moustiques ont propagé la fièvre jaune, comment les gens du 18^e siècle faisaient violence à des petits garçons nus jusqu'à ce que mort s'ensuive. À partir d'éléments qui se trouvent dans les livres, Victor finit par relire ou simplement inventer l'histoire : « And what else, I say, is George Washington kept slaves and didn't ever chop down a cherry tree, and he was really a woman. » (187) Victor refait l'histoire officielle, la nie, la manipule, et on soupçonne que dans le cadre de Dunsboro, cela passe, aux yeux des enfants du moins, pour véridique.

Dunsboro est l'incarnation d'un passé qui, comme l'écrit Régine Robin dans *La mémoire saturée*, n'est pas libre : « [...] présent immédiat, passé proche, souvenirs lointains et légendes se tissent et se défont les uns dans les autres¹⁶ », note-t-elle. Ce que met en évidence le musée où travaille Victor, c'est l'idée d'une « impossible juste mémoire¹⁷ » pour reprendre les termes de Robin. Parallèlement, Dunsboro se fait également l'écho d'une soif de mémoire démesurée attribuable, selon Hartog, à un régime présentiste, à une crise du temps :

Mais ce présent et le présentisme qui l'accompagne se sont révélés intenable. La demande de mémoire peut alors aussi s'interpréter comme une expression de cette crise de notre rapport au temps et une façon d'y répondre (mais la mémoire qu'on réclame et proclame est non pas transmission, mais bien reconstruction d'un passé ignoré, oublié, falsifié, dont elle doit permettre la réappropriation, voire la réactivation).¹⁸

Comme nous l'avons indiqué à la suite de François Hartog, l'une des principales difficultés en régime d'historicité contemporain consiste à rétablir le lien entre le passé, le présent et le futur. La demande de mémoire ne serait qu'une tentative pour établir ce dialogue qui apparaît

¹⁶ Régine Robin, *La mémoire saturée*, Paris : Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003, p. 27-28.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ François Hartog, « Temps et histoire », *op. cit.*, p. 1234.

toutefois, chez Palahniuk, comme impossible et invariablement biaisé. Il s'agit toujours d'une fausse mémoire.

Que ce soit à Dunsboro ou à St Anthony, l'hôpital où est gardée sa mère, Victor baigne dans le passé. Dans celui des autres. Ceci expliquant peut-être cela, il s'avère très difficile pour lui d'aborder sa propre histoire, de confronter sa propre mémoire. En effet, il rejoue sans cesse le passé des autres, ce qui ne laisse guère de place à sa propre expérience mémorielle : « It's hard enough remembering my own past so I can do my fourth step. Now it's mixed up with the past of these other people. » (62)¹⁹

On lui dit, dans le cadre de sa thérapie, de ne pas oublier le passé. Mais Victor sait, pour en faire la démonstration jour après jour, qu'il n'existe pas de juste mémoire. Il sait, pour le vivre au quotidien, que le passé obstrue le présent. Ainsi, doit-il ou ne doit-il pas oublier le passé ? Peut-il, ou non, s'y fier afin d'édifier son présent ? Ce déchirement est constamment mis de l'avant dans le roman de Palahniuk. Il apparaît clairement que Victor a une posture paradoxale vis-à-vis du temps, oscillant entre le trop peu et le trop-plein de mémoire.

You know the old phrase 'Those who don't remember the past are condemned to repeat it'? Well, I think those who *remember* their past are even worse off. [...] Those who remember the past tend to get the story really screwed up. [...] In my opinion, those who remember the past are paralyzed by it. [...] Those who can forget the past are way ahead of the rest of us. (208)

¹⁹ Victor, pour la quatrième étape de sa thérapie pour les drogués du sexe, doit raconter son passé. Bien qu'il se prétende incapable de refaire son histoire, il fait très souvent référence au passé. Neuf chapitres analeptiques nous ramènent à divers épisodes de son enfance avec sa mère. Le présent de la narration est constamment entrecoupé de ces chapitres, ce qui entrave la progression de l'action. Comme quoi le souvenir du passé s'avère capable d'entraver le présent... Quoi qu'il en soit, lors de tous ces retours en arrière, on comprend que Victor manifeste une incapacité à aborder sa propre histoire puisqu'il y a glissement énonciatif : jamais Victor ne parle de lui au « je ». Le recours à la troisième personne grammaticale, la « non-personne » selon Benveniste, est systématique. Cela dénote une impossibilité d'aborder sa propre histoire sans s'en extraire. (Rappelons-nous que la même chose se produit dans *Generation X* lorsque Dag raconte, à la troisième personne, son « voyage sur la route atomique ».) En outre, il est intéressant de noter que ces séquences narratives évoquent l'idée selon laquelle on peut difficilement se défaire de ses origines et de son héritage. Le lecteur a tôt fait de constater que les obsessions du Victor adulte recourent celles de sa mère (pensons par exemple à la recherche de signes, à l'obsession pour le savoir et à la désensibilisation au sexe). – Émilie Benveniste, *op. cit.*, p. 255.

Cette idée d'une persistance de la mémoire participe sans nul doute d'une remise en question de l'Amérique. Dans *Choke*, comme dans ses autres romans, Palahniuk pose un regard acerbe sur l'Amérique, laquelle est représentée, somme toute, comme un échec susceptible de mener l'homme au désastre. On le sait, l'imaginaire américain est indissociable de son passé, tout comme il l'est de l'imaginaire religieux. Pour nombre d'Américains, le présent repose sur les bases d'une morale chrétienne qui fait partie intégrante de leur imaginaire. Évidemment, poser l'échec de l'Amérique comme le fait Palahniuk revient à nier ce sur quoi s'est construite l'identité collective de cette nation, à savoir son passé, son Histoire et ses mythes. La présence de la figure christique dans *Choke* ne fait que confirmer l'attaque faite à l'esprit puritain. Dans les histoires de Palahniuk tout comme dans l'histoire des États-Unis, le christianisme n'est jamais bien loin. Dans *Choke*, la figure du Christ, comme tout ce qui appartient au passé, est une coquille vide qu'il suffit de remplir. Concept vacant, figure dépassée, sa présence ne fait qu'ébranler le sujet. Le passé religieux et la question des origines viennent troubler son présent, jusqu'à l'empêcher de progresser et de se réaliser pleinement.

Dans *Choke*, tout comme dans *Generation X*, le bonheur réside dans l'oubli. Dans l'ignorance de son passé. « The cerebral cortex. The cerebellum. That's where my problem is », tranche Victor. (282) Le passé ne constitue plus, chez Palahniuk, la clé du présent. Il ne peut plus lui servir de base. Il faut le laisser aller pour ainsi éviter d'être pris au piège. Aussi est-il tentant, avec *Choke*, de parler d'un imaginaire de la fin des illusions de l'*american way of life*...

Obsédé, submergé par la présence du passé, le sien et celui des autres, Victor n'a que peu de temps à consacrer à l'avenir. En fait, rappelons-nous que même s'il n'y fait que très rarement allusion, ses préoccupations pour d'éventuelles maladies nous révèlent une vision du futur qui s'envisage invariablement sous le signe de la déchéance physique. Voilà ce qui vous guette, répète-t-il à qui veut bien l'entendre. Et non seulement se permet-il de jouer au devin, mais encore va-t-il jusqu'à anticiper, préparer le futur et agir sur lui. Ses étouffements volontaires dans les restaurants illustrent cette situation. Son stratagème vise à faire partie de l'histoire des autres. Victor s'assure d'habiter le futur passé de ses victimes, passé dont il veut faire partie. Parce qu'il sait qu'on s'accroche facilement au passé, il veut devenir une figure

légendaire gravée dans la mémoire des gens, « to be the best story of somebody's life ». (52) Sans nul doute, il s'agit d'une volonté de maîtrise du temps et, surtout, d'un désir de subsister dans la mémoire des autres. En « prévoyant » le futur passé, ce qui est, notons-le, paradoxal, Victor s'accorde une certaine importance et traduit son besoin de survivance, sa volonté de transcender sa propre histoire, voire de transcender le temps lui-même. Et, tout comme Andy, Claire et Dag, Victor rêve d'avoir une place dans l'histoire et un rôle à y jouer.

Somme toute, Victor ne trouve vraisemblablement pas le moyen d'articuler, de faire cohabiter le passé et le présent. Cela motive sans doute, non seulement sa volonté de maîtriser le temps et d'agir sur les mémoires, mais sa négation du temps. Le présentisme (surtout mis en relation avec l'imaginaire de la fin) participe de cette négation. Le présent ne se pense plus, d'autant qu'il est submergé par un passé, soit individuel, soit collectif qui, lui non plus, ne se pense jamais. « There's no way you can get the past right. You can pretend. You can delude yourself, but you can't re-create what's over. » (273) Chez Palahniuk, il n'y a aucune différence entre penser l'avenir ou le passé; sortir du présent relève de l'extrapolation : « As if we can ever imagine the past. The past, the future, life on other planets, everything is such an extension, such a projection of life as we know it. » (212) La juste mémoire du passé est impossible. Au mieux, on peut tricher, déformer, car la mémoire se révèle un matériau malléable (mais également durable si on pense aux savoirs dont Victor ne peut se défaire). Finalement, Victor nous rappelle que l'histoire se construit de toutes pièces. Par la manipulation et la réinterprétation de celle-ci, il nous dit que les légendes, les mythes, l'Histoire même, sont produits du langage, donc produits subjectifs, et que la réalité et la mémoire sont des éléments de subjectivité pour tous. En d'autres termes, ce sont des intangibles malléables qui peuvent perdurer dans les mémoires, lesquelles sont à même de créer leur propre légende, leur propre histoire. Ainsi, non seulement le roman de Palahniuk soulève-t-il l'impossibilité de restaurer dans le présent ce qui appartient à la mémoire du passé, mais il met en scène le danger d'une telle réactualisation.

4.4 L'ère des monstres qui espéraient

Hors de tout doute, les deux romans mettent en scène un temps problématique marqué par une crise du présent. Néanmoins, si on peut parler d'un temps qui a toutes les allures d'un présentisme absolu, il importe d'apporter une nuance qui invalide en quelque sorte cette option. En fait, il faudrait peut-être parler d'un présentisme relatif, fragmentaire. Car, les personnages, par certains de leurs agissements, prouvent qu'ils croient, même modérément, en l'espoir d'un futur sinon meilleur, du moins préférable. Ces fictions nous disent, finalement, qu'il vaut mieux miser sur un futur incertain et résolument obscurci que sur le passé.

Que ce soit Andy, Claire, Dag ou Victor, tous sont préoccupés par l'avenir. Toute action, toute volonté, toute conduite impliquent nécessairement l'avenir, aussi immédiat ou lointain soit-il. « Agir, c'est se réadapter. Savoir, c'est-à-dire prévoir pour agir, sera donc aller d'une situation à une situation, d'un arrangement à un réarrangement.²⁰ » Les protagonistes des deux romans cherchent à se reconstruire et à reconfigurer leur existence, ils s'ingénient à s'assurer des jours meilleurs. Or, se battre afin d'éviter l'anéantissement, qu'est-ce, sinon désirer *être* dans le futur ? Prendre en charge sa vie, interroger et tenter de s'approprier son existence, c'est agir en regard du futur. Et il en est de même pour la volonté d'un renouveau. La fin est action chez Coupland et Palahniuk. Et l'action, quelle qu'elle soit, n'est jamais tournée que sur ce qui en découlera.

En ce sens, les deux romans, contre toute apparence, ne sont pas des romans du nihilisme contemporain auquel on les associe d'emblée. Dans son acception courante, le nihilisme s'entend comme un quasi synonyme de pessimisme. Certes, nos romans se font récits du désenchantement moral, mais ils s'apparentent également à une certaine forme d'utopie, du moins à sa recherche : « L'utopie, c'est ne pas se soumettre aux choses telles qu'elles sont et lutter pour ce qu'elles devraient être ; c'est savoir que le monde, comme dit un vers de Brecht, a besoin d'être changé et sauvé.²¹ » Les personnages sont habités d'une part d'espoir, espoir qui surgit et survit même s'il se heurte au climat de catastrophe général.

²⁰ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2007, p. 329.

²¹ Claudio Magris, *Utopie et Désenchantement*, Paris : Gallimard, 2001, p. 15.

Le nihilisme ambiant semble se dresser comme un rocher bloquant l'horizon, mais il n'est rien de plus qu'un écran opaque masquant d'abord l'espoir d'un possible renouvellement, pour ensuite lui donner naissance. Rêver d'apocalypses, désirer la fin au point de la provoquer tel que le font les personnages, c'est également espérer. C'est traduire la volonté d'un changement, et la croyance de son possible avènement. Cet espoir n'est ni aveugle ni sans fondements. Les récits disent qu'il existe des moyens d'échapper à l'anesthésie collective. Par l'exercice de comportements compulsifs et radicaux, par l'approche des frontières du danger et du risque, par le retrait du monde, l'homme peut revivre, sentir le monde et échapper au marasme. Nous n'avons donc pas affaire dans *Generation X* et dans *Choke* à un nihilisme ou à un pessimisme absolu : les récits disent que l'homme peut connaître le bonheur, ou du moins le bien-être, s'il le veut, mais que le monde, lui, est voué à sa perte s'il ne cherche pas à en renouveler les bases et les fondements. Si nihilisme il y a, il faut l'entendre dans son sens idéologique, comme un refus des contraintes sociales et la recherche d'une liberté totale. Dans ce cas, oui, les personnages sont incontestablement nihilistes ! Et c'est bien parce qu'ils le sont qu'ils peuvent rêver d'un avenir meilleur...

À l'origine de leurs comportements ou de leurs choix plus ou moins radicaux se trouve une amère déception. Rappelons, à la suite de Paul Khoury, que la déception se définit, lexicalement, comme une « attente trompée ». L'attente implique un manque : « Attendre quelque chose ou quelqu'un, s'attendre à quelque chose, cela suppose, en effet, que la personne ou la chose attendue [...] manque au sujet qui l'attend ou s'y attend.²² » En reconnaissant, comme Khoury, que l'attente concerne « la tension de l'homme vers son propre accomplissement, vers l'appropriation de sa propre essence ou vérité et plénitude²³ », on comprend du même coup qu'elle alimente le désir : « Parce que l'attente est manque, elle

²² Paul Khoury, *Le Fait et le Sens. Esquisse d'une philosophie de la déception*, Paris : l'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007, p. 22. – Soulignons au passage que l'analyse de l'expérience de la déception de Khoury montre l'homme comme un être fondamentalement aporétique. « Que ces deux constituants de la même réalité humaine [le Fait et le Sens] ne parviennent pas à coïncider [...] cela constitue l'aporie insurmontable de cet être [...] Son essence, ou son Sens, est d'être Liberté. Son destin, où s'origine sa tristesse métaphysique, est, d'une part le Monde, c'est-à-dire de dépendre des objets qu'il n'est pas, et d'autre part, le Devenir, c'est-à-dire dépendre du Temps. » (162)

²³ *Ibid*, p. 7.

est désir.²⁴ » Cette attente qui fonde le rapport de l'homme au monde n'a pas été comblée pour les personnages des deux romans. Et c'est parce qu'il y a manque que se manifeste le désir, parce qu'il y a désenchantement que l'espérance (élément fondamental de l'utopie) peut naître. Claudio Magris, dans *Utopie et désenchantement*, rappelle que ces deux termes, plutôt que de s'opposer, doivent se comprendre dans une « indivisible symbiose »²⁵. Pour lui, « le désenchantement est une forme ironique, mélancolique et aguerrie de l'espérance²⁶ ». Celle-ci ne saurait voir le jour sans la constatation préalable d'un manque, sans une désillusion. Le constater exige une certaine acuité, à tout le moins un « moment intellectuel », pour reprendre la formule de Pierre Pachet : « Je dois d'abord comprendre, même si j'ai tort de comprendre les choses ainsi, qu'offense m'a été faite, ou considérer offensant ce qui (m')arrive.²⁷ » La déception des personnages est corollaire d'un rêve non réalisé et d'existences qui, au lieu de contribuer au bien-être, s'enlisent dans des quotidiens étouffants. Or, c'est leur lucidité face à ce qu'ils sont devenus et au monde qui les a façonnés, qui engendre la volonté de renouvellement. En effet, leur déception semble naître, s'attiser et culminer dans leur capacité à observer les dualités qui s'affrontent dans la société. Ils saisissent le non-sens de leur vie, et manifestent une aptitude à saisir avec justesse les failles de leur existence. L'absurdité de celle-ci leur apparaît avec précision, et il s'agit d'un préalable pour que naisse quelque espérance. « Le désenchantement, c'est la conscience qu'il n'y aura pas de parousie, que nos yeux ne verront pas le Messie, que l'an prochain nous ne serons pas dans Jérusalem, que les dieux sont en exil.²⁸ » En d'autres termes, le désenchantement, c'est la conscience que l'homme est seul responsable de lui-même, seul responsable de son destin. Bref, qu'il doit se sauver lui-même. Et que s'il veut connaître la fin, il devra, par ses actes, la provoquer ou, de son esprit, la faire émerger.

²⁴ *Ibid*, p. 25.

²⁵ Claudio Magris, *op. cit.*, p. 20.

²⁶ *Ibid*, p. 19.

²⁷ Pierre Pachet, « Un sursaut de l'être », in *La colère. Instrument des puissants, arme des faibles*, Pierre Pachet (dir.), Paris : Éditions Autrement, coll. « Morales », 1997, p. 20. Pachet parle du déclenchement de la colère. Néanmoins, on voit bien que le « moment intellectuel » qu'il présuppose convient tout autant pour décrire le manque à l'origine de déception.

²⁸ Claudio Magris, *op. cit.*, p. 17.

Il n'y a pas de désenchantement possible sans la compréhension de l'absurdité de l'existence. Et pas d'espérance sans désenchantement. L'un est nécessaire à l'autre : « L'espérance ne naît pas d'une vision du monde rassurante et optimiste, mais du supplice de l'existence vécue et endurée sans voile qui crée une imprescriptible nécessité de rédemption.²⁹ » Le désenchantement doit être considéré comme un élément positif, souhaitable. Désenchanter est en quelque sorte une façon de s'accrocher à quelque chose qui se situe dans l'avenir, car l'espérance est toujours orientée vers ce qui n'est pas encore, mais devrait être.

L'espérance est une connaissance complète des choses [...] non seulement telles qu'elles apparaissent et telles qu'elles sont, mais aussi telles qu'elles doivent devenir pour être conformes à leur pleine réalité non encore déployée, à la loi de leur être. Elle s'identifie avec l'esprit de l'utopie, comme l'enseigne Ernst Bloch, et signifie que derrière chaque réalité il y a d'autres potentialités, qui doivent être libérées de la prison de l'existant. L'espérance se projette dans le futur pour réconcilier l'homme avec l'Histoire mais aussi avec la nature, c'est-à-dire avec la plénitude de ses propres possibilités et de ses propres pulsions.³⁰

L'espérance est une vision raisonnée, une vision totalisante du monde, du bien et du mal, du bon et du mauvais.

Generation X et *Choke* ne disent pas uniquement que le monde est stérile, désastreux, vide. Ils disent également qu'on peut y échapper, que l'attente du bonheur n'est pas une lubie. Derrière l'apparente, et réelle, noirceur, les personnages découvrent que les choses peuvent aller autrement, ils comprennent qu'une autre réalité est possible. Or, avant de pouvoir espérer et agir, ils ont d'abord dû admettre et comprendre que le monde ne leur convenait plus. Le désenchantement, écrit Magris, s'apparente à une sagesse de l'évitement, et il le considère comme l'art d'esquiver la défaite et de défendre l'enchantement³¹. Le désenchantement débouche sur l'action et, dans les fictions à l'étude, il exige une certaine forme de maturité. Aussi la volonté d'agir semble-t-elle proportionnelle à la faculté de percevoir...

²⁹ *Ibid*, p. 18.

³⁰ *Ibid*, p. 19.

³¹ *Ibid*, p. 21.

Les romans disent l'espoir et le désenchantement, ce sont des visions du monde qui ne sont pas complètement pessimistes. De la conscience de l'absurdité de l'existence émergent la déception ou le désenchantement desquels peut enfin naître l'espérance. De l'ampleur du désastre germe une conscience vitale : la possibilité de voir s'ouvrir un monde nouveau, un nouvel espace pour la subjectivité.

Dans *Generation X* comme dans *Choke*, les personnages principaux vivent un temps de crise au sein duquel le temps est lui-même en crise. En pleine redéfinition du monde et de leurs croyances, en plein renouvellement d'expérimentation du quotidien, tentant de résister à l'anesthésie collective, ils se voient confrontés à un temps éclaté, « désorienté ». On le comprend maintenant, leur esprit est *distendu* dans le temps, distendu *par* lui, le présent se dérobe sous leurs yeux, ce qui complexifie considérablement leur quête et rend les conditions de leur reconstruction identitaire précaires. François Furet, cité par François Hartog, décrit parfaitement l'impasse temporelle à l'œuvre dans les romans qui nous occupent :

L'histoire est redevenue ce tunnel où l'homme s'engage dans l'obscurité, sans savoir où le conduiront ses actions, incertain sur son destin, dépossédé de l'illusoire sécurité d'une science de ce qu'il fait. Privé de Dieu, l'individu démocratique voit trembler sur ses bases, en cette fin de siècle, la divinité histoire : angoisse qu'il va lui falloir conjurer. À cette menace de l'incertitude se joint dans son esprit le scandale d'un avenir fermé.³²

Le passé ne peut rien nous apprendre. Le présent est synonyme de désordre. Quant au futur, il signifie, si le temps de crise n'est pas résolu, non seulement une répétition du désordre présent, mais de fortes probabilités de chaos, de comportements excessifs, radicaux, déviants et obsessifs qui représentent autant de moyen d'exprimer la crise.

Le temps se contracte, se braque et se détraque. Les personnages sont coincés dans une discordance des temps, tension qui s'explique par l'impossibilité de s'en tenir à un régime d'historicité, quel qu'il soit. Les régimes d'historicité traduisent de quelle façon une collectivité articule la relation entre les catégories temporelles. Ils se définissent donc entre les champs d'expérience (présence sociale du passé dans un maintenant) et les horizons

³² François Furet, cité dans François Hartog, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, op. cit., p. 13.

d'attente (ce qui, dans le présent, se structure en vue de demain). La crise vécue par les personnages des romans de Coupland et Palahniuk trouve sa source dans l'incapacité à négocier l'un ou l'autre. Le passé est soit dangereux, soit caduc, et l'avenir s'annonce obscur. Ainsi, malgré toute la bonne volonté dont les personnages font preuve pour s'extirper de leur mal-être, ils se condamnent à un présent insupportable. C'est-à-dire un présent centré, fermé, voire refermé sur lui-même, un présent qui ne sait que faire ni du passé, ni du futur, et qui cherche sans y parvenir à se rassurer à la fois dans l'un et l'autre.

4.5 La tête dans les nuages atomiques

J'ai dû inventer quelque chose pour remplir le vide, déconcertant. Obligé.

Mark Z. Danielewski, *La Maison des feuilles*

Nous l'avons vu, l'imaginaire de la fin s'avère, non pas événement, mais bien *action* ou, plus vraisemblablement, *réaction*. Cette réaction se répercute dans l'imaginaire des sujets. Car, l'imaginaire de la fin est également, et peut-être avant tout, un *objet de pensée*. La fin littérale d'un monde, d'un mode d'être est d'abord et avant tout une pensée, une façon de se représenter le monde et, ultimement, un discours. La fin intime ou personnelle est bel et bien effective, mais la fin du monde, la fin de l'Homme demeurent imaginaires, imaginées. La fin devient figure, figure obsédante, « une construction imaginaire, une pensée qui se déploie à partir de presque rien »³³.

La figure est une énigme ; elle engage en ce sens l'imagination du sujet qui, dans un même mouvement, capte l'objet et le définit tout entier, lui attribuant une signification, une fonction, voire un destin. La figure, une fois saisie, est au cœur d'une construction imaginaire. Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation.³⁴

Constructions imaginaires, rêveries éveillées ou jeux de l'esprit, les figures de la fin donnent lieu, dans les deux romans, à un brouillage du réel et de l'imaginaire, à une confusion de la

³³ Bertrand Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, tome 1, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007, p. 17.

³⁴ *Idem*.

pensée qui se déploie dans un délire imaginatif. Cette errance de l'esprit donne lieu, à son tour, à un désordre de la parole et de la narration. La fin, de l'ordre de l'imaginaire, est un désordre de la pensée.

Le désordre inhérent à la fin trouve écho, avec *Choke*, dans nombre de dysfonctionnements, qu'ils soient langagiers, narratifs ou imaginaires. Victor est pris au piège de ses pensées, qui finissent par paralyser toute forme d'action. Glissements, ruptures, brouillages énonciatifs, dérapages, décrochages, la pensée de Victor et, par le fait même, la narration, volent en éclats. Le titre même du roman, *Choke*, fait référence à un étouffement et, par conséquent, à l'impossibilité de parler. La parole de Victor est entravée, marquée des désordres de la fin, constamment orientée vers ses obsessions et les figures imaginaires qu'il construit avec passion. Victor, de tempérament imaginatif fortement excitable, est victime des figures qu'il s'invente, soumis aux projections qui le hantent.

Or, c'est *Generation X* qui se révèle un cas des plus exemplaires en ce qui a trait aux désordres de la pensée et de la parole relatifs à l'imaginaire de la fin. Pour assurer leur survie et leur bien-être, Andy, Claire et Dag ont quitté le monde du consumérisme, évacuant tout repère, toute valeur. Par le fait même, ils se voient dans l'obligation de se créer de nouveaux projets, de nouveaux rituels, de nouvelles occupations. La « romantisation » de leur existence et les « histoires d'un soir » comblent ce besoin, essentiel. Chaque fois qu'ils en ont l'occasion, ils se réunissent et, à tour de rôle, racontent une histoire. Andy, Claire et Dag trouvent refuge dans le simulacre, dans l'imagination. Cette parole s'avère salutaire, même si elle ne convoque en aucun temps l'oubli. Car leurs récits sont hantés par les spectres de la fin. Les personnages de *Generation X* entretiennent un culte de la contemplation et de la fascination, non plus de l'objet de consommation, comme leurs contemporains, mais des figures de la fin... Parce que leur imaginaire est tout entièrement tendu vers la fin, ses figures deviennent littéralement une obsession.

Les histoires que Andy, Claire et Dag se racontent soir après soir se révèlent particulièrement évocatrices, puisqu'elles ne se déploient jamais que sous le spectre de leurs sujets de prédilection : la perte, la fin, la bombe, la création et la destruction. D'ailleurs, leurs récits sont tous campés dans un lieu imaginaire, un endroit à saveur apocalyptique :

Texlahoma is a mythic world we created in which to set many of our stories. It's a sad everyplace, where citizens are always getting fired from their jobs at 7-Eleven and where the kids do drugs and practice the latest dance crazes at the local lake, where they also fantasize about being adult and pulling welfare check scams as they inspect each other's skin for chemical burns from the lake water. [...] Texlahoma is an asteroid orbiting the earth, where the year is permanently 1974, the year after the oil shock and the year starting from which real wages in the U.S. never grew again. (39-40)

Les récits oraux d'Andy, Claire et Dag sont fondés sur un principe d'association d'idées³⁵. Le premier chapitre nous l'indique d'emblée. Andy demande à Claire et à Dag de se livrer à un exercice de pensées fugitives : « What do you think of when you see the sun? Quick. Before you think about it too much and kill the response. Be honest. Be gruesome. » (7) Claire saisit la perche et raconte une histoire où le soleil est abîmé, et les récoltes meurent. Dag poursuit avec le récit d'une surfeuse qui découvre sa première lésion kératinique... Leur imagination ne réussit jamais à se défaire du climat de noirceur ambiant. Lorsqu'ils se laissent aller au musement, c'est toujours vers les figures de la fin que leur pensée se tourne. Bertrand Gervais, à la suite de Peirce et de Balat, définit le musement comme : « [...] une errance de la pensée, une forme de flânerie de l'esprit, le jeu des associations qui s'engage quand un sujet se laisse aller au mouvement continu de sa pensée. Ce musement apparaît quand une figure séduit un sujet et se met à l'obséder. Muser, très précisément, c'est *se perdre dans la contemplation de figures*.³⁶ » Le musement concerne donc la relation qui unit sujet et objets de pensées obsédants. Toutefois, dans le roman de Coupland, le musement déborde du cadre de la subjectivité: l'errance est partagée. La contemplation et la construction de figures deviennent un jeu. Ensemble, Andy, Claire et Dag partagent le plaisir de l'association libre. Ils sont complices, partenaires de jeu dans une partie d'écriture-parole, partie qu'ils peuvent jouer en toute sécurité...

³⁵ Dag se laisse guider par l'association d'idées, même lorsqu'il n'est pas en train de raconter une histoire. Rappelons-nous de son voyage sur la route atomique. À la vue d'un centre commercial, Dag se met à dériver mentalement : le centre commercial lui fait penser à une tour de refroidissement nucléaire, une rangée de bungalows évoque des centres commerciaux, et s'en suit une foule de rapprochements improbables, d'associations saugrenues. Dag est emporté par la contemplation imaginaire.

³⁶ Bertrand Gervais, *Figures, lectures, op. cit.*, p. 18-19.

Dans *Generation X*, les personnages ne se défont jamais de leur obsession pour la fin. Nous comprenons que leur subjectivité est marquée, imprégnée par le monde. Ils se défont peut-être du monde des objets, du quotidien homogénéisé, mais pas des menaces qui planent sur la terre. Ils sont à la fois maîtres et esclaves de leur esprit : maîtres des histoires du soir, mais esclaves de leurs obsessions, de leur fascination, puis esclaves du réel. Pourtant, leurs déambulations imaginaires s'avèrent tout aussi salvatrices que destructrices. Salvatrices, parce qu'on soupçonne qu'ils se propulsent dans des doubles qui leur permettent de parler de leurs angoisses et de leurs craintes, matérialisant en quelque sorte leurs peurs. Problématiques, parce que leur réel finit par être vampirisé par leurs histoires et les figures qu'ils mettent en scène.

En fait, on comprend que réel et imagination forment un tout indivisible. Certes, leurs histoires sont inventées de toutes pièces, mais elles n'en demeurent pas moins symptômes de leur crainte, réelle, de voir le monde imploser. Les menaces possibles, les peurs véritables, une fois passées à travers le filtre de l'imagination, deviennent figures obsédantes décuplant leur importance, exacerbant leur angoisse. Entretenir ces figures finit nécessairement par déformer la réalité, par se répercuter de plein fouet dans le réel. Encore une fois, Dag et sa fascination pour la bombe en constituent un cas exemplaire.

Les figures obsédantes qui résultent de la politique de romantisation de l'existence des personnages donnent lieu à des désordres qui portent sur la perception du réel, ainsi que sur l'imaginaire. Et non seulement la fin affecte-t-elle les pensées, mais elle a encore des répercussions sur la langue.

Bertrand Gervais remarque qu'un des traits récurrents de l'imaginaire de la fin est le désordre formel. Or, le désordre extérieur du monde a sa contrepartie dans la langue.³⁷ La confusion affecte « jusqu'au langage lui-même, dans ses mécanismes de signification et de désignation³⁸ ». Dans *Generation X*, la langue souffre effectivement de dérèglements... Les mots se vident parfois de leur sens et demandent à être réinvestis. La parole est détraquée.

³⁷ Bertrand Gervais, « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », *op. cit.*, p. 204.

³⁸ *Idem.*

Le contrepoint nécessaire de cette désémotisation est une « intensification de l'activité sémiotique³⁹ ». Ainsi, dans ce roman, les mots ne parviennent pas à rendre compte des idées recherchées et Andy, Claire et Dag doivent recourir constamment à la comparaison pour se faire comprendre. La comparaison est l'une des marques de l'intensification sémiotique⁴⁰. Incapable de qualifier la lumière, Claire dit qu'elle est « like the fadedness of a black-and-white picture in a old *Life* magazine ». (7) Voulant *faire voir* les coulées jaune pâle qu'il essuie sur le museau de ses chiens, Andy affirme que cela ressemble à du fromage mal cuit de pizza passée au micro-ondes. (4) Au lieu de parler de choc, de surprise, ou Dieu sait quoi, Andy, désirant traduire un simple sentiment, parle de « [his] heart just sank like a corpse wrapped in steel and tossed into the Hudson River ». (81) Les oiseaux sont blancs comme de la coke (177), les fers forgés s'enroulent comme des orbites atomiques (164), le soleil se lève comme une rangée de danseuses de Vegas (4), le comptoir du bar a l'apparence d'une peau de lépreux (113), les cheveux se dressent comme ceux d'un tireur fou (73), l'ambiance à Palm Springs évoque celle d'un film de guerre du Viêt-Nam (15), etc. Avec constance, les comparaisons affluent, et elles servent parfois à décrire, à traduire non plus un seul mot, une seule sensation, mais bien une réalité beaucoup plus large :

Discussing your private life with parents is like misguidedly looking at a zit in a car's rearview mirror and being convinced, in the absence of contrast or context, that you have developed combined heat rash and skin cancer. (137)

Leurs explications, bien que détaillées, ne débouchent pas nécessairement sur une meilleure compréhension, du moins pour le lecteur. Les personnages tentent d'être exacts, en recourant à d'autres signes, mais c'est parfois le contraire qui se produit. Sous le poids d'un comparant insaisissable, ou d'un trop-plein d'explications, l'idée s'opacifie, le signe ou l'idée deviennent une coquille vide.

The Saab won't start. It alternates tubercular hacking salvos with confused bunny coughs, giving the impression of a small child blending fits of demonic possession with the coughing up of bits of hamburger. (114)

³⁹ Bertrand Gervais, « Manger le livre. Désémotisation et imaginaire de la fin », *Protée*, vol. 27, no 3, 1999, p. 12.

⁴⁰ « les 'comme' et les 'pareils' viennent témoigner de l'impossibilité de dire exactement, littéralement ce que c'est, et de la nécessité de recourir à d'autres signes, dont le rôle est de combler ce vide », *Ibid*, p. 13.

Les marges du roman renferment également leur lot de coquilles vides de sens. À l'instar du monde que les personnages ont quitté, certaines phrases sont dénuées de sens et demandent un travail d'interprétation, un effort imaginatif de la part du lecteur qui doit investir le signe. « Use jets while you still can » (4), « The love of meat prevents any real change » (10), « You are your own sex » (102), « Soil isn't a document » (24), etc. Le sens de ces assertions ne se donne pas immédiatement, ce qui exige du lecteur un effort.

Quoi qu'il en soit, on remarque que les analogies proposées par Andy, Claire et Dag sont pour la plupart fondées sur une mémoire immédiate, en fonction du savoir, tout postmoderne, de la génération X. Leurs comparaisons sont toujours construites selon leur expérience du monde et, par le fait même, marquées de leurs obsessions. C'est bien la preuve que les figures de la fin sont obsédantes à un point tel qu'elles envahissent l'esprit, puis contaminent la langue.

Dans *Generation X*, le langage ne parvient pas toujours à décrire la réalité, d'où le recours à la surdétermination et à la création de nouveaux mots et de nouvelles expressions. En effet, dans les marges des pages du livre, on trouve nombre de néologismes, tous relatifs au monde hypermoderne. Le monde nouveau qu'est la génération X demande une nouvelle description, un renouvellement de la langue. Et, encore une fois, ces définitions sont bien souvent marquées du sceau des mêmes figures obsédantes. Par exemple :

SURVIVULOUSNESS: The tendency to visualize oneself enjoying being the last remaining person on earth. 'I'd take a helicopter up and throw microwave ovens down on the Taco Bell.' (62)

MENTAL GROUND ZERO: The location where one visualizes oneself during the dropping of the atomic bomb; frequently, a shopping mall. (63)

STRANGELOVE REPRODUCTION: Having children to make up for the fact that one no longer believes in the future. (135)

Un nouveau monde émerge qui commande une nouvelle langue et de nouveaux mots. Cette langue porte les traces de l'imaginaire de la fin. Les nouvelles descriptions du monde offertes dans les marges des pages du roman ne ramènent jamais qu'à ses figures. La bombe, les survivants, la guerre, le terrorisme, le cancer, les spectres de la fin sont là, bien présents, tapis

dans les moindres recoins de la culture, ayant contaminé jusqu'à l'imaginaire et la parole. La fin, omniprésente, a de multiples voix : le monde, la culture, l'imaginaire et la parole même en sont habités.

4.6 Désordres imaginaires, désordres réels

L'imaginaire permet aux personnages d'aborder le réel, mais, en le travaillant, finit par le travestir. Par le biais de l'imagination, par la construction de figures aux formes plus ou moins définies, les personnages s'approprient le réel. Or, s'ils sont lecteurs du monde, ils sont également écrivains de celui-ci. Car les figures qu'ils dessinent sont toujours plus grandes que nature. En appréhendant la réalité par l'imaginaire, en fondant leur rapport au monde sur celui-ci, ils tentent de rendre leurs perceptions du monde cohérentes, logiques. C'est toutefois le contraire qui se produit. Car les figures de la fin, ces constructions imaginaires qui puisent dans le réel pour se former, dans le même souffle, s'en détournent et s'en éloignent. En tant que signes, les figures qu'ils fabriquent sont déterminées et construites à partir de leur expérience et de leur compréhension du monde. Mais, invariablement, elles se répercutent à leur tour dans le réel, en s'y incrustant au point de le dénaturer et, par suite, de le voiler.

Sans nul doute, l'imaginaire alimente leurs peurs et leurs obsessions ; la crise vécue par les personnages est en partie de l'ordre de l'imaginaire. Néanmoins, les désordres du monde et, surtout, du temps sont on ne peut plus réels. Nous l'avons vu, Andy, Claire, Dag et Victor habitent péniblement leur présent, témoins et victimes d'une crise du temps contemporain. D'une part, leur présent est encombré d'une histoire révolue qui ne peut qu'étouffer, d'un passé duquel ils ne peuvent plus rien apprendre. D'autre part, il est encombré d'un devenir envisagé comme catastrophique. Ce présent, déstabilisant, ce temps qui leur échappe exacerbe forcément leurs angoisses, tout comme il amplifie le besoin de renouveler les fondements de leur existence. Certes manifestent-ils le désir de croire en de nouveaux projets, de redessiner leurs priorités et leurs façons d'expérimenter le quotidien, mais encore ont-ils un besoin pressant de se situer dans le temps, de redéfinir leur relation avec le passé et leurs attentes envers le futur. Leur temps, fragmenté, demande à être redéfini, réinvesti et

habité autrement. En ce sens, les personnages des deux romans évoluent au sein d'un présent qui incite à l'*agir*, seul moyen réaliste pour déjouer des horizons d'attente obscurcis. La réinterprétation du monde, des valeurs et des croyances exige la redéfinition du rapport au temps qui, lui aussi, comme le monde, comme les sujets, comme leur imaginaire, est en crise.

CONCLUSION

POUR EN FINIR UNE FOIS POUR TOUTES

Il reste après cette destruction imaginaire de toutes choses, non pas quelque chose, mais le fait qu'*il y a*.
Emmanuel Lévinas, *Dieu, la Mort, le Temps*

Il y a plusieurs façons de perdre la vie : d'un seul coup ou à petit feu. La première partie de ce mémoire nous a montré que les personnages se voient confrontés à une mort lente et sournoise. Désorientés, ils ne tardent pas à réaliser l'ampleur du malheur et du mal-être qui les assaillent, à comprendre l'absurdité de leur existence étouffante qui ne procure ni bien-être ni bonheur. C'est cette révélation qui pousse les personnages des deux romans à choisir de renouveler, eux-mêmes, et pour eux-mêmes, leur existence, leur expérimentation du quotidien, leurs valeurs, leurs croyances. De fait, la fin est envisagée comme une solution à l'absurde. Camus, parlant du suicide, affirmait que se tuer, « c'est avouer qu'on est dépassé par la vie ou qu'on ne la comprend pas¹ ».

Vivre, naturellement, n'est jamais facile. On continue à faire les gestes que l'existence commande, pour beaucoup de raisons dont la première est l'habitude. Mourir volontairement suppose qu'on a reconnu, même instinctivement, le caractère dérisoire de cette habitude, l'absence de toute raison profonde de vivre, le caractère insensé de cette agitation quotidienne et l'inutilité de la souffrance.²

C'est en quelque sorte de cette manière qu'il faut comprendre la fin dans *Generation X* et *Choke*, à la différence qu'il ne s'agit pas de la fin de l'homme en tant qu'organisme biologique, mais bien de celle d'un mode de vie, d'une façon d'être. Choisir de mourir ou choisir de reconstruire sa réalité n'est jamais qu'une solution à l'absurde et au problème de l'existence, résultat, donc, du sentiment et de la conscience de l'absurde.

¹ Albert Camus, *Le mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1942, p. 20.

² *Idem*.

La fin chez Palahniuk et Coupland est action. Sa recherche se construit à partir d'une interprétation, d'une lecture d'un monde considéré comme désastreux. Elle est un rapport au réel, une recherche, sans doute désespérée, de sens. Fruit d'une crise, elle appelle une réaction.

Parce qu'elle est refus ou abjection du monde, elle constitue l'ouverture vers le renouvellement. La fin n'est pas une finalité, mais bien à la fois la fin d'un monde et son recommencement. En ce sens, elle est principe de survie, car le sujet est seul responsable de son bien-être, de son existence, de sa réalité. Il se doit d'assurer sa prise en charge et son destin, car plus rien ne peut étayer son identité, plus rien ne peut lui servir de repères, ni la société, ni Dieu, ni l'histoire.

Ainsi, désirer ou provoquer la fin n'est jamais qu'assurer la maîtrise de son existence. La fin intime, subjective, est un existentialisme : « l'homme n'est rien d'autre que son projet, il n'existe que dans la mesure où il se réalise, il n'est donc rien d'autre que l'ensemble de ses actes, rien d'autre que sa vie.³ » L'homme ne choisit pas d'être homme, nous dit Sartre, mais il choisit, par ses actions, d'être cet homme-là. Il n'en tient qu'à lui de choisir sa façon d'être et d'exister. Je deviens ce que je suis par ce que je décide d'être. Opter pour la fin correspond à une mainmise sur sa propre existence, c'est une manière, volontaire et assumée, d'exister, puis d'interroger cette même existence, de lui octroyer un sens, même si c'est celui de son non-sens. Compréhension ou appréhension du monde, la fin structure le rapport des personnages à leur existence respective et au temps éclaté. Elle est lutte pour l'existence ; elle est une posture existentielle. On ne peut agir sur le temps et sur le monde. On peut seulement décider de les habiter autrement, ce qu'un renouvellement intime, dans les romans de Coupland et de Palahniuk, permet.

L'apocalypse constitue initialement une révélation portant sur des réalités mystérieuses. Chez les deux auteurs, les apocalypses intimes correspondent à la révélation, pour chaque individu, de la menaçante réalité. Tandis que Coupland nous dit que d'autres existences sont possibles, Palahniuk affirme qu'il existe des moyens de se sentir en vie. L'un comme l'autre

³ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996, p.51.

révèlent qu'il y a des façons d'échapper au poids de l'existence ; par le biais de comportements radicaux, par un rejet ou un retrait du monde, l'atteinte des limites et l'approche du risque, l'être humain peut revivre, sentir le monde et échapper au drame d'une existence étouffante. Or, s'ils postulent que l'émergence d'êtres nouveaux qui vivent et sentent la vie autrement est possible, ils disent également que leur imaginaire, lui, ne se défera pas de sitôt du désastre qu'ils observent, jour après jour.

La deuxième partie de ce mémoire a permis de comprendre que si les personnages tentent de régler le désordre de leur existence, ils ne parviennent jamais à faire face complètement aux désordres du temps et de leur imagination. En effet, leur recherche de bien-être est grandement complexifiée par leur posture indécise face à une temporalité dissoute. On comprend que ce temps dans lequel évoluent les personnages ne se gère pas facilement, surtout pour qui cherche à se constituer en tant que sujet, puis à redéfinir et à revendiquer sa place dans le monde... Perdus dans le temps – c'est le moins qu'on puisse dire –, les personnages tentent de s'accrocher à un présent qui se déploie difficilement, soit parce que le passé a été évacué, soit parce qu'il est submergé par l'omniprésence du passé et par les soucis relatifs à l'avenir. L'imaginaire de la fin sert de terrain idéal pour mettre en scène une crise de l'expérience du temps. Aussi les romans de Palahniuk et de Coupland se dessinent-ils comme les signes d'une crise du temps dans la société américaine contemporaine, comme les symptômes de graves désordres temporels où s'entremêlent mémoire du passé et présent.

Désordres du monde et du temps trouvent leur corollaire dans l'imaginaire des sujets, dans la narration et la langue, eux aussi happés par le désordre. Nous l'avons vu, l'imaginaire de la fin repose sur trois traits fondamentaux : sa transitivité, l'éclatement ou l'altération du rapport au temps, puis un bouleversement de l'activité langagière. En vertu de notre étude des romans de Coupland et de Palahniuk, il convient d'en proposer un quatrième : une sur-sollicitation de l'imaginaire, laquelle alimente la crise et la rend en quelque sorte insoluble. Jamais les personnages ne parviennent à faire face aux désordres de leur imaginaire. Hantés par une culture où prédominent les signes, les symptômes et les figures de la fin, ils voient leur esprit contaminé. Ainsi, bien qu'ils parviennent à se défaire de leur mode de vie harassant et à éprouver des sensations nouvelles, ils ne se défont jamais d'une réalité habitée par la catastrophe. Omniprésentes, les figures de la fin imprègnent leur

imaginaire qui, à son tour, déforme leurs perceptions qui auront tôt fait de s'immiscer dans leur imaginaire, et ainsi de suite, tel un ruban de Möbius... Dans *Generation X* et *Choke*, l'imaginaire recouvre et altère la réalité. De fait, les pensées de la fin ne menacent pas l'homme, mais bien son imaginaire, car c'est dans ce dernier qu'elles se déploient et qu'elles prennent forme.

Dans ces deux romans, la base sur laquelle pourra être érigé un nouveau monde, la Jérusalem de l'Amérique redynamisée, sera érigée par les dissidents, les excentriques du monde contemporain. Ceux qui se situent en marge de la société, soit parce qu'ils en défient les limites et les tabous, soit parce qu'ils n'y ont simplement pas trouvé leur place, seront à même de reconstruire le monde, puisqu'ils possèdent une conscience aiguë du marasme occidental, puisque déjà ils s'ingénient à le fuir. Les obsessionnels, les désillusionnés, les malheureux et les reclus comprennent véritablement que le monde ne tourne pas rond. Ils savent, pour être en constante recherche d'une autre façon d'être, que le monde ne suffit plus. Eux seuls, donc, peuvent proposer une nouvelle conception du monde, puisque qu'elle suppose d'abord un réveil, une compréhension du manque et de l'évidence de la vacuité de l'existence. Par leurs comportements, ils confirment qu'ils doutent de ce que tous tiennent pour acquis; ils se méfient de ce qu'ils ont appris, défient ce qu'on leur a inculqué ; et ils sont prêts à déployer l'énergie nécessaire pour se défaire de ce monde. S'il y a un espoir de voir émerger un monde nouveau, il repose entièrement sur ces hommes et ces femmes, même si ces derniers sont les moins aptes à le réorganiser...

Le désir et la volonté de renouveau se présentent comme un dénouement prévisible, une évolution toute naturelle. Le monde étant incapable d'assurer la subsistance des êtres humains, certains vont chercher *ailleurs*... L'*ailleurs* dans les romans de Coupland et de Palahniuk est la marginalité. Et c'est ce que laisse présager notre culture, c'est-à-dire une multiplication des marginalités, des expériences et des comportements susceptibles de provoquer quelque émotion que ce soit.

Récits du besoin de sens et de sensations, *Generation X* et *Choke* mesurent les désordres du monde, montrent le glissement qui s'opère irrémédiablement et se font l'expression d'un malaise des temps hypermodernes. Ils miment un monde où tous sont au bord de l'abîme,

révélant des sociétés où se multiplie le besoin pressant de s'échapper. En somme, la fin représente le seul moyen de résorber la crise et de restaurer une cohérence quelconque. Elle traduit non seulement un refus du monde tel qu'il est, mais encore une ambition d'inventer, de construire un monde nouveau. Elle est une façon d'appréhender, d'aborder le monde ou peut-être d'y résister.

Les romans de Douglas Coupland et de Chuck Palahniuk constituent des exemples éloquentes des représentations contemporaines de la fin. Les sujets sont en danger et menacés, individuellement, d'anéantissement. Nous l'avons vu, *Generation X* et *Choke* ne sont pas des récits de catastrophes naturelles, d'assassinats, mais bien des histoires de crises subjectives accompagnées de délires plus ou moins importants, de comportements plus ou moins obsessionnels, de réactions plus ou moins radicales. Le monde n'est pas *réellement* menacé par l'amincissement de la couche d'ozone, ni par une guerre nucléaire, ni par le bioterrorisme, une pandémie, une pluie d'émanations toxiques ou un virus inconnu et incurable... C'est le sujet et son imaginaire qui sont menacés. La crise est morale, ontologique ; elle est intime et subjective. Mais elle est aussi le résultat d'un constat tout à fait objectif, constat qui s'applique à des collectivités entières. Les protagonistes des romans à l'étude sont autant de formes d'un « dire singulier d'une universelle désespérance » comme l'écrit Paul Chamberland pour qui l'échéance apparemment fatale du monde motiverait d'ailleurs cette « paradoxale posture d'énonciation⁴ ». Chez Coupland et Palahniuk, nul doute que l'expression de faits subjectifs se veut celle de constats généraux. La crise est commune à tous les hommes.

⁴ Paul Chamberland, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Québec : VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2004, p. 48.

ANNEXE 1

NUMBERS

Percent of U.S. budget spent on the elderly : 30

on education: 2

ROLLING STONE, APRIL 19, 1990, P. 43.

Number of dead lakes in Canada: 14,000

SOUTHAM NEWS SERVICES, OCTOBER 7, 1989.

Number of people in the workforce per Social Security beneficiary...

in 1949: 13

in 1990: 3.4

in 2030: 1.9

FORBES, NOVEMBER 14, 1988, P. 225.

Percentage of men aged 25-29 never married...

in 1970: 19

in 1987: 42

Percentage of women aged 25-29 never married...

in 1970: 11

in 1987: 29

AMERICAN DEMOGRAPHICS, NOVEMBER 1988.

Percentage of women aged 20-24 married...

in 1960: 72

in 1984: 43

Percentage of households under age 25 living in poverty...

in 1979: 20

in 1984: 33

U.S. BUREAU OF THE CENSUS.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus étudié :

Coupland, Douglas, *Generation X – Tales for an Accelerated Culture*, New York : St Martin's Press, 1991.

Palahniuk, Chuck, *Choke*, New York : Anchor Books, 2001.

Corpus théorique :

Angenot, Marc, « Pour une théorie du discours social : problématique d'une recherche en cours », dans Pelletier, J., (dir.), *Littérature et société*, Montréal : VLB Éditeur, 1994, pp. 367-390.

Aubert, Nicole, *Le culte de l'urgence. La société malade du temps*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 2003.

Baril, Geneviève, « Compte rendu sur la littérature apocalyptique », *Le Rétif*, no. 2, février 1999.

Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris : Éditions Galilée, 1981.

Baudrillard, Jean, *La société de consommation*, Paris : Éditions Denoël, 1970.

Benveniste, Émile, « De la subjectivité dans le langage », *Problèmes de linguistique générale. Tome I*, Paris : Gallimard, coll. « Tel », 1966, pp. 258-266.

Bergson, Henri, *L'évolution créatrice*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 2007.

Bergson, Henri, *Matière et Mémoire*, Paris : PUF, coll. « Quadrige », 6^e édition, 1999.

Boia, Lucian, *La fin du monde, une histoire sans fin*, Paris : Éditions La Découverte, 1989.

Bouvet, Rachel, *Pages de sable. Essai sur l'imaginaire du désert*, Montréal : XYZ, coll. « Documents », 2006.

Brugière, Bernard, « Qu'appelle-t-on aujourd'hui littérature apocalyptique? », dans *Âge d'or et Apocalypse*, Paris : Éditions Publications de la Sorbonne, coll. « Langue et langages », 1986, pp.113-127.

Camus, Albert, *Le mythe de Sisyphe*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1942.

- Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1950.
- Chamberland, Paul, *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*, Québec : VLB, coll. « Le soi et l'autre », 2004.
- Chassay, Jean-François, *Dérives de la fin. Sciences, corps et villes*, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres Essais », 2008.
- Chassay, Jean-François, Anne Éline Cliche et Bertrand Gervais (dir.), *Des fins et des temps : les limites de l'imaginaire*, Montréal : Université du Québec à Montréal, coll. « Figura », no 12, 2005.
- Chassay, Jean-François et Bertrand Gervais (dir.), *Les lieux de l'imaginaire*, Montréal : Liber, 2002.
- Cova, Hans, *Jugement et temporalité. Trois essais sur le temps*, Paris : l'Harmattan, coll. « Ouverture Philosophique », 2007.
- Delumeau, Jean et Yves Lequin (dir.), *Les malheurs des temps. Histoire des fléaux et des calamités en France*, Paris : Larousse, 1987.
- Eco, Umberto, « À toutes fins utiles », dans Carrière, Jean-Claude, Jean Delumeau, Umberto Eco et Stephen Jay Gould, *Entretiens sur la fin des temps*, Paris : Fayard, 1998, pp. 235-295.
- Ellis, Bret Easton, *American Psycho*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1998.
- Finkielkraut, Alain, *La défaite de la pensée*, Paris : Gallimard, coll. « Folio/essais », 1989.
- Fournier, Ghislain, « À chacun son héros », dans *Religiologiques*, Montréal : Université du Québec à Montréal, no. 16, automne 1997, pp. 17-24.
- Freitas, Ricardo Ferreira, *Centres commerciaux : îlots urbains de la postmodernité*, Paris : l'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1996.
- Gervais, *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire*, tome 1, Montréal : Le Quartanier, coll. « Erres essais », 2007.
- Gervais, Bertrand, « En quête de signes : de l'imaginaire de la fin à la culture apocalyptique », dans *Religiologiques*, Montréal : Université du Québec à Montréal, no. 20, automne 1999, pp. 193-209.
- Gervais, Bertrand, « Manger le livre. Désémotisation et imaginaire de la fin », *Protée*, vol. 27, no 3, 1999, pp. 7-17.
- Gervais, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal : VLB Éditeur, coll. « Essais Critiques », 1993.

Grandazzi, Guillaume, « Tchernobyl, 20 ans après : l'avenir d'une catastrophe », *Les cahiers de la Chaire*, coll. « Recherche », Chaire de responsabilité sociale et de développement durable, Montréal : Université du Québec à Montréal, <http://www.crsdd.uqam.ca/Pages/docs/pdfCahiersRecherche/2006/02-2006.pdf>.

Hartog, François, *Régimes d'historicité : présentisme et expériences du temps*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Librairie du XXI^e siècle », 2003.

Hartog, François, « Temps et Histoire », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, Paris : Armand Colin, no 6, 1995.

Jacques, Alexandre (dir.), *Postures. Littérature américaine : imaginaire de la fin*, Montréal, n^o 4, printemps 2001.

Jankélévitch, Vladimir, *Penser la mort?*, Paris : Éditions Liana Levi, coll. « Piccolo », 1994.

Jankélévitch, Vladimir, *La Mort*, Paris : Flammarion, coll. « Champs », 1977.

Kermode, Frank, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York : Oxford University Press, 1967.

Khoury, Paul, *Le Fait et le Sens. Esquisse d'une philosophie de la déception*, Paris : l'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2007.

Lacarrière, Jacques, *Les hommes ivres de Dieu*, Paris : Fayard, 1975.

Le Breton, David, « Jeux symboliques avec la mort », dans *Religiologiques*, Montréal : Université du Québec à Montréal, no. 16, automne 1997.

Lévinas, Emmanuel, *Dieu, la Mort et le Temps*, Paris : Grasset et Fasquelle, coll. « Figures », 1993.

Lipovetsky, Gilles, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris : Gallimard, coll. « NRF Essais », 2006.

Magris, Claudio, *Utopie et désenchantement*, Paris : Gallimard, 2001.

Nietzsche, Friedrich, *Considérations inactuelles*, in *Oeuvres*, tome 1, Paris : Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2000.

Pachet, Pierre, « Un sursaut de l'être », dans Pierre Pachet (dir.), *La colère. Instrument des puissants, arme des faibles*, Paris : Éditions Autrement, coll. « Morales », 1997, pp. 11-65.

Palahniuk, Chuck, *Journal intime*, Paris : Éditions Gallimard, 2005.

Potvin, Thomas Raymond, « Le Christ (re)viendra-t-il sur terre ? », dans *Religiologiques*, Montréal : Université du Québec à Montréal, no. 20, automne 1999, pp. 51-68.

Prévost, Jean-Pierre, *Pour lire l'Apocalypse*, Paris : Éditions du Cerf, 2006.

Robin, Régine, *La mémoire saturée*, Paris : Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2003.

Ricard, François, *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal : Boréal, 1992.

Ricœur, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Éditions du Seuil, 2000.

Sartre, Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris : Gallimard, coll. « Folio Essais », 1996.

Vidal, Jean-Pierre, « Moi seul en être cause... Le sujet exacerbé et son désir d'apocalypse », dans *Protée*, Chicoutimi : Université du Québec à Chicoutimi, vol. 27, no 3, 1999, pp. 45-55.