

MAUX EN MOTS

Traitements littéraires de la maladie

Maria de Jesus Cabral

Maria João Reynaud

Maria de Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida (Orgs.)

Universidade do Porto. Faculdade de Letras

2015

Titre: *Maux en mots. Traitements littéraires de la maladie*

Organisateurs:

Maria de Jesus Cabral

Maria João Reynaud

Maria de Fátima Outeirinho

José Domingues de Almeida

Éditeur: Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Lieu: Porto

Année: 2015

ISBN: 978-989-8648-46-4

Édition en ligne

URL: <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id022id1458&sum=sim>

© des auteurs des textes

Couverture : *Mare calma* Alexandru Rădvan

FOLIE, LANGAGE ET CREATION DANS *MY DARK PLACES* (MA PART D'OMBRE) DE JAMES ELLROY

KARINE ROUQUET

CFDIP

Paris Diderot, Paris Sorbonne Cité

Karine.rouquet@hotmail.fr

Résumé : La production romanesque de James Ellroy est encadrée par deux récits autobiographiques *My dark places* (1996), et *The Hilliker Curse : my pursuit of women* (2011). Nous nous intéresserons surtout à *My dark places* (*Ma part d'ombre*) à la fois enquête trente-cinq ans après les faits sur le meurtre non élucidée de sa mère quand il avait dix ans, introspection cathartique et compulsive où il revient sur son enfance et son adolescence fracassées par ce meurtre, récit clinique d'une folie qu'il appelle « obsession » et d'une guérison par l'écriture. Comment James Ellroy articule-t-il folie, langage et création dans ce récit autobiographique ? Est-ce que ce récit nous aide à comprendre la puissance affolante de l'œuvre, et la manière dont elle travaille le corps social dans toutes ses dimensions subjectives, historiques, et politiques ?

Mots-clés : folie – obsession – traumatisme – lectures d'enfant – scénarios fantasmatiques.

Abstract: The novelist James Ellroy's work is framed by two autobiographical narratives, *My Dark Places* (1996) and *The Hilliker Curse; My Pursuit of Women* (2011). We have focused on *My Dark Places*, an enquiry made thirty-five years after the event on the unresolved murder of his mother when he was ten, at the same time, an introspective and compulsive return to a childhood and an adolescence shattered by the murder, as well as being the clinical account of a madness which he describes as an "obsession" and a cure through writing. How does James Ellroy link madness, language and creativity in this autobiographical tale? Does it help us understand the terrifying power of his work and the way in which it deals with the subjective, historical and political dimensions of society? (traduit par Eithne O'Neil)

Keywords: madness – obsession – trauma – childhood reading – fantastical scenarios.

C'est dans un corps à corps furieux et un voisinage halluciné avec les pulsions criminelles que surgit l'œuvre de James Ellroy et que s'invente une écriture dont Manchette signale « l'épouvantable puissance d'arrêt – comme pour une arme à feu » (Manchette, 1987). Rappelons que les deux premiers traducteurs pressentis par l'éditeur François Guérif se sont récusés au motif que l'auteur était « fasciste » et le livre trop « violent » (*idem*).

Cette œuvre procède par cycles : après la série des Lloyd Hopkins et *Un tueur sur la route*, le premier tome du *quatuor de Los Angeles*, *Le Dahlia noir*, consacre James Ellroy comme écrivain de romans noirs (1987-1992). De 1995 à 2001, il se lance dans la trilogie *Underworld USA* qui est interrompue pour écrire *Ma part d'ombre* (Ma part d'ombre) en 96. *American Tabloïd* (95) et *American death trip* (2001) encadrent donc le récit autobiographique qui va nous occuper, et dont l'écriture semble avoir obéi à une nécessité intérieure profonde. Dans cette trilogie, *Underworld USA*, James Ellroy explore l'histoire américaine : il disait jusque-là vouloir écrire des « romans noirs épiques », il désigne les romans suivants comme « romans historiques » : il déclare lors d'un entretien à *Télérama* en 2007 : « Je veux faire la contre histoire souterraine des Etats unis – détruire les mythes mensongers établis pour leur substituer ma propre mythologie » (Abescat, 2010) et dans un entretien à *L'Express* : « Je me suis lancé dans l'écriture de l'Amérique du crime de la deuxième moitié du XXème siècle, crime étant à prendre au sens d'acte délictueux. Derrière tout mouvement politique américain, il y a le crime » (Libiot, 2001).

C'est en écrivant cette trilogie et *Ma part d'ombre* qu'il met au point cette écriture hachée, heurtée, coupée, ramenée à l'essentiel, d'où « sa force hallucinogène, onirique, effrayante » (Gratias, 2006 : 165) une écriture de transe avec des répétitions, la suppression des pronoms, des phrases minimalistes et cette technique de fabrication si particulière mélangeant personnages réels et personnages fictifs, documents d'archives et archives reconstituées, inflation de faits, accumulations de détails : « le texte n'est plus qu'une prolifération d'événements, d'actions violentes à peine décrites. Plus de lyrisme, plus de description, ni d'introspection comme dans les romans précédents » (D'Asciano, 2006: 146). C'est le creuset de la nouvelle manière noire, si caractéristique du style d'Ellroy à dater de cette époque : ici dans avec la « manière », signalons

qu'Ellroy, hostile à internet, écrit toujours ses livres à la main, manière noire, manie, manière folle, manière affolante.

C'est ce tournant, à la fois passage du roman noir au roman historique et invention d'une nouvelle manière que je souhaite examiner en me penchant maintenant sur le récit autobiographique *Ma part d'ombre* et la façon dont Ellroy y articule folie, langage et création.

My dark places est écrit parce que James Ellroy obtient la possibilité de rouvrir l'enquête, trente-cinq ans après les faits sur le meurtre non élucidée de sa mère quand il avait dix ans. Il ne va pas retrouver le meurtrier de sa mère, - ceci est essentiel pour comprendre le passage opéré par le romancier vers l'histoire - mais se « réconcilier » avec elle, la réhabiliter. C'est donc à la fois un récit d'enquête, une biographie, celle du policier qui l'accompagne dans l'enquête, une introspection cathartique et compulsive où il revient sur son enfance et son adolescence fracassées par ce meurtre, le récit clinique des faits qui l'ont emporté « dans une spirale aux frontières de la folie », le récit clinique d'une folie qu'il appelle « obsession », qu'un ami désigne comme « psychose d'amphétamines », et sur lequel le médecin qui le soigne pose le diagnostic : « syndrome cérébral post-alcoolique ».

Ellroy, tel l'enfant halluciné près du cadavre de sa mère ou tel l'assassin hanté, ne cesse de revenir sur les lieux du crime. Ce meurtre est « son principal moteur » déclare-t-il en maintes occasions, il en a déjà fait le récit à plusieurs reprises – ainsi la version recueillie en avril 1988 par F. Guerif et I-P Deloux - avant de lui consacrer ce livre. Il s'agit de s'approcher autrement que par une fiction de ce qui le constitue, là où s'articule vie et mort, folie, langage et création. On y voit que la scène du crime, c'est le lieu de naissance de l'écrivain, le moment de suspens, de saisissement du sujet par l'œuvre, irrémédiablement relancé par l'obsession d'en savoir plus, au prix du déchaînement fantasmatique de la fureur investigatrice. C'est aussi le temps arrêté du trauma, qui va le conduire « hors du monde habitable » selon les mots de Virginia Woolf : il va lui falloir faire l'expérience d'une dérive qui le conduit à la mort psychique et physique pour se mettre à écrire, utiliser les structures narratives éprouvées au cours de ses lectures compulsives et remettre en mouvement le temps arrêté.

Comment James Ellroy articule-t-il folie, langage et création dans ce récit autobiographique ? Est-ce que ce récit nous aide à comprendre la puissance affolante de l'œuvre, et la manière dont elle travaille le corps social dans toutes ses dimensions subjectives, historiques, et politiques ?

Le récit se divise en quatre parties : La rouquine (évocation de sa mère), Le même sur la photo (récit de son enfance et de la dérive infernale qui a suivi le meurtre), Stoner (biographie du policier qui l'accompagne dans l'enquête), Geneva Hilliker (l'enquête proprement dite qui aboutit à nommer sa mère de son prénom et nom de jeune fille).

La deuxième partie rapporte les événements de l'enfance. Ses parents ont divorcé. Au moment où sa mère est assassinée, le jeune garçon vit, plutôt contre son gré, avec sa mère pour laquelle il a des sentiments ambivalents : « Je la haïssais et je crevais de désir pour elle ». Après la mort de sa mère, il vit avec son père qui est très heureux de récupérer ce fils dont la garde lui était disputée par son ex-femme, selon lui, une « pute » et une « ivrogne ». L'enfant cherche un accès à ce qui s'est passé par des lectures.

J'ai isolé quatre moments dont je vais donner des citations, propres à illustrer l'entrée dans la folie qu'il appelle « obsession » et qui se mue en fureur fantasmatique investigatrice avant de trouver un contenant : le langage.

1. La rencontre des livres policiers pour enfant

Mon père avait conservé quelques coupures de presse concernant l'affaire. Il m'en a exposé les grandes lignes et m'a pressé de ne pas penser au meurtre proprement dit. Il savait que j'avais une imagination très vive. [C'est la seule indication dans tout le livre où ce père s'interpose en enjoignant à son fils de ne pas penser au meurtre].

J'ai lu les coupures de presse...L'intuition qu'il ne s'agissait que d'une histoire de sexe m'a donné la chair de poule (...)

Je voulais des réponses, mais pas au prix de la présence continue de ma mère. J'ai dirigé ma curiosité vers les livres policiers pour enfants.

Je suis tombé sur la série des Hardy boys et des Ken Holt (...) Des adolescents détectives résolvait des crimes et se liaient d'amitiés avec des victimes. Le meurtre était aseptisé et se passait entre les pages (...)

Il s'agissait là d'une formule littéraire réglée d'avance directement à *mon* intention. Elle me permettait de me souvenir et d'oublier dans des proportions égales. Je dévorais ces livres par wagons entiers en restant bienheureusement inconscient de la dynamique interne qui les rendait follement séduisants. (Ellroy, 1996: 157s)

On le voit, la curiosité de l'enfant est le moteur de ses lectures et les livres de fiction permettent un accès protégé à l'événement traumatique par la variété des scénarios, des « déguisements » et les « voiles » qu'ils proposent (Freud: 1907) et par leur structure « optimiste » (Rouquet-Brutin, 2008, citant *Les mots* de Jean-Paul Sartre).

L'accès à la fiction a une fonction réparatrice : il y a mise en route d'un travail de pensée qui s'étaye sur des représentations et une trame qui peut donner un contenant à l'événement et être le support d'une fantasmatisation où le déplacement et le refoulement ont leur part. On est dans la lecture avec ses effets inconscients (voir Brutin, 2000). J'insiste sur le fait que ces livres policiers lui permettent de « se souvenir et d'oublier dans des proportions égales ». Ils offrent la possibilité d'oublier, ce qui est rendu impossible ensuite.

2. Le cadeau empoisonné

Mais, voici l'expérience de lecture suivante :

Elle est venue à moi dans un livre. Un cadeau innocent a réduit mon monde en cendres.

Mon père m'a offert le livre pour mon onzième anniversaire. C'était une ode non romancée aux services de police de Los Angeles, le LAPD.

(...) J'ai lu le compte rendu de l'affaire du Dalhia noir qu'avait fait Jacques Webb. Et j'ai plongé au plus profond emporté par mes émotions.

Le « Dalhia noir » était une fille du nom d'Elisabeth Short. Son corps avait été découvert dans un terrain vague en janvier 1947. L'endroit où son cadavre avait été largué se situait à six kilomètres au sud de mon appartement.

(...) J'ai lu l'histoire du Dalhia une centaine de fois (...) Betty Short est devenue mon obsession.

Et mon substitut symbiotique de Geneva Hilliker Ellroy (...)

Cauchemars et flashes diurnes ont continué (...) Mon obsession du Dalhia noir a pris de nouvelles formes fantasmatiques.

Je sauvais le Dalhia noir et devenais son amant. Je lui épargnais une vie de coucheries sans lendemain. Je remontais la piste de son assassin et je l'exécutais. C'était des fantômes forts, fondés sur une structure narrative. Ils ôtaient à mon obsession son côté nauséeux. (...) Mon père cosignait mon obsession du crime. Il n'essayait jamais de me détourner de mes tendances monomaniaques.

(...) Mais je *savais* des choses.

(...) Je vivais dans deux mondes

(...) Je fantasmiais sans fin (...) L'unique grand thème de mes fantômes était le CRIME. » (*idem*: 166s)

Le cadeau empoisonné du père : un récit de fait divers et d'enquêtes réelles qui vient pulvériser le monde de l'enfant, fracturer son expérience, en lui confisquant la possibilité de l'expérience imaginaire, la possibilité de rêver, d'oublier, de penser à autre chose. Du coup, il est livré au Réel : dans sa vie diurne comme dans sa vie nocturne, il ne peut plus échapper au meurtre de sa mère : Betty Short devient le « substitut symbiotique » de sa mère. Son obsession se cristallise autour de l'histoire du Dalhia noir qui à ce stade est encore contenue par une structure narrative qui ôte à son obsession son côté nauséeux : « Je remontais la piste de son assassin et je l'exécutais ». C'est d'ailleurs cette fiction optimiste qu'il met en acte dans ce récit en rouvrant l'enquête sur le meurtre de sa mère et c'est la structure narrative de la plupart de ses romans jusqu'à ce récit autobiographique.

Le côté « nauséeux », c'est la participation au crime à laquelle il échappe encore. Mais plus tard sous l'effet de la folie, de l'alcool et des drogues, de ce qu'il appelle une « psychose d'amphétamine », la fantasmatisation va être directe :

Elle [Ma mère] m'aimait comme une femme peut aimer un homme. Nous avons fait l'amour. J'ai senti son parfum et son haleine-cigarette. Son téton amputé m'excitait. (...)

Les voix se sont faites plus précises. Elles disaient : « Tu as baisé ta mère *et* tu l'as tuée ». (*idem*: 239)

3. Le salut par l'écriture

Il survient après onze ans de dérive, de vie d'errance sans domicile fixe, de consommation à outrance d'alcool et de drogues de toutes sortes, de fantasmatisation et masturbation effrénées, de cavales, cambriolages et menus larcins entrecoupés de séjours en prison, de déambulations dans Los Angeles. Pendant cinq ans, il se drogue et entend des voix. Puis il a une crise de *delirium tremens* et une double pneumonie. Il se réveille un jour « le cerveau mort, inerte », « incapable de prononcer son propre nom : j'étais fou, cerveau mort » (*idem*: 240). Le diagnostic du médecin est « syndrome cérébral post-alcoolique » (*idem*: 244). Alors, Elroy « passe un marché » avec Dieu : « Je lui ai dit que je ne boirai plus, que je n'avalerais plus d'inhalateurs. Je lui ai dit que je ne volerais plus. Tout ce que je voulais, c'était récupérer mon esprit pour de bon » (*idem*: 248). Et il élabore une histoire, un héros alcoolo souffrant de *delirium tremens* dont il « commence à comprendre que c'est un roman ». Puis abandonne la came : « Rien à foutre et je me suis débarrassé de mon ancienne vie d'un haussement d'épaule » (*idem*: 253).

Il a donc fallu qu'il aille jusqu'à la mort psychique et physique pour prendre appel sur un autre, un grand autre, Dieu en personne, libérer le texte et les scénarios impossibles dont il est porteur dans des formes romanesques successives et remettre ainsi en route le temps arrêté. Par ce marché passé avec Dieu, car après tout, comme le rappelle Jean-Max Gaudillère dans le séminaire qu'il anime avec Françoise Davoine à l'EHESS « Folie et lien social », il n'y a que Dieu qui puisse créer un autre. Il s'agit de fabriquer dans les récits de fiction traumatiques « quelqu'un à qui écrire cette affaire-là », de la montrer à quelqu'un qui s'est absenté qu'il n'y a pas d'autre à ce point-là. La folie essaye de construire de l'autre. Selon les métaphores de Jean-Max Gaudillère, « la folie est une machine à écrire, mais il faut que le texte soit adressé à quelqu'un : écrire, c'est écrire à quelqu'un, un singulier qui peut agir depuis sa propre place pour engager

le processus de l'écriture ». Les lecteurs toujours plus nombreux viendront à la fois prendre le relais et témoigner de l'invention d'un langage et d'une subjectivité là où il n'y avait que des coupures de presse affolantes.

4. Inscription dans une filiation et naissance de Geneva Hilliker

Le dernier passage se situe vers la fin du livre, dans la quatrième partie du récit qui s'intitule du prénom et du nom de jeune fille de sa mère et qui répond à la première « La rouquine ». L'enquête n'a pas abouti mais lui a permis de retrouver la famille de sa mère, de parler d'elle, de découvrir des photos, d'aller sur sa tombe, d'inscrire cette mère dans une généalogie dont témoigne le nom donné à cette partie : non pas Jean Ellroy comme sur le registre du décès, mais Geneva Hilliker. Le travail des signifiants, non seulement le nom et le prénom de la mère, mais la remontée du signifiant « Killer » sous Hilliker, pointe ici la découverte de la jeune femme vivante qu'a été sa mère : « Il fallait que je connaisse sa vie à la manière dont je connaissais sa mort » (*idem*: 524). Il ne s'agit plus de la rouquine assassinée par un killer de « celle qui l'a branché sur le sexe et la mort » mais de mettre au monde celle qui l'a mise au monde et qui lui a permis de naître comme écrivain. La post-face au *Dahlia* de 2006 poursuivra ce travail fantasmatique de filiation en établissant une équivalence entre les femmes aimées et les femmes assassinées et situera certaines héroïnes de ses romans dans une filiation Hilliker.

Ma mère m'a donné ce cadeau et cette malédiction : l'obsession. Celle-ci a débuté comme curiosité en lieu et place d'un chagrin d'enfant. Elle s'est épanouie dans la quête d'un savoir obscur, avant que de se muer en une abominable soif de stimulation mentale et sexuelle. Mes pulsions obsessionnelles ont failli me tuer. La rage de vouloir transformer mes obsessions en quelque chose de bon et d'utile m'a sauvé. J'ai survécu à la malédiction. Le cadeau a pris sa forme ultime et définitive dans le langage. (...)

Elle m'a offert une énigme permanente comme source de méditation et d'apprentissage.

La réussite impliquait deux choses. Il fallait que je m'attaque à un grand roman criminel. Il fallait que je m'attaque à l'histoire qui occupait le centre de mon existence (*idem*: 337s).

En conclusion, malgré cette pierre symbolique posée sur la tombe de sa mère que constitue l'écriture de *Ma part d'ombre*, la question de l'oubli est posée de livre en livre. Chaque livre est une tentative pour remettre en marche le temps arrêté pour cet écrivain qui souffre d'une mémoire- symptôme qui n'oublie pas car elle est connectée à un arrêt du temps, chaque livre est une tentative pour « socialiser les fantômes », les âmes errantes, un requiem. C'est à partir du moment où l'écrivain accepte de se retourner et d'affronter l'histoire qui occupe le centre de son existence en l'inscrivant dans la structure narrative offerte par le roman noir dans un premier temps qu'il peut se remettre en route, créer du temps là où il n'y a pas de temps, et mettre en fiction les maux de la tribu. Le passage à l'écriture de l'histoire de l'Amérique en témoigne.

Une fois confronté à l'irréalisable du rêve porté par les livres de détectives de son enfance, remonter la piste de l'assassin et le tuer, le romancier est bien obligé de constater que l'assassin court toujours, celui de sa mère comme celui du Dalhia. C'est le moment où l'enquête s'exaspère se confrontant à des détails, nous sommes devant « des pages quasi délirantes, maniaques, liste d'hôtels et de restaurants, à d'in vraisemblables découpages horaires autour du meurtre, ce sont les détails qui font office d'événements. Ellroy n'est plus dans une littérature s'articulant sur la psychologie... mais bien dans une littérature de la succession, de l'amoncellement, de la liste » (A. D'Asciano: 146).

Et on va passer avec *American death trip* à un texte qui n'est plus qu'une succession d'événements. Le passage à la grande Histoire et à l'écriture d'un grand roman américain s'orchestre à partir de ce foyer, le Mal qui jusqu'ici était le fait de criminels et de policiers corrompus diffuse et devient un mode de lecture de la grande Histoire des Etats-Unis, il s'agit de « réécrire l'histoire avec son propre cahier des charges ». Non plus de la mise en fiction de l'histoire personnelle mais de la mise en fiction hallucinée et hallucinante de l'histoire collective.

Références bibliographiques

ABESCAT, Michel (2010). « James Ellroy, le polar dans le sang », entretien avec James Ellroy, *Télérama* n° 3130.

A. D'ASCIANO, Jean-Luc, (2006). « Par-delà le style, l'ogre », *Petite mécanique de James Ellroy*, Paris: L'œil d'or, p. 145.

BRUTIN, Karine (2000). *L'alchimie thérapeutique de la lecture*. Paris: L'Harmattan.

ELLROY, James (1999). *Ma part d'ombre*, trad.de l'anglais par Freddy Michalski, Paris: Éditions Payot et Rivages, coll Rivage/Noir.

GRATIAS, Jean-Paul (2006). « *Destination morgue* et *American death trip*, entretien avec Jean-Paul Gratias mené par Jean-Luc A. d'Asciano », *Petite mécanique de James Ellroy*, L'œil d'or, p.165.

LIBIOT, Éric (2001). « Je suis un écrivain obsessionnel », entretien avec James Ellroy, *L'Express* du 15 janvier.

MANCHETTE, Jean-Patrick (1987). « James Ellroy du crime », *Libération*, 7 juillet.

ROUQUET-BRUTIN, Karine (2008). « Le plaisir pris aux représentations violentes et cruelles dans la littérature policière », *Gradiva*, 1(X1), pp. 65-82.