

Jean-François Chassay
Université du Québec à Montréal

Rester, attendre, évoluer.
De la guerre et de la mort

Dans cet hommage à la beauté de la guerre, *L'Iliade* nous oblige à nous rappeler une chose gênante, mais inexorablement vraie : pendant des millénaires, la guerre a été, pour les hommes, la circonstance où l'intensité — la beauté — de la vie s'exprimait dans toute sa puissance et sa vérité¹.

Alessandro Baricco
Homère, Iliade

Le livre d'Ovide démontre que l'évolution, la métamorphose, a partie liée avec l'imaginaire depuis longtemps. Le concept d'évolution, cependant, a pris une valeur scientifique à l'approche du XIX^e siècle, avec les travaux de Lamarck, Cuvier, Hutton, Lyell, qui remettaient en question le modèle fixiste religieux. Mais la publication de *L'origine des espèces*² de Darwin aura ébranlé plus que

1. Alessandro Baricco, *Homère, Iliade*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 176.

2. Charles Darwin, *L'origine des espèces*, traduit par Edmond Barbier, revu par Daniel Becquemont, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1992, 619 p.

tout autre texte les colonnes du temple et braqué le pouvoir catholique. Rappelons que le Vatican a reconnu seulement en 1996 que la théorie de l'évolution ne se résumait pas à une simple hypothèse. Il était temps.

Les travaux de Darwin — et ceux de Mendel, même si ces derniers restèrent confidentiels pendant plus de trente ans — ont modifié radicalement, depuis 150 ans, aussi bien notre rapport au monde et la place que nous occupons à l'intérieur de celui-ci, que notre rapport à notre propre corps. Par ailleurs, la complexité des débats entourant l'œuvre de Darwin est aussi affaire de langage. Peu d'œuvres auront provoqué autant de contresens. Tel est le cas d'expressions comme la « survie des plus aptes³ » et surtout la « lutte pour l'existence ». Je renvoie à ce sujet à la longue citation tirée de *L'origine des espèces* qu'on retrouve au début de l'introduction de ce cahier.

La « lutte pour l'existence » ne se résume pas à la victoire des forts sur les faibles. Qu'importe : pour de bonnes et de mauvaises raisons, la pensée de Darwin — et souvent Darwin lui-même — se trouve partout dans le discours social et notamment dans les œuvres littéraires depuis les dernières décennies du XIX^e siècle. Entre autres parce que la théorie de l'évolution a un rapport direct avec le temps et le changement. Dans cette perspective, elle a une valeur narrative⁴. Ajoutons que l'évolution, telle que Darwin l'a déterminée, a souvent une valeur polysémique dans la fiction. On peut à ce propos reprocher aux darwinistes littéraires de simplifier leur analyse en ramenant le darwinisme à une question de psychologie et à l'application d'une grille. La pensée de Darwin est parfois implicite dans la fiction, et d'autant plus intéressante pour cette raison. En ce sens, le roman *Point Oméga*⁵ de Don DeLillo s'impose

3. Quand Darwin parle des mieux adaptés, c'est en terme de reproduction. « Si une mutation décuplait votre intelligence tout en vous rendant stérile, elle ne compterait absolument pas pour l'évolution » rappelle le biologiste Pierre Couillard (entrevue accordée à Laurent-Michel Vacher, *La science par ceux qui la font*, Montréal, Liber, 1998, p. 143). Il faut toujours garder en tête le contexte scientifique des termes utilisés par Darwin.

4. Voir à ce propos Gillian Beer, *Darwin's Plot*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, 277 p., notamment l'introduction.

5. Don DeLillo, *Point Oméga*, traduit par Marianne Véron, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac, 2010, 138 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *PO*.

comme une formidable fiction darwinienne, où le temps, l'espace, la mort et la guerre s'entrecroisent et mettent en jeu rien de moins que le sens de l'existence. Le sens s'entend ici dans au moins trois acceptions : une orientation, une perspective spatiale et temporelle; une signification; la faculté de juger.

Roman bref, *Point Oméga* est pourtant d'une rare densité. Courte, l'œuvre est aussi très lente. Plus qu'un thème, la lenteur est une forme qui investit l'ensemble de cette construction imaginaire. Par cette lenteur et à cause d'elle, le temps devient objet de réflexion privilégiée. Le roman raconte deux histoires, l'une encadrant l'autre, même si des liens se tissent au fil de la lecture. J'y reviendrai dans la dernière partie de mon texte.

Découpé en six parties, *Point Oméga* s'ouvre sur une page qui offre une date approximative — une première indication temporelle : « 2006 fin d'été / début d'automne ». Le premier chapitre s'intitule « Anonymat » et porte la date du 3 septembre. Il est suivi de chapitres simplement numérotés (de 1 à 4), puis le livre se termine avec le chapitre « Anonymat 2 » daté du 4 septembre. Les premiers et derniers chapitres, les plus courts, donnent ainsi l'impression de servir de parenthèses.

Cet « anonyme » est un individu, présenté à travers une narration à la troisième personne, fasciné par une installation au MOMA⁶. Il s'agit d'une projection de *Psycho* d'Hitchcock, mais le film de deux heures s'étire sur 24 heures (2 images / seconde au lieu de 24), sans musique ni bande-son et l'installation de l'écran permet de voir l'image inversée lorsqu'on le contourne. Ce ralenti, comme le silence, change la perception du film. L'individu vient chaque jour en voir un extrait, dans le but d'assister au film au complet. Il réfléchit aux effets de cette temporalité particulière sur l'image aussi bien que sur les gens qui entrent et sortent de la salle. Il rêve d'une sorte de communion avec une femme qui vivrait avec lui la même expérience ontologique en regardant le film et à la fin du roman

6. Cette installation a bel et bien existé. *24 Hour Psycho* est l'œuvre de Douglas Gordon et a été présenté au Museum of Modern Arts de New York à l'été 2006, après Glasgow et Berlin.

il rencontre effectivement une femme qui semble son idéal; il lui parle un peu, la suit à l'extérieur et lui demande son numéro de téléphone. En retournant dans la salle du MOMA, il se rend compte qu'il ne connaît pas son nom, mais se souvient du numéro de téléphone par cœur.

Les quatre chapitres au centre du roman raconte l'étrange relation entre un jeune cinéaste, le narrateur Finley, et un universitaire à la retraite, Elster, dans la bicoque perdue, au cœur du désert, où ce dernier vient parfois s'isoler.

Elster a servi deux ans comme conseiller du Pentagone pour la guerre en Irak. On l'a contacté après la publication d'un curieux article dans une revue universitaire qui s'ouvrait par la phrase suivante : « Un gouvernement est une entreprise criminelle » et se terminait ainsi :

Dans les années à venir, des hommes et des femmes munis de casques dans des cabines écouteront les comptes rendus secrets des crimes commis par le gouvernement pendant que d'autres étudieront des enregistrements électroniques sur des écrans d'ordinateurs et que d'autres visionneront des vidéos sauvegardées d'hommes encagés soumis à de graves souffrances physiques, et que, derrière des portes closes, d'autres enfin, d'autres encore, poseront des questions dérangementes au sujet d'individus de chair et de sang. (*PO*, p. 43-44).

Entre ces deux phrases, l'article repose pour l'essentiel sur une étude étymologique du mot « reddition » et de son évolution. Elster, à sa manière, est un spécialiste du langage. On le recrute pour avoir un point de vue original sur la guerre. Il joue le jeu, mais après deux ans constate que ses arguments sont peu pris au sérieux et qu'il ne sera jamais qu'un conseiller périphérique. Il laisse son poste.

Finley le pourchasse à New York dans le but de tourner un documentaire sur lui, d'une grande austérité : un homme, appuyé sur un mur nu, parlant de ce qu'il a fait au Pentagone, de ce qu'il pense de la guerre, de son rapport à celle-ci et à la violence. Elster lui oppose une fin de non-recevoir, jusqu'au jour où il l'appelle et lui suggère de le

rejoindre dans sa maison au cœur du désert. Finley y voit le signe que l'homme n'aspire qu'à être convaincu.

Quand s'ouvre le chapitre un, Finley est arrivé depuis une dizaine de jours. Peu à peu, il perd le compte. Elster a deux fils dont il ne parle jamais et une fille, Jessica, avec qui il a de meilleures relations. Un jour, elle débarque. Sa mère, dont Elster est séparé, veut l'éloigner de New York. Elle a des relations (qui resteront ambigus) avec un homme que la mère craint. Cette dernière a l'espoir que la distance la fera réfléchir et la poussera à rompre avec cet individu.

Alors que les deux hommes vont faire les courses au lointain village, laissant pour une fois Jessica seule, elle disparaît. Ou, comme le dit d'abord Finley : « À notre arrivée, elle était partie. » (*PO*, p. 92) La maison ne révèle aucune trace de lutte. Rien de ses affaires, y compris son portefeuille, n'a bougé. Elle s'est évaporée. Elle ne conduit pas. Dans le désert la chaleur est torride, et elle ne peut avoir marché longtemps. A-t-elle fait du stop? Encore faut-il se déplacer loin, jusqu'à la route, et pour quel motif? Rien dans son comportement ne laissait prévoir une fugue. Finley se rappelle qu'on lui a déjà dit que des gens se suicident souvent dans le désert. Mais on ne retrouve pas le corps.

La police entreprend des recherches pendant qu'Elster téléphone à la mère de Jessica pour comprendre les raisons de son insistance à l'éloigner. Qu'avait cet homme de bizarre? Elle affirme qu'il appelait régulièrement à la maison où elle habite avec sa fille, sans mot dire. « Je sais que c'est vous », lui dit-elle un jour et il raccroche. Les téléphones cessent au moment du départ de Jessica. Les preuves de harcèlement restent minces.

Elster dépérit. Au téléphone, on lui annonce avoir trouvé un couteau dans le désert, à une distance assez peu éloignée de la maison, mais sans trace de sang. Finley se rend sur les lieux où on a découvert le couteau, mais ne voit rien autour. Il convainc Elster de repartir vers le nord, les recherches ne donnant rien. Rester sur place ne peut que nuire au moral du vieil homme.

Ils se dirigent vers l'aéroport en voiture et le téléphone de Finley sonne. Lorsqu'il répond, l'individu au bout du fil reste coi. Est-ce l'homme dont il a été question, dont la mère de Jessica ne connaît que le prénom, Dennis? Quelqu'un d'autre? Un malade? Un membre de l'armée ou du gouvernement qui voudrait ainsi souligner que le projet de Finley était connu et qu'on voulait l'empêcher? Jessica elle-même, pourquoi pas? La question reste ouverte. La narration se termine alors que Finley s'imagine entrant dans son appartement à New York, au moment où sonne le téléphone.

Comme il arrive souvent chez DeLillo, l'histoire se délite peu à peu; les événements s'effilochent, se désintègrent lentement, comme s'ils pâlassaient jusqu'à disparaître. Ici on ne peut rien conclure de la disparition de Jessica, le projet de Finley se transforme en cul-de-sac, Elster s'enferme dans le mutisme, l'amant ou le pseudo amant reste une forme vide. Quant à la mère, qu'on ne voit ni n'entend directement, on se demande quel rôle (volontairement ou non), elle joue en définitive dans cette affaire.

Don DeLillo, comme chaque grand écrivain, polarise souvent les opinions. *Point Oméga* en offre un exemple probant. Plusieurs critiques ont dénigré ce roman en insistant sur sa structure philosophique abstraite, une représentation de la conscience humaine trop opaque qui offrirait des personnages désincarnés, manquant de profondeur. On ne saurait dire à quel point plusieurs critiques, encore aujourd'hui, ont un besoin désarmant de s'accrocher à la psychologie, sinon au psychologisme, pour analyser un roman. J'avancerais au contraire que *Point Oméga* plonge au cœur de l'identité, de notre rapport au monde et dans la violence intrinsèque de celui-ci. Que les personnages en viennent à se confondre avec les paysages, avec des motifs qui relèvent de l'organique, de manière abstraite, au point d'en perdre les traits les plus distinctifs de la psychologie humaine (et d'oublier les relations causales) indique justement leur intégration à l'évolution et à la crise de sens à laquelle celle-ci conduit, dès lors que la matière du monde n'est plus un simple arrière-plan pour mettre en scène le vécu des humains. L'abstraction que certains reprochent au roman de DeLillo est le signe d'une sortie

de soi-même qui débouche sur l'inqualifiable, l'innommable. L'individu se projette dans le vide, une altérité radicale qui provoque une crise du sens et du signe, parce que les repères s'estompent jusqu'à disparaître.

DeLillo offre une interrogation *littéraire* sur cette crise du sens, refuse d'expliquer, les interprétations philosophiques restant en creux. Ce sont les non-dits, les blancs, les silences qui ouvrent la voie à l'interprétation et au doute. Par ailleurs, la narration a quelque chose de « palpable ». Les mots, même lorsque l'esprit et des questions spirituelles sont en jeu, n'offrent pas d'effet, ils s'imposent dans leur matérialité. La métaphore n'a pas sa place ici. En ce sens, on peut rapprocher l'œuvre de DeLillo de celles d'écrivains majeurs aussi différents que Samuel Beckett et Cormac McCarthy.

Le roman propose une réflexion sur l'évolution et la violence, notamment à travers deux temporalités qui s'articulent l'une à l'autre : l'une qui relève de l'évolution et d'un temps profond⁷; une autre qui rejoint l'infini à travers la spiritualité. L'une et l'autre dépassent les individus dans le roman. À ce sujet, le choix du titre ne relève pas du hasard. Le « point oméga » réfère directement à l'œuvre de Teilhard de Chardin dont Elster souligne l'importance dans sa vie.

Rappelons la place particulière de Teilhard de Chardin⁸ (1881-1955) dans l'histoire de la science évolutionniste. Jésuite, prêtre, il était aussi géologue et paléontologue. Un grand théoricien de l'évolution, rattaché à l'église catholique. Difficile, au début du XX^e siècle, d'imaginer plus grand écart. Ses démêlées avec le pouvoir papal n'ont pas manqué. Largement massacrée par une armada de scientifiques, de Stephen Jay Gould à Richard Dawkins — pour une fois d'accord — son hypothèse du point oméga fascine pourtant Elster.

7. Expression souvent utilisée pour parler du temps géologique dont on attribue la découverte à Charles Lyell et à James Hutton. Sur le sujet, voir Stephen Jay Gould, *Aux racines du temps*, traduit par Bernard Ribault, Paris, Grasset, « Le Livre de poche », 1990, 318 p.

8. Les ouvrages sur Pierre Teilhard de Chardin et autour de ses théories sont nombreux. Parmi les ouvrages récents, notons celui de Jacques Arnould, *Pierre Teilhard de Chardin*, Paris, Perrin, 2004, 389 p.

En un mot, pour Teilhard de Chardin, il s'agit de situer l'évolution sur un plan divin. Il l'analyse depuis les débuts de la vie, jusqu'à l'apparition de l'humanité dont il examine le développement. La flèche d'un temps « interne », propre aux organismes, rend compte d'une complexité et d'une organisation de plus en plus grande, à laquelle il associe une spiritualité se développant à un rythme semblable. Le point oméga correspond au point de convergence de l'évolution, une ère d'harmonisation qu'il nomme la coalescence des centres : chaque « centre » correspondant à une conscience qui dépasse sa propre individualité et accroît la conscience collective. Pour le Jésuite, évolution biologique et morale sont indissociables et conduisent à un « point alpha » du temps — une fin de l'Histoire, en quelque sorte — qui correspondrait au point oméga de parfaite spiritualité, une manière d'accéder à Dieu.

Penseur intéressant, paradoxal, Teilhard de Chardin convainc difficilement. On voit mal comment le matérialisme de l'évolutionnisme darwinien et une vision transcendantale dont la présence de Dieu serait l'aboutissement peuvent cheminer d'un même élan. Ajoutons qu'il s'agit de conjuguer deux temporalités : l'une linéaire, celle de l'évolution, qui s'éparpille en de nombreux embranchements; l'autre cosmique, insondable, inaccessible à l'individu. Le Grand Tout a vu le Vatican être aussi sceptique que les scientifiques.

Cependant, Elster tire de cette pensée l'idée d'un paroxysme qui dépasserait les individualités, irait au-delà de la conscience humaine qui, pour lui, rejoint les désirs profonds de l'espèce : « L'idée d'un paroxysme. Une sublime mutation de l'âme et de l'esprit, ou une convulsion du monde. Nous désirons que ça se produise. » (*PO*, p. 88) Ailleurs, il développe cette idée d'une mutation nécessaire :

Nous sommes une foule, une masse. Nous pensons en groupe, nous voyageons en armées. Les armées portent le gène de l'autodestruction. Une seule bombe ne suffit jamais. Le brouillard de la technologie, c'est là que les oracles complotent leurs guerres. Parce que l'heure est désormais à l'introversión. Le père Teilhard connaissait une chose, le point oméga. Un bond hors de notre biologie. Posez-vous cette question. Devons-nous rester éternellement humains?

La conscience est à bout de forces. À partir de maintenant, retour à la matière inorganique. C'est ça que nous voulons. Être des pierres des champs. (PO, p. 65)

Entre oracles et génétique, il s'agit de se dépasser, « hors de la biologie ». Dans le contexte contemporain, on pense aux cyborgs, posthumains et autres transhumains dont certains se font les chantres. Mais à travers la pensée de Teilhard de Chardin, Elster propose une autre voie : penser un au-delà, au sens religieux, en même temps qu'une « désévolution ». L'idée d'un dépassement, radical, qui va moins vers un prétendu « mieux-être » posthumain que vers un degré zéro de l'humanité. N'avait-il pas dû, pour entrer au Pentagone, interrompre une série de conférences donnée « sur ce qu'il appelait le rêve de l'extinction »? (PO, p. 47) N'est-il pas, quand Finley le retrouve dans sa maison du désert, le « silencieux devin des extinctions tardives »? (PO, p. 29) Toutes les espèces finissent par disparaître et il rêve de voir la fin advenir : « Nous voulons être cette matière inerte que nous avons été. Nous sommes le dernier milliardième de seconde dans l'évolution de la matière. » (PO, p. 62) Elster veut boucler la boucle.

L'évolution le fascine : « La matière. À tous les stades, du niveau subatomique aux atomes et aux molécules inorganiques. Nous nous dilatons, nous prenons notre envol vers l'extérieur, telle est la nature de la vie depuis l'apparition de la cellule. » (PO, p. 64) Cette fascination a su se développer à la lecture des ouvrages de Teilhard de Chardin. Pourtant, le paroxysme qu'il découvre chez le père jésuite, il le pervertit en remplaçant son Dieu cosmique par la guerre.

Point Oméga n'est pas un roman de guerre, mais un roman sur la guerre. L'esprit de celle-ci se trouve partout mais abstrait, sans violence. D'une manière qu'on pourrait croire ironique — ce n'est pas le cas —, Elster affirme détester la violence.

Je déteste la violence. J'en redoute la seule idée, je refuse de voir des films violents, je me détourne des informations télévisées qui montrent des cadavres ou des blessés. Je me suis bagarré un jour, quand j'étais gamin, et j'ai été pris de spasmes, dit-il. La violence me glace les sangs. (PO, p. 61-62)

Travailler pour la guerre signifie d'abord, selon Elster, être au service de pouvoirs et de puissances secrètes. On rejoint là un thème dominant de l'œuvre de DeLillo : la manipulation par des pouvoirs obscurs qui se trouvent partout et nulle part. Pour Elster,

« la guerre crée un monde fermé et pas seulement pour ceux qui combattent mais pour ceux qui complotent, les stratèges. Sauf que leur guerre est faite d'acronymes, de projections, de contingences, de méthodologies. » Il scandait les mots, psalmodiait, liturgique. « Ils deviennent paralysés par les systèmes dont ils disposent. Leur guerre est abstraite. Ils croient qu'ils envoient une armée à un endroit sur la carte. » (PO, p. 38)

Captivé par l'opacité d'un monde où la réalité devient pure abstraction, Elster doit être inclus dans ce « ils » qu'il semble mettre à distance dans ses deux dernières phrases. Car travailler pour la guerre veut aussi dire manipuler les mots, les discours, une de ses spécialités. Un gouvernement en guerre doit mentir, affirme-t-il : « En temps de guerre ou quand on prépare une guerre, il n'est pas de mensonge qui ne puisse se défendre. » (*ibid.*) Mais lui voulait aller au-delà :

Nous essayions de créer de nouvelles réalités en l'espace d'une nuit, de soigneux assemblages de mots qui sonnent comme des slogans publicitaires, mémorisables, répétables. C'étaient des mots qui finiraient par produire des images avant de devenir tridimensionnels. (PO, p. 39)

Ne soyons pas dupe : pour Elster, pas question de vulgaire propagande, il se situe intellectuellement bien au-delà. Les mots auxquels il pense relèvent plutôt du mantra. Le pouvoir des mots signifie associer la guerre à un langage pur, minimal, à l'égal de la poésie. Il parlera d'ailleurs de son rêve d'une guerre haïku.

Le haïku ne signifie rien au-delà de ce qu'il est. Un étang en été, une feuille au vent. C'est de la perception humaine en milieu naturel. C'est la réponse à tout sous forme d'un nombre fixe de vers, d'un compte prescrit de syllabes. Je voulais une guerre haïku, dit-il. Une guerre en trois vers. Aucun rapport avec l'état des forces en présence ou avec

la logistique. Ce que je voulais, c'était un ensemble d'idées ayant à voir avec des objets éphémères. Telle est l'âme du haïku. Tout dénuder, tout rendre visible. Voir ce qui est là. À la guerre, les choses sont éphémères. Voir ce qui est là puis se tenir prêt à le voir disparaître. (*PO*, p. 39)

« Voir ce qui est là puis se tenir prêt à le voir disparaître » : encore l'idée d'un paroxysme, d'un passage à un autre niveau de réalité. Pour Finley : « Il comparait l'évolution d'un mot à celle de la matière organique. » (*PO*, p. 45) Une façon de dire que les mots participent pleinement de notre évolution et de notre transformation biologique. Ils relèvent, par leurs transformations, d'un parcours moral qui accompagne l'évolution biologique, comme le défendait Teilhard de Chardin. Finley déclarera à Jessica : « Il pense à l'échelle cosmique » (*PO*, p. 59).

S'il faut se tenir prêt à la disparition de ce qui est là, il ne s'attendait pas à voir sa fille s'évaporer. Le mot « reddition » réapparaît, dans la bouche de Finley, à la fin du roman, à propos de Jessica. Rappelons que c'est un article portant sur l'évolution étymologique de ce mot qui attire l'attention du Pentagone sur Elster. « Jessica. Le nom sonnait sinistrement, avec des allures de reddition officielle. » (*PO*, p. 106) Capituler, rendre les armes, dans cette quête consistant à retrouver quelqu'un. Les mots de la guerre prennent cette fois un sens très concret.

On peut avancer aussi qu'il existe une guerre tactique entre les deux hommes. Pour Finley, la victoire consiste à faire accepter son projet de film par Elster. Là encore, on peut imaginer une reddition de ce dernier dans le cas où il accepterait, si on examine la manière dont Finley conçoit son projet.

Il veut réaliser un documentaire à travers lequel le témoignage d'Elster permettrait de réfléchir sur les ramifications de la guerre en Irak. Formellement, Finley voudrait tourner une prise unique d'un homme qui s'exprime, sans retenue, appuyé sur un mur sombre. Que toute l'attention porte sur la parole d'Elster. Présenté ainsi, on a l'impression d'un condamné à mort au poteau d'exécution.

Elster a sa propre interprétation de ce que le cinéaste veut réaliser : « [C]e que vous voulez mon ami, que vous le sachiez ou non, c'est une confession publique. » (*PO*, p. 66) Finley s'insurge contre cette interprétation, mais pour Elster, habité par la pensée évolutionniste de Teilhard de Chardin, elle s'impose. Pour lui, Finley veut filmer un homme qui s'effondre en parlant de l'échec de sa guerre, « un homme qui se dissout dans la guerre » (*ibid.*). Se dissoudre, dépasser sa réalité biologique pour passer à un autre niveau de réalité.

Outre ces nombreuses réflexions qui naissent de l'évolution, à travers les thèses de Teilhard de Chardin qu'Elster adapte, associant un imaginaire de la fin souvent religieux à des apocalypses plus naturelles (les extinctions massives), tout cela subsumé par la guerre, le roman se déploie avec en arrière-plan un cadre naturel qui impose le thème de l'évolution.

Le paysage désertique apparaît hors du temps. Les deux hommes s'y confondent. Elster avait échangé son travail au Pentagone contre

de l'espace et du temps. Deux choses qu'il semblait absorber par tous ses pores. Les distances qui enveloppaient chaque élément du paysage et la puissance du temps géologique, quelque part là-bas, les excavatrices tissant leurs filins en quête de vieux ossements râpés. (*PO*, p. 28)

Ce paysage de fin ou de début du monde, à la fois très présent et inatteignable (« quelque part là-bas ») est celui d'un temps qui n'est pas à notre mesure : « Les mers et les récifs d'il y a dix millions d'années, me disais-je. » (*PO*, p. 28-29) Finley entre d'ailleurs dans ce désert en « emprunt[ant] une piste primitive » (*PO*, p. 30), signe d'un passé lointain dans des paysages où le temps ne signifie plus rien. Pour Elster « le temps ralentit quand je suis ici. Le temps devient aveugle. Je ressens le paysage plus que je ne le vois. Je ne sais jamais quel jour on est. Je ne sais jamais s'il s'est écoulé une minute ou une heure. Ici je ne vieillis pas. » (*PO*, p. 33) Il retrouve dans ces lieux sans âge ses obsessions apocalyptiques : « Le déroulement du temps. [...] Je parle du temps profond, du temps immémorial. De nos vies qui régressent vers

le lointain passé. Voilà ce qu'il y a là, dehors. Le désert du Pléistocène, la loi de l'extinction. » (*PO*, p. 88)

On ne s'étonne pas d'apprendre, vers la fin du roman, que la mère de ses deux fils dont il ne parle jamais — Jessica apprend leur existence à Finley — est paléontologue. La filiation s'interprète dans son roman de plusieurs manières. Ironiquement, à son échelle, Elster vit une triste évolution qui relève de la dégénérescence, après la disparition de sa fille. L'intellectuel austère, vivant en marge de la société, se transforme avant son retour vers la civilisation en un être primitif :

Il commençait à avoir l'air d'un reclus qui aurait vécu dans une cabane sur le site d'une mine abandonnée, un vieux bonhomme pas lavé, titubant, le visage hérissé de poils, le regard méfiant, la peur, d'un pas à l'autre, que quelqu'un ou quelque chose soit à l'affût. (*PO*, p. 104)

La paranoïa provoquée par les pouvoirs opaques touche Elster au cœur. Comment, pourquoi et à cause de qui (ou de quoi) sa fille est-elle disparue? Il ne peut que se résoudre, désespérément, aux hypothèses. Lorsque les deux hommes quittent le désert pour l'aéroport, c'est comme si Elster et les masses naturelles se confondaient une dernière fois, lorsque, contrairement au paysage, il semble maintenant accuser son âge :

Puis nous partîmes faire le plein en ville, et nous fûmes bientôt en route parmi des zones de failles et entre des amoncellements de rochers tourmentés, l'histoire qui défile par la vitre, les montagnes qui se forment, les mers qui reculent. L'histoire d'Elster, le temps et le vent, l'empreinte d'une dent de requin incrustée dans la pierre du désert. (*PO*, p. 115)

Le spectacle de l'évolution se trouve partout, dans les discours emphatiques d'Elster comme dans les paysages grandioses. L'idée d'extinction, de la fin de l'espèce que la guerre appelle et annonce, en est un autre signe. Reste à comprendre les liens avec les chapitres « Anonymat » du début et de la fin ainsi que leur rôle.

La présence du cinéma est une constante de l'œuvre de DeLillo. Associé au politique et à la violence dans *Running Dog* et *Libra* notamment, il joue un rôle important dès 1970 dans le premier roman de l'auteur, *Americana*⁹. L'image ici encadre le récit. *Point Oméga* se place au cœur de l'histoire politique (la guerre en Irak) et au cœur de l'histoire du cinéma (*Psycho*¹⁰, un des films, sinon le film le plus célèbre d'Hitchcock). Le roman s'interroge sur la guerre, mais dans un hors-lieu — le désert californien, le temps profond. Le film se déroule aussi dans un hors-lieu, à savoir une salle du MOMA qui n'a rien d'un cinéma. Malgré l'apparente déconnexion entre ces deux chapitres et les quatre qu'ils encadrent, les liens sont légion et relèvent de trois ordres.

Le premier concerne le contenu des scènes. L'homme anonyme qui regarde le film observe les gens qui entrent. À un moment, il voit un homme âgé accompagné d'un autre plus jeune et imagine un professeur de cinéma et un jeune chargé de cours. Les descriptions d'Elster et Finley, que nous découvrons plus tard conviennent à ces deux individus. Nous apprenons en effet qu'il s'agit d'eux, puisque Finley en parle à Jessica. Il a entraîné Elster dans cette salle après l'avoir croisé dans une exposition sur... le dadaïsme. « Je savais qu'il avait écrit sur les significations du langage infantile et qu'il s'intéresserait évidemment à une exposition majeure d'objets créées au nom de la destruction de la logique. » (*PO*, p. 74) Mais Jessica le sait déjà car son père lui a parlé de ce visionnement, en mal : « Il m'a dit que c'était comme de regarder l'univers mourir sur une période d'environ sept milliards d'années. » (*PO*, p. 58) L'idée d'extinction lente trouve encore sa place dans le discours d'Elster à propos du film ralenti.

Il n'a pas aimé ce qu'il a vu, mais il est arrivé dans la salle au moment de la scène clé du meurtre de Marion Crane et rappelons qu'Elster n'aime pas la violence. Ce projet a cependant suffisamment intrigué sa fille

9. Don DeLillo, *Running Dog*, New York, Knopf, 1978, 246 p.; *Libra*, New York, Viking, 1988, 456 p.; *Americana*, New York, Penguin Books, 1970, 377 p.

10. Alfred Hitchcock, *Psycho*, États-Unis, 1960, 109 min.

pour qu'elle décide d'y aller le lendemain. Elle apprend à Finley qu'elle y est resté trente minutes, le lendemain du jour où son père y va, donc le 4 septembre. Est-ce elle, la femme à qui le spectateur anonyme demande son numéro de téléphone? Est-ce lui, « l'homme du téléphone »? « Il n'avait aucune idée de l'aspect qu'il avait aux yeux des autres. Il n'était pas sûr de l'aspect qu'il avait à ses propres yeux. Il avait l'aspect de ce que voyait sa mère lorsqu'elle le regardait. Mais sa mère était morte. » (*PO*, p. 17) On dirait Norman Bates lui-même! D'ailleurs, dans les dernières lignes du roman, il semble se confondre avec celui-ci :

L'homme se sépare du mur et attend d'être absorbé, pore après pore, de se dissoudre dans le personnage de Norman Bates, qui va entrer dans la maison et monter l'escalier dans une durée subliminale, deux images par seconde, avant de bifurquer vers la porte de la Mère. (*PO*, p. 139)

Il est troublant de constater que la formule rappelle les propos sur Elster lorsqu'il est question de son « absorption » par le paysage géologique du désert : « il semblait absorber par tous ses pores » (*PO*, p. 28) l'espace et le temps; « l'homme se sépare du mur et attend d'être absorbé, pore après pore¹¹ ». Rappelons que les images de dissolution et d'absorption reviennent souvent dans la bouche d'Elster. De la à dire que le cinéma est du temps et de l'espace, il n'y a qu'un pas. D'ailleurs cet homme, appuyé immobile sur le mur, rappelle la manière dont Finley voulait tourner Elster.

Nous entrons là dans l'ordre de l'analogie qui est le deuxième point de convergence entre les quatre chapitres du centre et les deux qui les encadrent. On peut parler, en terme cinématographique, d'un montage particulièrement efficace.

Il y a déjà un effet d'écho entre les dernières lignes du chapitre « Anonymat » et les premières du chapitre un. Le premier se clôt par

11. Dans le texte original : « He'd exchanged all that for space and time. These were things he seemed to absorb through his pores »; « The man separates himself from the wall and waits to be assimilated, pore by pore, to dissolve into the figure of Norman Bates... » (*Point Omega*, New York, Scribner, 2010, p. 19 et 116).

la phrase : « Lumière et son, tonalité sans paroles, la suggestion d'une vie au-delà du film, l'étrange réalité criante qui respire et mange là-bas, cette chose qui n'est pas du cinéma » (*PO*, p. 24) et le deuxième s'ouvre ainsi : « La vraie vie n'est pas réductible à des mots prononcés ou écrits, par personne, jamais. La vraie vie a lieu quand nous sommes seuls, à penser, à ressentir, perdus dans les souvenirs, rêveusement conscients de nous-mêmes, des moments infinitésimaux. » (*PO*, p. 25) Entre le cinéma qui n'est pas la vie et les mots qui ne le sont pas plus, on a l'impression dans un premier temps du même personnage anonyme parlant de la « vraie vie » qu'il mène devant *Psycho* : solitude, souvenirs, réflexions et rêverie.

C'est surtout entre la fin du chapitre 4 et l'amorce d'« Anonymat 2 » que le raccord est troublant. Voici les dernières paroles de Finley :

Ma vie, embrassée d'un seul regard, tout serait là, de la musique aux films, des livres au lit et du bureau à l'email noirci autour des brûleurs du fourneau. Je pensai au téléphone qui serait en train de sonner au moment où j'entrerais. (*PO*, p. 120)

On passe ensuite à « Anonymat 2 » : « Norman Bates, effrayant d'impassibilité, raccroche le téléphone. » (*PO*, p. 121) Nous passons, comme dans un rêve, de la vie de Finley à la fiction cinématographique, avec le personnage anonyme qui sert de médiation (c'est par et à travers lui que nous voyons Bates raccrocher le téléphone). N'oublions pas que juste avant la fin du chapitre 4, Finley a répondu au téléphone pour être accueilli par le silence.

Le lecteur ne peut qu'extrapoler; rien n'indique que l'individu qui téléphone à Finley est le même qui téléphone à la mère de Jessica (d'ailleurs, ne se pourrait-il pas que ce soit de la fabulation de sa part?) et rien n'assure que le personnage anonyme est bien le même qui prend contact avec Jessica (son amant? Ce « Dennis »?) Mais à l'intérieur de cette narration, comment ne pas faire de liens, même en sachant qu'ils peuvent se révéler aléatoire? L'anonymat qui donne son titre au premier et dernier chapitre donne l'impression du surnom de *l'anonyme* qui téléphone à la mère de Jessica et à Finley.

Finley s’imagine que le téléphone sonne chez lui et l’incipit du chapitre suivant crée l’illusion que Bates se trouve au bout de la ligne. C’est plutôt la folie qui fait signe, l’indicible, le non-sens. Bates est un être divisé, psychotique, il s’impose comme une métonymie du non-sens dont la disparition de Jessica est la représentation idoine. Mais Marion Crane ne disparaît-elle pas aussi comme si elle s’évanouissait littéralement du paysage, pour sa sœur et son amant? Le personnage anonyme, regardant le film, « commençait à penser la relation d’une chose avec une autre » (*PO*, p. 23). Exactement comme le lecteur qui associe le film aux aventures de Finley et d’Elster. Et les relations qu’imagine le personnage anonyme, elles lui viennent à l’esprit à cause des liens entre le film d’Hitchcock et la version ralentie, à la fois *Psycho* et, nécessairement, autre chose. « Ce film avait la même relation avec le film original que le film original avec l’expérience vécue réelle. Le départ à partir du départ. Le film original était une fiction, ceci était réel. » (*PO*, p. 23) Comme dans les obsessions d’Elster, c’est encore la question de l’origine et de l’évolution qui s’avère déterminante.

Au cœur de l’évolution, entre origine et extinction, se trouve un couteau. Dans l’enquête sur Jessica apparaît cette arme primitive, surgie au milieu de nulle part, comme sortie des temps anciens. Cette arme sans trace de sang, a-t-elle un lien avec la disparition de Jessica? Rappelons que l’arme des deux meurtres dans *Psycho* — celui de Marion Crane et celui de l’inspecteur Arbogast — est justement un couteau.

Roulant avec Elster vers l’aéroport, Finley réfléchit aux longs monologues de ce dernier et concentre en quelques lignes ce qu’on nommera l’essence du roman :

Ces mots restaient désormais sans écho. Le point oméga. À un million d’années de distance. Le point oméga se résume, ici et maintenant, à la pointe d’un couteau qui pénètre dans un corps. Tous les thèmes grandioses de l’homme laminés, et ramenés à une détresse locale, un corps, quelque part là-bas, ou non. (*PO*, p. 118)

Point oméga : le paroxysme de l’évolution ramené à une arme qui tue. L’aboutissement de l’évolution n’est pas la dissolution dans la figure de

Dieu comme le croyait Teilhard de Chardin, mais la mort, l'extinction, la disparition, la guerre. Jessica s'efface de la maison d'Elster comme Marion Crane du motel de Bates, deux espaces incongrus au cœur du désert. Et regardant ce père esseulé, Finley se passe la réflexion : « Cet homme, c'est une âme en détresse, comme chez Dreyer ou Bergman, un homme sans qualités qui joue un drame en chambre, en justifiant sa guerre et en condamnant les hommes qui l'ont faite. » (*ibid.*) Hitchcock est déporté du côté de deux autres grands cinéastes, chez qui la violence et la guerre se trouvent aussi présentes¹².

L'homme anonyme regarde la scène du meurtre d'Arbogast : « Il attendit, les yeux fixés sur la main et le couteau qui, dans leur isolement, occupait le milieu de l'image », et à ce moment la femme qui se trouve avec lui dans la pièce lui chuchote : « Ce que je veux, moi, c'est mourir d'une bonne vieille maladie traditionnelle. Et vous? » (*PO*, p. 127) Si on accepte l'hypothèse qu'il s'agit de Jessica, la question ne manque pas d'ironie.

Le couteau réapparaît d'une autre manière, lorsque le personnage anonyme se demande pourquoi un gardien se trouve en permanence dans la salle. « Le silence peut-être. Ou l'écran. On pouvait tout à fait imaginer que des touristes habitués des multiplex escaladeraient un écran pour le lacérer. » (*PO*, p. 122)

Après l'utilisation de l'arme primitive pour la violence physique, la violence symbolique. Le couteau servirait à détruire la culture, une autre guerre contre une œuvre créée dans le temps. Ce qui conduit au troisième point qui associe les deux histoires, à savoir une réflexion conjointe sur le temps.

L'œuvre conceptuelle consiste en une forme d'anamorphose du film d'Hitchcock, mais on pourrait aussi parler d'une forme de métamorphose des chapitres centraux. De la guerre particulière fomentée par un sujet singulier, nous passons à une guerre collective, présentée de manière

12. Carl Theodor Dreyer, *La Passion de Jeanne D'Arc*, France, 1927 110 min.; Ingmar Bergman, *Le Septième sceau*, Suède, 1957, 96 min.

beaucoup plus abstraite. Cependant, c'est à travers le temps que la violence se dévoile.

Le film original avait été ralenti de manière à étirer sa projection sur vingt-quatre heures. Ce qu'il regardait c'était comme du film pur, du temps pur. L'horreur du vieux film d'épouvante était absorbée dans le temps. Combien de temps allait-il devoir rester là, combien de semaines ou de mois, avant que le temps du film n'absorbe le sien, ou bien était-ce déjà en train de se produire? (*PO*, p. 14-15)

Comment définir un « temps pur »? Peut-être comme un temps qu'on peut isoler, matière palpable devenant l'essence du réel. Il entre dans un rapport intime avec l'être, chez le personnage anonyme dont le temps du film va absorber le sien, tout comme chez Elster qui « semblait absorber [le temps] par tous ses pores ».

Cette réflexion sur le temps comme matière du réel se fait naturellement par rapport à un film au cœur duquel se trouve mort, folie et non-sens. Penser le rapport au temps consiste à penser à la fois l'évolution et la mort de la matière organique et des civilisations, mais aussi bien sûr, plus intimement, notre propre mort. Jessica elle-même se voit absorbée par le temps et l'espace, comme un personnage de celluloid.

Le cinéma, c'est du temps contrôlé, qui oblige le spectateur à suivre un rythme particulier. Ce dernier n'a pas la possibilité, comme pour un livre, d'interrompre sa lecture. À moins d'écouter le film chez soi sur un DVD et de l'interrompre ou de l'accélérer. Mais regarder un film à la télé, est-ce encore du cinéma? Ce n'est pas le lieu ici d'en débattre, mais ma position, assez tranchée, serait de répondre à la question par la négative.

Psycho, ralenti à l'extrême, étirant le temps, change radicalement l'effet du film. Nous sommes toujours dans du cinéma, mais les perceptions et les pensées se modifient, comme dans le désert où le temps chronométré des civilisations laisse la place au temps profond de la géologie.

Une extrême attention est requise pour voir ce qui se passe devant soi. Du travail, de pieux efforts sont nécessaires pour voir ce qu'on regarde. Cela le fascinait, les profondeurs qui devenaient possibles dans le ralenti du mouvement, les choses à voir, les profondeurs de choses si faciles à manquer dans l'habitude superficielle de voir. (*PO*, p. 22)

Le personnage anonyme, Elster et Finley, vivent un segment du temps radicalement modifié par rapport aux perceptions que nous vivons quotidiennement. C'est bien pourquoi les personnages paraissent abstraits : ils sont « hors psychologie ». Rattachés à une forme de réalité davantage géologique qu'humaine dans le cas d'Elster et Finley; plongé dans une nouvelle temporalité culturelle dans le cas du personnage anonyme, découvrant autrement les traces de la culture. À l'ère de la vitesse, et d'une vitesse qui accélère de plus en plus, si je puis dire, DeLillo offre une œuvre phénoménologique qui oblige à ralentir — et par là à changer — notre regard sur la culture aussi bien que sur la nature. En ce sens, il propose une véritable fiction cognitive. Celle-ci serait impensable sans un rapport profond à l'évolution. Le nom de Darwin n'apparaît pas dans le roman, mais le concept d'évolution le balise entièrement, à travers l'œuvre de Teilhard de Chardin comme à travers les réflexions sur l'extinction, les paysages, le temps et même la guerre, symbole d'une lutte où la survie est un enjeu constant. Le roman ne se limite pas à cette lecture, mais il offre suffisamment de pistes pour qu'une interprétation en ce sens soit crédible. Comme n'importe quelle grande œuvre, *Point Oméga* suggère de multiples pistes interprétatives qu'une lecture « darwinienne » ne saurait épuiser.

Dans *Psycho*, Norman Bates répond à une question de Marion Crane en disant « We're all in our private trap ». Pourtant, le roman de DeLillo ne cesse de démontrer que malgré cet enfermement, nous appartenons aussi au paysage. Nous sommes de l'ordre du vivant, ni plus, ni moins. Au-delà des rapports de force entre personnages qui se déclinent trop souvent au plan du contenu chez les darwinistes littéraires les plus fervents, DeLillo démontre qu'on peut aussi proposer une œuvre forte qui relève, d'une toute autre façon, d'un véritable darwinisme littéraire.