

De Bateman à Bacon : surface et profondeur dans deux romans de Bret Easton Ellis

René ALLADAYE

Ces pages trouvent leur origine dans une question très simple : où placer Bret Easton Ellis, le trublion des lettres américaines de ce début de siècle, sur la carte d'Éros en Amérique que ce volume se propose d'ébaucher ? Il m'a semblé qu'un début de réponse pouvait être apporté par un examen attentif de la manière dont son écriture s'inscrit dans une constante oscillation entre surface et profondeur. Il m'a encore semblé qu'un autre point de départ se trouvait dans la manière dont, en faisant jouer cette dualité, Ellis articule sur le mode de la fiction la distinction effectuée par Jean Baudrillard entre les notions de "séduction" et de "production" dans un ouvrage intitulé *De la Séduction*. Il m'a semblé, enfin, que l'érotisme d'Ellis se conjugue sur le mode du regard, et qu'il pouvait être intéressant d'observer la manière dont cette écriture entre en dialogue avec une autre forme artistique, la peinture, et plus particulièrement la peinture de Francis Bacon (1909-1992).

Soyons plus précis. Ce travail se propose de suivre une ligne directrice qui est de l'ordre du renversement. Ce qui se trame dans les romans d'Ellis, c'est la mise en place de ce moment où la séduction, cette notion éminemment liée à la surface, en vient à s'effacer complètement (au moins en apparence) devant la production (et même la reproduction) où il semble s'agir davantage de profondeur. Mais en retour — et là s'opère le renversement — ni la production, ni la reproduction, cette duplication infinie des personnages et des scènes, n'épuisent cette séduction. Le texte n'a de cesse de se dérober, conservant par là-même un puissant pouvoir d'attraction que l'on n'aurait pas nécessairement imaginé dans des romans que bien des lecteurs qualifieraient d'épouvantables tant par ce qu'ils nous racontent que par la manière dont ils le font.

Pour effectuer cette petite exploration, j'ai choisi de m'appuyer essentiellement sur le désormais "classique" *American Psycho*, publié en 1991, grand succès de scandale lors de sa sortie, apparemment définitivement réhabilité par une adaptation cinématographique des plus fades.¹ Mais je me permettrai aussi quelques incursions dans *Glamorama*, un roman plus récent, le dernier en date pour être exact (1998). Ce couplage tient au fait que les deux livres me paraissent former un dyptique, ce dont je veux voir une preuve dans un détail selon moi significatif : la réapparition furtive mais bien réelle dans *Glamorama* de Pat Bateman, le héros sinistre d'*American Psycho* dont il sera beaucoup question ici.

Surface/profondeur – Séduction/production

La première chose qui frappe le lecteur dans ces deux romans est, à n'en point douter, le quasi-monopole exercé par tout ce qui est surface au détriment de ce qui peut évoquer la profondeur. Cette préférence est formulée comme un véritable credo tant dans *American Psycho* — "Surface, surface, surface was all anyone found meaning in..." (375) — que dans *Glamorama* où le chapitre 7 de la première partie, l'un des plus longs du roman, est rythmé par une chanson du groupe U2 intitulée "we'll slide down the surface of things".

Ce primat clairement affirmé de la surface opère dans le texte à plusieurs niveaux qu'il n'est pas inutile de décliner rapidement. Il apparaît d'abord dans la domination manifeste de l'action "brute" (voire brutale, nous le verrons) ou du dialogue sur l'introspection. En lisant ces deux romans, on se convainc bien vite que l'on ne saura pas grand-chose sur les personnages qui jamais ne se livrent ni ne nous sont livrés. *American Psycho* et *Glamorama* consistent en une succession d'épisodes dans lesquels on ne s'attarde nullement sur les tenants et les aboutissants psychologiques d'une situation donnée. Si description il y a, elle est toujours à fleur de peau, ou d'étoffe, et l'emblème le plus spectaculaire en est l'analyse vestimentaire scrupuleuse qui accompagne dans *American Psycho* toute apparition de personnage (même mineur) :

¹ *American Psycho*, de Mary Harron, 2000.

I move past them as as they stand by the bar drinking champagne and head over toward this extremely well-dressed Mexican-looking guy sitting on a couch. He's wearing a double-breasted wool jacket and matching trousers by Mario Valentino, a cotton T-shirt by Agnes B. and leather slip-ons (no socks) by Susan Bennis Warren Edwards and he's with a good-looking muscular Eurotrash chick—dirty blond, big tits, tan, no makeup, smoking Merit Ultra Lights—who has on a cotton gown with zebra print by Patrick Kelly and silk and rhinestone high-heeled pumps. (79)

American Psycho se lit bientôt comme une longue liste de marques : vêtements, cosmétiques, équipement hi-fi et stéréo, tout y passe. Et lorsqu'il semble qu'un personnage bénéficie finalement d'un traitement plus approfondi, on doit rapidement déchanter, cette profondeur-là est de l'ordre du trompe-l'œil, moins introspection ou véritable rétrospection que mise à jour indexée sur la surface papier glacé des magazines où la narration se fait systématiquement au présent pour mieux souligner son immédiateté. Voici Chloe, l'un des personnages centraux de *Glamorama* :

Chloe was born in 1970, a Pisces and a CAA client. Full lips, bone-thin, big breasts (implants), long muscular legs, high cheekbones, large blue eyes, flawless skin, straight nose, waistline of 23 inches, a smile that never becomes a smirk, a cellular phone bill that runs \$1,200 a month, hates herself but probably shouldn't. She was discovered dancing on the beach in Miami and has been half-naked in an Aerosmith video, in *Playboy* and twice over the cover of the *Sports Illustrated* swimwear issue as well as on the cover of four hundred magazines. (32)

Cette domination de la surface ne va pas sans effets insidieux. Progressivement, les identités se brouillent, et l'on finit par ne plus savoir qui est qui, non tant sur le plan moral (on ne l'a jamais su) qu'au sens immédiat et purement pratique du terme. Il est vrai que ce brouillage s'explique aisément. D'abord par le fait que les personnages se ressemblent de manière troublante, comme le montrent bien les descriptions de femmes, toutes identiques (voir citations précédentes). La blonde siliconée est un modèle qui ne se dément pratiquement jamais, une manière de figure imposée. Ensuite parce que les personnages finissent par se fondre dans le ballet des costumes. On passe son temps à croire les reconnaître pour s'apercevoir que l'on se trompe. La confusion s'installe. Nous voici en présence d'une foule de silhouettes interchangeables et sans épaisseur :

"Guys, guys," I say. "who's sitting with Paul Owen over there? Is that Trent Moore?"
"Where?" Reeves.
"They're getting up. That table," I say. "Those guys".
"Isn't that Madison? No, it's Dibble," Reeves says. (...)
"No," Hamlin says. "It's Trent Moore."
"Are you sure?" Reeves asks. (88-89)

Cette confusion est également au rendez-vous lorsqu'il s'agit de communiquer, ce qui crée quelques moments comiques dont l'incipit de *Glamorama* donne un aperçu. Le langage, ce contact de surface, a cessé d'être fiable. Victor, personnage principal, s'apprête à ouvrir une discothèque branchée à New York. Derniers préparatifs avant inauguration :

"Yoki Nakamuri was approved for this floor," Peyton says.
"Oh yeah?" I ask. "Approved by *who*?"
"Approved by, well, moi," Peyton says. (...)
"Who the fuck is *Moi*?" I ask. "I have no fucking idea who this *Moi* is, baby." (...)
"*Moi* is Peyton, Victor," JD says quietly.
"I'm *Moi*," Peyton says, nodding "*Moi* is, um, French." (5)

Mais l'indice le plus net de cette omniprésence des surfaces dans les deux romans réside dans la présence obsédante de la télévision. Pat Bateman passe une bonne partie de son temps devant l'écran : les programmes du "Patty Winters Show" ou de "Late Night with David Letterman" ponctuent le roman. Et l'on ne peut passer sous silence, on aura l'occasion d'y revenir, le rôle assez important joué par les films pornographiques que les personnages savourent à leurs moments perdus, et dont on nous décrit quelques scènes par le menu. La narration même finit par se confondre avec l'image, et cède à la tentation du "zapping" dans quelques séquences dont nous ne connaissons ni le début ni

la fin (et qui ne sont pas sans évoquer certaines pages de Dos Passos) comme "A *glimpse*² of a Thursday afternoon" (titre programmatique en l'occurrence) dont voici l'ouverture et la clôture :

and it's mid afternoon and I find myself standing at a phone booth... (148)

... I get up and scream, "Fuck yourself you retarded cocksucking kike," and I run out of the delicatessen and onto the street where this. (152)

Mais faut-il se fier aux apparences ? Pas chez Ellis en tout cas, et une lecture un tant soit peu attentive ne tarde pas à montrer que les deux romans n'ont de cesse d'aller au-delà de ces surfaces pourtant prégnantes. Le projet ultime est de traverser, de percer, de transpercer. Comment ? D'abord par la suggestion d'un titre. *American Psycho* constitue une référence immédiate à l'intériorité, à la profondeur donc. Double intériorité d'ailleurs, à y bien regarder : celle d'un homme, Pat Bateman, "Pat le psychopathe", finalement assez proche de son "médiatique" cousin "Hannibal le cannibale" ; celle d'un pays aussi. D'"American psycho" à "American psyche" il n'y a qu'un pas, que l'on est tenté de franchir pour lire dans ce titre le projet oblique mais bien réel d'une plongée au cœur de la psyché américaine. Ambiances "fric et toc" du Wall Street des années Reagan ; retour aussi, l'espace d'un nom propre, vers un super-héros et un monstre désormais mythiques : en Bateman se croisent de manière troublante Batman et *Norman Bates*, le meurtrier du célèbre film d'Hitchcock au titre étrangement familier : *Psycho*.

Au-delà du titre, les références à la profondeur se trouvent aussi privilégiées dans les "mises en scène amoureuses" dont nous gratifient les deux romans. "Mises en scène amoureuses" et non "scènes d'amour" tant il est manifeste qu'en l'absence totale de tout sentiment, seule l'activité des corps est prise en compte dans ces descriptions très crues. Pour la première fois, la peau affleure sous le vêtement et les crèmes de beauté :

But at her apartment she lies naked on her back, her legs—tan and aerobicized and muscular and worked out—are spread and I'm on my knees giving her head while jerking myself off and in the time since I've started licking and sucking on her pussy she's already come twice and her cunt is still tight and hot and wet and I keep it spread open, fingering it with one hand, keeping myself hard with the other. (...) I raise up my head and reach over to the Portian antique nightstand for the condom that sits in the ashtray from Palio, next to the halogen Tensor lamp and the d'Oro pottery urn, and I tear the package open... (101)

Un extrait assez court, tiré d'une scène qui s'étend sur une page environ, figure régulière autant dans *American Psycho* que dans *Glamorama*. La peau affleure, mais elle affleure pour être mise à l'épreuve. La scène érotique tourne rapidement à la scène de torture et la logique matérielle que notre citation manifeste déjà est poussée jusqu'à son terme : le corps est un objet dont la finalité est d'être démembré. Mais ce démembrement n'est pas gratuit : il s'y opère une percée — faut-il s'en étonner lorsqu'on sait que Bateman est employé dans une entreprise dont le nom est *Pierce and Pierce* ? On traverse et on expose ce qui jusqu'alors était caché. L'intérieur devient l'extérieur :

Her breasts have been chopped off and they look blue and deflated, the nipples a disconcerting shade of brown. Surrounded by dried black blood, they lie, rather delicately, on a china plate I bought at the Pottery Barn on top of the Wurlitzer jukebox in the corner, though I don't remember doing this. I have also shaved all the skin and most of the muscle off her face so that it resembles a skull with a long, flowing mane of blond hair falling from it, which is connected to a full, cold corpse; its eyes are open, the actual eyeballs hanging out of their sockets by their stalks. Most of her chest is indistinguishable from her neck which looks like ground-up meat, her stomach resembles eggplant and goat cheese lasagna at Il Marlibro or some other kind of dog food, the dominant colors red and white and brown. A few of her intestines are smeared across one wall and others are mashed up into balls that lie strewn across the glasstop coffee table like long blue snakes, mutant worms. The patches of skin left on her body are blue-gray, the color of tinfoil. Her vagina has discharged a brownish syrupy fluid. (...) I spend the next fifteen minutes beside myself, pulling out a bluish rope of intestine (...) and shoving it into my mouth, choking on it... (344)

² C'est moi qui souligne.

Une description difficilement soutenable, mais que l'on peut mettre un peu "à distance" en observant la manière dont elle fonctionne sur le plan littéraire. En fait, il s'agit avant tout d'un tableau. On remarque aisément l'importance des couleurs, systématiquement notées, et le traitement rigoureux de l'espace. On nous donne peut-être moins à voir ici un cadavre que de la peinture, et plus particulièrement, sans qu'il soit jamais nommé, la peinture de Francis Bacon. Regardons mieux. Nous sommes pratiquement dans une toile intitulée *Crucifixion*, un triptyque de 1965 où se retrouve semble-t-il le passage de la scène sexuelle à la scène de torture que développe notre citation. Intéressons-nous surtout au panneau de gauche et au panneau central. On peut les lire comme une sorte de bande dessinée. Une histoire est racontée. La femme qui danse nue sur la gauche pourrait bien devenir la figure érotique et suppliciée que l'on aperçoit sur le lit avant, dernier stade, de s'abolir en ce quartier de viande exposé comme à l'abattoir, à la fois présence extrême et négation terminale du corps. On note d'ailleurs au passage que la palette d'Ellis est étonnamment proche de celle de Bacon. Y dominent les rouges profonds, les bruns, les noirs, les blancs.

Le traitement érotique du corps chez Ellis passe par son abolition, par une alchimie qui le soumet aux derniers outrages et le réduit à l'état de chair sanguinolente, cette viande qui nous ramène aux nombreuses scènes de restaurant (on cite d'ailleurs ici un plat et un restaurant italien). Cette viande que l'on tente d'absorber dans une thématique cannibale ("pulling out a bluish rope of intestine (...) and shoving it into my mouth, choking on it...") en buvant un peu plus loin le sang comme si c'était du champagne. On notera au passage que le sang est important chez Ellis (pas uniquement thématiquement, mais aussi littérairement) ne serait-ce que parce que l'on retrouve son écho dans les flots de vodka qui se déversent tout au long d'*American Psycho*, cette vodka de marque "Absolut" ou se lit déjà "Blut", avec un peu d'imagination et d'allemand. On est dans une cuisine infernale : les sushis (poisson cru) des restaurants à la mode qu'écume Bateman laissent la place aux corps mutilés (viande crue). Bienvenue à Hell's Kitchen, justement le lieu où Bateman se débarrasse de ses victimes et où, par un mécanisme de correspondance intéressant, on retrouve des cadavres dans *Glamorama*. Rien ne se perd...

Si l'on revient plus étroitement à la question de l'érotisme qui est au centre de ce travail, ce qui se met en place dans les textes d'Ellis par l'intermédiaire de ce passage de la surface à la profondeur n'est pas sans évoquer la distinction qu'effectue J. Baudrillard dans *De la séduction* entre la notion de séduction et celle de production. Cette distinction est articulée de manière très nette dans deux chapitres intitulés respectivement "Porno stéréo" et "Séduction/production", et Baudrillard la formule ainsi :

Produire, c'est matérialiser de force ce qui est d'un autre ordre, de l'ordre du secret et de la séduction. La séduction est partout et toujours ce qui s'oppose à la production. La séduction retire quelque chose de l'ordre du visible, la production érige tout en évidence, que ce soit celle d'un objet, d'un chiffre ou d'un concept. (56)

Cette citation me paraît particulièrement intéressante dans la mesure où elle rend bien compte de ce qui se passe dans ces romans. Que s'y passe-t-il, justement ? Quelque chose qui est de l'ordre d'un changement de régime. Le texte oscille entre une écriture fondée sur la surface, où l'on pose pour principe le refus de dire, une écriture du trompe-l'œil (au sens littéral du terme si l'on pense au jeu sur les identités toujours tronquées ou masquées) — en un mot une écriture de la séduction — et son exact opposé, une écriture qui dit tout, s'appuie sur un dévoilement brut des corps, sur la *production* au sens étymologique du terme. On produit les corps sur un mode hyperréaliste (en cela d'ailleurs très différent de la peinture de Bacon) en ne laissant plus rien à l'imagination, que ce soit dans les scènes d'amour ou dans celles de torture, de plus en plus intimement liées au fur et à mesure que l'on progresse dans *American Psycho*. Ce que l'on observe en fait, c'est un passage du texte au mode pornographique tel que l'analyse Baudrillard :

Le trompe-l'œil ôte une dimension à l'espace réel, et c'est ce qui fait sa séduction. Le porno au contraire ajoute une dimension à l'espace du sexe, il le fait plus réel que le réel — c'est ce qui fait son absence de séduction. (47)

Il est clair que ces lignes décrivent ce qui s'opère dans la scène érotique citée plus haut. Il ne s'y trouve, précisément, aucun discours de séduction. On est passé directement, sur le plan diégétique, du vestiaire d'un restaurant où Courtney s'est endormie à l'ouverture de la scène sexuelle dans laquelle on se préoccupe exclusivement de l'action des corps et des objets qui forment le décor, nous donnant à comprendre qu'il y a finalement peu de différence entre les premiers et les seconds.

Mais dans ces scènes si réelles, paradoxalement, on finit par quitter le réel à force de sur-représentation du réel :

Tout cela est trop vrai, trop proche pour être vrai. Et c'est cela qui est fascinant, le trop de réalité, l'hyperréalité de la chose. Le seul phantasme en jeu dans le porno, s'il en est un, n'est donc pas celui du sexe, mais du réel, et de son absorption dans autre chose que le réel, dans l'hyperréel. (48)

C'est le moment de revenir vers les nombreuses références au cinéma pornographique qui parsèment le texte. Le lecteur attentif comprend vite que la scène d'amour avec Courtney est en fait la reproduction quasi à l'identique d'un extrait de film décrit quelques pages plus tôt. Notre distinction antérieure entre scène d'amour et mise en scène amoureuse prend tout son sens.

Production/reproduction – Plaisir des sens/construction du sens

Ce lien de détail est en fait important dans notre démarche, dans la mesure où il nous permet de passer de la notion de production à celle de reproduction. Dans *American Psycho* on reproduit les scènes, on les duplique jusqu'à subvertir totalement l'idée même d'intrigue (avec un début, un milieu et une fin) et à désorienter complètement le lecteur invité à entrer dans un livre infernal, ce que l'incipit dit clairement en citant le Chant III de *L'Enfer* de Dante :

ABANDON ALL HOPE YE WHO ENTER HERE is scrawled in blood red lettering on the side of the Chemical Bank near the corner of Eleventh and First and is in print large enough to be seen from the back of the cab as it lurches forward in the traffic leaving Wall Street... (3)

Il est frappant de constater que les scènes de torture se multiplient et se répètent. On notera que cette duplication se trouve renforcée par les titres des chapitres qui se font clairement écho, de telle manière qu'il est parfois difficile de savoir si on n'est pas en train de lire ce que l'on a déjà lu quelques pages plus tôt. Et, on s'en doute, ce n'est pas la teneur des dialogues, toujours proche du vide total, qui va nous convaincre du contraire ou nous aider à trouver des repères stables. On entre ici dans un travail qui entretient des liens manifestes avec la notion de grotesque. Le principe est simple : sursignifier à tel point l'image de la torture, que cette image en perd en définitive toute réalité. Comme le dit bien Baudrillard, "l'hyperréalisme n'est pas le surréalisme, c'est une vision qui traque la séduction à force de visibilité. On vous 'en donne plus'. (...) Répression absolue : en vous en donnant *un peu trop*, on vous retranche tout" (49).

Tout est presque trop clair, mais ne nous y laissons pas prendre car se prépare pour nous l'ultime paradoxe ouvert par ce "trop plein de réalité". On nous donne tout, donc un peu trop : on nous retranche tout, dit Baudrillard. Et c'est là que, contre toute attente, la séduction apparemment complètement évacuée revient en scène. Car le texte, même perçant et transperçant, même produisant le plaisir des sens jusqu'à saturation du lecteur et du plaisir lui-même, est loin de *tout* dire. Force est de le constater : il demeure *séduisant*. Pourquoi, et comment ? D'abord parce que Bateman demeure insaisissable à plus d'un titre. Le roman entretient en fait une sorte de double-jeu si transparent qu'il en passe presque inaperçu. Au premier niveau, le roman repose sur le côté Jekyll et Hyde de Bateman. De jour le Bateman de surface, jeune trader riche aux goûts vestimentaires et culinaires raffinés. De nuit le Bateman des profondeurs, un tueur sanguinaire qui ramène chez lui des femmes à seule fin de les torturer de la manière la plus cruelle comme la plus obscène. Mais il existe un deuxième niveau, sensiblement plus subtil, où s'opposent un Bateman, tueur en série *réel*, le dangereux psychopathe que promet le titre, et un Bateman ne faisant que *fantasmer* ces meurtres atroces sans passer à l'acte. Cette dernière lecture est corroborée par bien des indices textuels au nombre desquels le caractère simplement invraisemblable de certains des meurtres auxquels nous assistons, l'enquête policière en trompe-l'œil qui ne mène nulle part alors que Bateman semble pourtant très facile à confondre, sans oublier naturellement la folle scène de poursuite de "Chase, Manhattan", dans laquelle on voit mal comment le héros, s'il était vraiment traqué par la Police, pourrait échapper à ses poursuivants. Ce nouveau regard nous amène à considérer d'un autre œil un détail du texte, cette tache rouge qui s'étale sur les draps que Bateman porte chez le teinturier dans "Dry Cleaners". Notre héros dit : "cranberry juice" (84) au teinturier que l'ampleur des dégâts laisse songeur, mais le lecteur a déjà tiré ses conclusions en lisant les premières lignes du chapitre ("The chinese dry cleaners I usually send my bloody clothes to...", 81). Mais ce soupçon est peut-être mal

placé, finalement. Peut-être le texte est-il en train de nous dire ici de manière oblique, l'écart entre fantasme et réalité, peut-être les draps sont-ils vraiment tachés de canneberge.

Du plaisir des sens, on a vu qu'il était absent, mais s'y substitue subtilement le plaisir de la construction toujours problématique du sens. Le texte nous fait dépasser le simple scénario du tueur en série et nous amène sur le terrain de la réception du roman. Que sommes-nous face à *American Psycho* ? Une surprise désagréable nous attend. Nous nous voyions en spectateurs plus ou moins consentants des actes horribles de Bateman, et nous nous découvrons en fait *voyeurs*. Mais voyeurs d'un genre peu habituel, voyeurs non d'actes mais de fantasmes qui — même si j'écris ces mots avec beaucoup de prudence, et, en ce qui *me* concerne, de distance (!) — sont peut-être pour une part, les nôtres. Les mots ne mentent pas : c'est bien nous qui entrons dans ce texte et qui devons laisser toute espérance comme le dit la première phrase en capitales et lettres de sang. C'est bien nous aussi, qui n'en ressortirons pas comme le proclame la dernière phrase du livre, toujours en capitales :

... and above one of the doors covered by red velvet drapes in Harry's is a sign and on the sign in letters that match the drapes' color are the words THIS IS NOT AN EXIT. (399)

Il s'agit bien ici de séduction, mais de séduction sur terrain trouble, et d'ailleurs double : celui de notre incapacité à cerner le personnage, à faire le départ entre "réalité" et fantasme ; celui aussi de nos pulsions plus ou moins avouées ou assumées. Nous sommes pris de dégoût en lisant certaines de ces pages, nous ne voulons pas croire que de telles abominations soient possibles... mais nous continuons la lecture.³ Le dégoût et la fascination s'épousent : nous aimons Bateman dans le moment même où nous le détestons.

Nous sommes *touchés*, dérangés, durablement perturbés. Et sur le terrain de la littérature est peut-être apportée une réponse à la question que Bacon pose sur la peinture et qui constitue le fil directeur de sa création : "C'est une question très serrée et difficile de savoir pourquoi une peinture touche directement le système nerveux". Comment touche-t-on ici le système nerveux du lecteur ? En le plaçant face à des textes très dérangeants mais dont le sens demeure énigmatique. Bateman est-il, en définitive, un tueur en série ou seulement un employé de banque qui s'imagine tueur en série ? Victor Ward, dans *Glamorama*, est-il confronté à un complot planétaire bien caché derrière le papier glacé des magazines et les surfaces du monde de la mode et du show business, un complot qui doit mener à l'explosion d'une bombe dans un avion ? Ou tout cela n'est-il qu'illusion, comme le laissent tout autant penser les dernières pages ? Un avion explose bel et bien. Mais est-ce réalité ou imagination ? On ne le saura pas. Nous voici dans "l'érotique du texte" et ce n'est pas pour rien qu'Éros, comme le souligne S. Fraysse dans une étude voisine, est le presque anagramme de zéro. Éros : sens zéro. L'interprétation est vouée à l'incertitude. Dernière scène : dialogue avec un metteur en scène pour tenter de déjouer un attentat :

"No," I'm saying, realizing something. "No, no, this is wrong"
"What?" the director asks, distracted. "What do you mean? What's wrong?"
(...) "The bomb isn't on that plane," I'm saying.
I glance down at the WINGS printout, crumpled in my hands.
BAND ON THE RUN
1985
511
"It's a song...," I'm saying.
"What do you mean?" the director asks.
"It's a song," I'm saying. "It's not a flight."
"What's a song?"
"The song," I'm saying. "It's a song called '1985'."
"It's a song?" the director asks. He doesn't understand.
"It's on a Wings album," I'm saying. "It's on the *Band on the Run* album."
"And?" the director asks, confused.
"It's not a flight number," I'm saying.
"What isn't?"

³ Du moins pour certains d'entre nous !... Et sans doute existe-t-il ici une différence, qu'il serait intéressant d'explorer davantage, entre la réaction d'un lecteur et celle d'une lectrice au texte d'Ellis. Mais on entre ici dans une spéculation sur la réception empirique de l'œuvre qui dépasse largement le cadre de cette étude, et mes compétences.

"Five-one-one," I say. "(...) That song is five minutes and eleven seconds long. It's not a flight number."

And in another sky, another plane is reaching cruising altitude. (437-8)

J'en arrive à mes derniers mots, à ma dernière image. On suit de nouveau Francis Bacon. L'œuvre date de 1986 et s'intitule *Du sang sur le sol*. On est dans une pièce vide et on regarde le sol qui, si on fait confiance à la perspective, ressemble davantage à une table. Du sang ? Mais d'où viendrait-il ? Et de qui ? Du sang sur une table qui pourrait être une table de dissection ? Ou, en réalité, de la peinture sur le sol d'un atelier temporairement vidé de ses toiles, achevées et devenues tableaux d'une exposition ? On ne le saura pas. Chez Ellis comme chez Bacon on a produit beaucoup, mais jamais un sens univoque et stable. La séduction est de retour car le texte, comme le tableau, manque à dire et laisse à désirer. On se confronte une dernière fois à une tache de sang ou de peinture devenue tache d'encre : cette dernière phrase d'*American Psycho*. En même temps qu'il ne promet aucune issue ("This is not an exit"), le texte se tait et s'absente totalement pour peu qu'on joue avec ses mots : *this is not a text*.

Ouvrages cités

Baudrillard, Jean. *De la Séduction*. 1979. Paris : Gallimard, coll. Folio/Essais, 1988.

Ellis, Bret Easton. *American Psycho*. London: Picador, 1991.

—. *Glamorama*. London: Picador, 1998.

Table des illustrations

Francis Bacon Image Gallery. <www.francis-bacon.cx>

Francis Bacon, *Crucifixion*, 1965. Tryptique, huile sur toile, 198 x 147,5 cm (pour chaque panneau). Staatsgalerie Moderner Kunst, Munich. Détail.

Francis Bacon, *Du sang sur le sol*, 1986. Huile et pastel sur toile, 198 x 147,5 cm. Dover Street Gallery, Richard Nagy, Londres.