



**HAL**  
open science

## Child of God de Cormac McCarthy ou les liaisons dangereuses de la lecture

Christine Chollier

► **To cite this version:**

Christine Chollier. Child of God de Cormac McCarthy ou les liaisons dangereuses de la lecture. Imaginaires, 2000, Apparences dans les littératures de langue anglaise, 6, pp.87-98. hal-02568216

**HAL Id: hal-02568216**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02568216>**

Submitted on 8 May 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

**CHILD OF GOD DE CORMAC McCARTHY  
OU  
LES LIAISONS DANGEREUSES DE LA LECTURE**

*Child of God* a toutes les apparences d'un roman expérimental sur un tueur psychopathe, meurtrier récidiviste et nécrophile dont l'écrivain a pu trouver les modèles dans les faits divers des années 1960<sup>(1)</sup>. Pour certains, ce roman est à la limite du supportable : le grand nombre de scènes de meurtres, de voyeurisme et surtout de nécrophilie<sup>(2)</sup> font de Lester Ballard un personnage détestable et répugnant. Pourquoi, alors, est-il possible d'en faire une lecture littéraire ? Analyser la lecture, c'est examiner soit la façon dont on lit un texte, soit ce qu'on lit — peut lire — dans ce texte. Dans le cas de *Child of God*, pourquoi le lecteur continue-t-il à lire le roman ? Ou bien la part intellectuelle de ce qui le compose lui rappelle qu'un personnage est d'abord une construction fictionnelle. Ou bien une autre de ses composantes l'identifie à une structure particulière mise à l'œuvre dans le texte. Le but de cette étude est de montrer que le lecteur s'identifie bien à une structure, qui est celle de la perte, mais que cette identification est simultanément désamorcée par un travail d'écriture sollicitant l'instance intellectuelle de ce lecteur. Nous verrons donc comment les techniques de la narration et le travail du signifiant permettent de limiter l'investissement hallucinatoire du lecteur dans la fiction.

Commençons par le titre. Régionalisme qui traduit dans le discours la doctrine chrétienne de l'égalité fondamentale de toutes les âmes, l'expression *Child of God* peut se prendre au premier degré ou comme l'affirmation ironique du contraire. L'ouverture pourrait lever le mystère si elle ne jouait pas sur l'ambiguïté. On y découvre un premier narrateur anonyme présentant Lester comme « a child of God / much like yourself / perhaps ». En désignant Lester, le premier segment le singularise ; le second segment efface la singularité en l'assimilant au lecteur virtuel ; le troisième introduit une hésitation qui remet en cause le précédent. Ce double renversement installe nos jugements de lecteur dans un équilibre précaire et renvoie le lecteur vers le texte<sup>(3)</sup>.

L'ouverture est à l'image de ce micro-segment. La vision focalisatrice, apparemment impersonnelle, se centre sur une troupe en mouvement, bruyante, carnavalesque et indéfinie — musiciens mis à part. Racontée au *simple past*, comme un épisode ayant eu lieu à un moment donné du passé, la scène bascule ensuite dans tout autre chose, ce que marque le changement de paragraphe. L'« œil de la caméra » se retourne sur le focalisateur (« To watch these things »). Les phrases sont plus

courtes. Le portrait repose sur des tensions entre termes concrets (« He moves in the dry chaff among the dust ») et termes abstraits (« Saxon and Celtic bloods. A child of God... »), lyriques (« Wasps pass through the laddered light [...], gold and trembling between black and black [...] ») et prosaïques (« The man stands straddlelegged, has made in the dark humus a darker pool [...] »). Une corde qui pend du grenier annonce et/ou rappelle le suicide du père mais aussi connote le lien, lien tranché par la désertion de la mère, lien avec la matrice qu'un commissaire-priseur va briser en mettant la maison familiale aux enchères. Lui-même lieu de tensions, l'observateur toujours anonyme (privé d'identité alors que le texte insiste par ailleurs sur son humanité en le désignant comme étant « a man », « the man ») s'oppose aux intrus par sa position statique (ils sont en mouvement), le silence idyllique (« mute pastoral ») qu'ils violent, le présent simple qui l'installe dans un temps étale, coupé des événements. L'épisode cristallise donc les éléments d'une crise et la position retranchée de Lester, replié du côté de la grange, fait de lui un voyeur dont l'oeil réifie ceux qu'il espionne (« To watch these things »). Un gros plan sur les mâchoires et sur les yeux gratifie le lecteur de la même vision morcelante : les yeux de Lester, devenus impersonnels, ne lui appartiennent plus (the lids, the eyes) ; ils bougent en regardant, comme indépendants de leur propriétaire immobile. Non relié, l'œil sérateur ne relie pas ce qu'il découvre, ce que suggère la parataxe des phrases qui rendent compte des objets de la vision (« A man in a blue suit... A lemonade stand... The musicians... »). Le regard réifiant réifie le sujet à son tour.

Or cet épisode contient toutes les autres scènes de voyeurisme à venir. Lorsque Ballard découvre un couple enlacé à l'arrière d'une voiture sur un terre-plein, ce qu'il voit, c'est une paire de jambes blanches et un démon noir connu pour violer les femmes dans leur sommeil. Les fantasmes l'aidant à se libérer, l'objet disparaît de la vision et de la syntaxe : « On buckling knees the watcher watched » (20). Quand il découvre une femme endormie sous les arbres, il s'en retourne avec sa chemise pour tout trophée. Lorsqu'il tombe sur un autre couple dans une voiture, mort celui-ci, il s'adonne à la nécrophilie sous les yeux de l'ex-partenaire (« The dead man was watching him » 88). Lorsque le texte atteint la limite de l'insupportable, il fait basculer l'hallucination du côté de la romance impossible : « He poured into that waxen ear everything he'd ever thought of saying to a woman. Who could say she did not hear him ? » (88-89). C'est cette jeune femme morte qu'il emporte chez lui.

Lester Ballard est un personnage présenté comme un pervers sadique. Or, « qu'il soit sadique (celui qui nous intéresse), masochiste, fétichiste, voyeur, exhibitionniste, etc., l'univers pervers s'organise autour de quelques données constantes : une *fixation* à un stade précoce de l'évolution psy-

chique, une compulsivité à la *répétition*, un *clivage* du moi et un *déni*, fondamental, d'une partie de la réalité. D'autre part, si le névrosé vit dans ses fantasmes, le pervers vit par ses actions [...] »<sup>(4)</sup>. Le pervers sadique qu'est Lester Ballard va se mettre à tuer des femmes pour se les approprier comme compagnes, comme partenaires sexuelles, sur un mode hallucinatoire.

L'angoisse de mort que certains lecteurs peuvent éprouver s'explique non par une identification aux victimes de Lester Ballard — sauf à ne plus jouer dans la catégorie de la lecture littéraire — mais aux relations — aux structures fantasmatiques — mises en jeu.

Une des premières informations fournies par l'une des voix de la communauté concerne le suicide du père de Lester. Abandonné par la mère, le père s'est pendu dans la grange, spectacle d'impuissance auquel a assisté Lester (21). Ici ce que représente le père, c'est moins la Loi que sa défaillance — l'humiliation de la castration infligée par cette femme qui les abandonne tous les deux. Or ce qui arrive aux Pères menace les Fils de la même façon. La mort donnée ou reçue par le Père renvoie à la castration à laquelle est liée l'angoisse de mort qui, chez Lester, se reporte sur l'anatomie de sa première victime, qu'il examine « comme s'il voulait voir comment elle était faite » (91-92).

Depuis les travaux de Lacan, on sait que la non-intégration de l'Ordre Symbolique cantonne le Sujet à un Ordre Imaginaire problématique. Ainsi que le rappelle Michel Picard, « l'épreuve de la castration symbolique, de la mort initiatique, permet l'établissement d'une relation satisfaisante entre moi et surmoi : l'éviter ou, c'est tout comme, être dans l'incapacité de l'aborder, ce serait demeurer tragiquement infantile, narcissique, englué dans le pré-oedipien, attribut d'une Mère phallique donc à jamais privé de phallicisation. La Mère régnerait en effet sans partage ; le surmoi même serait maternel et le Père rejeté dans l'Imaginaire » (LM 80). Chez Lester Ballard, les insuffisances de la figure paternelle ne permettent pas l'accomplissement de l'Oedipe. Comme le suggèrent les scènes où il marche dans la boue, dans la neige ou dans l'eau, le personnage est « englué » dans le pré-œdipien. Le pouvoir dangereux de la Mère phallique qui a abandonné, donc donné la mort, donc castré, pourrait cependant se voir métaphorisé par sa « résurrection » fantasmatique.

La résurrection fantasmatique de la femme morte — aimée et haïe — conjugue deux fantasmes originaires : celui de castration et celui de la séparation. En effet, ce à quoi renvoie aussi l'angoisse de mort, c'est l'abandon par la Mère nourricière de la petite enfance, distincte de la Mère génitale qui, elle, appartient au Père. Les peluches que Lester gagne à

la foire et qui ne le quitteront plus (61-65) sont les jouets de celui qui n'en a jamais eu pour maîtriser sa *perte* et qui accomplit ainsi sa régression. Le blocage au stade pré-œdipien se traduit par la mort des victimes — la Mauvaise Mère — préalable nécessaire à la résurrection de la Mère morte et au passage à l'acte du fantasme de fusion avec la Bonne Mère.

Pour préserver sa victime de la chaleur et de la curiosité d'éventuels visiteurs, Lester la hisse au grenier à l'aide d'une corde, dans une parodie grotesque du mythe chrétien de l'Assomption : « Half-way up she paused, dangling. Then she began to rise again » (95). La corde qui lève la victime et la redescend rappelle non seulement la pendaison du Père mais aussi le cordon dont on sait que le couper, c'est se châtrer et devenir le Père. Or ici, c'est au contraire un lien qui simule l'éloignement puis le retour de la Mère ingrate. En effet, l'hallucination se poursuit, mimée par un texte qui, grâce à la substitution des pronoms personnels, donne l'impression que la Femme descend toute seule de l'échelle, comme ressuscitée : « She came down the ladder until she touched the floor with her feet and there she stopped » (102). La mise en scène nécessaire à l'activation des fantasmes évoque le *Fort/Da* freudien, le jeu de la bobine, qui permet à l'enfant de compenser l'absence — la perte — de sa mère en symbolisant la situation par le simulacre et en maîtrisant l'éloignement et le retour de la Mauvaise / Bonne Mère. Or dans le cas qui nous occupe, l'arrêt de la Femme sur la position *Fort* (« there she stopped ») ainsi que le gel du corps (102) contrarient la volonté de Lester qui ne manque pas de manifester sa frustration (« Goddamn frozen bitch »). On voit déjà ici comment l'échec de la tentative verse dans le burlesque et le grotesque, contribuant ainsi à mettre le lecteur à distance<sup>(6)</sup>. Le jeu auquel se livre Lester Ballard métaphorise avec plus ou moins de succès la résurrection de la Mère morte. Que dire de la nécrophilie ? Il s'agirait d'un coït non métaphorisé, réalisé donc, au lieu d'en rester au stade du fantasme de retour dans le sein maternel, c'est-à-dire au stade du substitut du coït. La régression *ad uterum* métaphorisée doit néanmoins avoir lieu. C'est peut-être pourquoi McCarthy la situe dans des grottes à la morphologie très suggestive, voire trop suggestive.

Menacé par les avertissements d'un shérif soupçonneux, Lester en fuite, après s'être introduit sous terre par d'étroits goulots, arrive enfin dans une grande caverne en forme de cloche :

*Here the walls with their softlooking convolutions, slavered over as they were with wet and bloodred mud, had an organic look to them, like the innards of some great beast* (135).

Lorsque le Déluge s'abat sur la vallée, Lester est chassé de sa caverne par une toute symbolique rupture des eaux (156), passage dans lequel, comme dans l'ouverture, le décrochement temporel du passé au présent simple et l'apostrophe lancée au lecteur virtuel court-circuitent l'illusion. Cette nouvelle naissance forcée sera un faux-départ de plus. Le véritable auto-enfantement aura lieu un peu plus tard, presque à l'insu du personnage : « He'd cause to wish and he did wish for some brute mid-wife to spald him from his rocky keep » (189).

Que s'est-il passé entre-temps ? Lester aura réintégré la caverne puis entendu plusieurs voix : d'abord, celle de la raison (158) ; puis celle de son père sifflant en rentrant du travail, comme de retour de l'Imaginaire pour consoler un fils en pleurs (170). Il aura tenté de tuer l'usurpateur de la maison familiale dont on sait depuis Bachelard qu'elle est une autre matrice féminine. Il se sera réveillé à l'hôpital avec un bras en moins, nouvelle image de castration (175). Ne sera resté qu'un petit homme buvant du lait. Tiré de son lit par des citoyens décidés à venger les victimes eux-mêmes, il leur aura faussé compagnie dans les grottes qu'il connaît mieux qu'eux et où, terré, il perdra la notion du temps. C'est donc un nouveau-né qui émerge la tête la première au milieu d'un champ et se présente à l'hôpital : « A weedshaped onearmed human swaddled up in outsized overalls and covered all over with red mud » (192). Dans cette phrase, les participes passés disent que Lester n'est plus un sujet agissant, les adjectifs composés expriment le grotesque et « swaddled » joue sur la tension entre les sens de « langes pour enfant » et de « camisole de force ».

Entre cette scène de reddition et celle de l'auto-enfantement s'intercale aussi l'image d'un petit garçon assis dans un bus, image qui lui ressemble, stade du miroir encore problématique<sup>(6)</sup>, là où auparavant l'image de soi aliénait totalement en raison d'un narcissisme évident : « He halfway put his hand to the water as if he would touch the face that watched there but then he rose [...] » (127). Le délire du protagoniste, qui confondait alors représentation et réalité, était l'expression de son narcissisme.

Résumons l'analyse des structures inscrites dans le texte : la résurrection de la Mère morte ne sert à quelque chose que si elle permet le fantasme de fusion, de réintégration du sein maternel quitté trop tôt, sans sevrage satisfaisant. La régression ne pouvait mener qu'à l'auto-destruction, à moins d'être suivie d'une renaissance symbolique — signe d'une réintégration de l'Ordre Symbolique. Dans quels cas la perte inscrite dans le texte est-elle ressentie violemment par certains lecteurs ?

Si l'on admet le principe que les désirs refoulés sont en très petit nombre et communs à tous les individus, on explique l'attrait du lecteur pour la fiction par la reconnaissance de grandes structures fantasmatiques que sont les invariants de la vie psychique non consciente : le texte éveille des fantasmes originaires. Dans le cas de *Child of God*, l'écrivain jouit de la perte sur le mode morose (et morbide) et contamine son destinataire par son amère jouissance. Dans cette écriture de la perte, l'objet de la perte devient objet de l'écriture. Le lecteur virtuel revit une situation psychique régressive ouverte par le texte et les relations que celui-ci établit entre les actants (on dira ici que toutes les femmes mortes fusionnent dans l'actant « Mère morte »). Michel Picard y insiste avec force : « on ne s'identifie pas à un personnage, on s'identifie à une situation » (LM 163) ; « c'est à la « mort » qu'on s'identifie. Donc ni au criminel, ni à la victime, ni au moribond ni à son entourage : au meurtre lui-même, à l'agonie, au « passage » — bref, à la relation, ici brutale, violente, paroxystique, entre les personnages, entre Sujet et Objet » (LM 163)

Pour mieux cerner la spécificité de la lecture littéraire, Michel Picard a proposé un modèle de tripartition du lecteur en trois instances<sup>(7)</sup> : le *liseur* est l'instance qu'il situe du côté du Réel puisqu'elle vit son activité de manière quasi-physiologique en maintenant par ses perceptions une relation entre le monde et l'illusion ; du côté du Symbolique, le *lectant* est la part intellectuelle du lecteur, qui anticipe, simplifie, mémorise, réfléchit, etc. ; côté Imaginaire, le *lu*, régressif, passif, halluciné, adhère à la fiction et succombe à l'illusion en réagissant aux structures fantasmatiques inscrites dans le texte (LM 40). Ces trois instances s'équilibrent, se surveillent et se rappellent à l'ordre quand l'une d'entre elles devient hégémonique, ce qui permet d'éviter la lecture hallucinatoire — signe de la toute-puissance du *lu*<sup>(8)</sup> — ou la lecture idéologique — signe de la victoire d'un Surmoi qui empêche le développement d'affects. Dans *Child of God* on voit comment la participation aspire le *lu* dans une identification irrésistible aux relations de perte. McCarthy n'aurait-il visé qu'une lecture hallucinatoire ou une lecture impossible par refoulement d'une représentation inacceptable ? Loin de là, car si le jeu de rôles proposé au lecteur est évident, le jeu de règles ne l'est pas moins. D'une part, en effet, la connotation oedipienne et pré-oedipienne de l'histoire est claire : elle ne peut que favoriser l'identification du lecteur. D'autre part, l'hallucination est minée, voire remise en cause, par une série de codes — signaux de distanciation — rappelant au lecteur que ce qu'il doit y déchiffrer, c'est un jeu avec des mots.

Le texte de *Child of God* n'autorise pas un abandon complet. Si le narrateur joue avec la pulsion voyeuriste du lecteur et le plaisir trouble que celui-ci trouve à s'enfoncer dans ce monde naturel, sans barrières appa-

rentes, où il est facile de vivre caché, il compte aussi sur la réaction d'un Surmoi prompt à rejeter certains fantasmes comme étrangers à lui-même. Cependant la reprise en main par le Surmoi comporte le risque de bloquer la lecture. Il y a donc mieux pour contrebalancer les risques de l'identification : la distanciation imposée par le mode ludique de la lecture. Nous avons déjà entraperçu la façon dont le burlesque et le grotesque venaient court-circuiter l'illusion référentielle. Parmi les signaux de distanciation, nous avons signalé les changements de temps grammaticaux, dont l'abandon du passé simple censé raccrocher le procès à un moment précis et révolu du passé sur un axe orienté du passé vers le futur. Un tel décrochement au profit du présent simple souligne le passage à un autre mode narratif, tel que la description d'un portrait (5) ou d'un tableau (156), et contrarie l'illusion référentielle. De même, l'apostrophe au lecteur virtuel (« like yourself », 5, « See him », 156) demande au lecteur d'identifier sa place et son rôle entre lecteur virtuel, lecteur idéal et lecteur réel.

La narration de *Child of God*, quant à elle, attire l'attention sur la situation d'énonciation de plusieurs manières. Elle alterne les interventions de voix narratrices aux statuts différents, celles de la communauté calviniste qui est censée avoir connu Lester Ballard et celle de l'archi-narrateur, moralement et idéologiquement indépendante des précédentes<sup>(9)</sup>. L'incapacité des citoyens à se déchiffrer les uns les autres contribue à éveiller la conscience critique du lecteur : son investissement est limité par l'alternance des points de vue qui empêche d'épouser celui de telle ou telle voix. De plus, à l'intérieur de chaque section, la narration supprime les guillemets de la convention du discours direct et par là-même brouille les différences entre écrit et oral, entre personnage, narrateurs et auteur virtuel, et requiert donc plus que jamais une analyse discriminatoire de ces différents niveaux de la part du lecteur. Loin d'adopter une trajectoire linéaire, le récit emprunte un chemin sinueux qui annonce des événements qui ne seront racontés que plus loin<sup>(10)</sup>, donnant l'impression que Lester Ballard est condamné avant même d'avoir accompli l'irréparable ou bien qu'il tombe dans des pièges qui lui sont tendus. En comblant les ellipses du texte<sup>(11)</sup> par des représentations qui lui sont propres, le lecteur s'implique personnellement. Mais il est aussi amené à se distancier de ces mêmes représentations lorsqu'elles se voient invalidées par la suite : il peut alors s'observer en train de réagir ou de réfléchir. C'est ce retour sur soi qui fait la valeur de la lecture selon W. Iser.

L'investissement fantasmatique du lecteur est également contrebalancé par l'attention qu'il doit porter à l'inscription d'isotopies et au travail du signifiant comme du signifié. Nous illustrerons cela par quelques analyses de détail. Une section retrace l'installation de Lester, privé de

la maison familiale, dans une cabane (13-16). Outre l'abolition des frontières entre extérieur et intérieur, vu et dissimulé, le texte organise un réseau d'isotopies qui ne peuvent être dégagées que grâce aux hypothèses interprétatives du lecteur. D'abord, celle, essentielle dans l'oeuvre, de l'éviction, qui vient se superposer à celle de la privation/prise de liberté : les frelons sont chassés de leur nid — comme Lester — mais libres de s'envoler — à la différence de celui-ci ; l'araignée descend son fil, délogée de l'âtre ; le serpent, déniché lui aussi, passe la porte. L'expulsion de Lester semble avoir pour conséquence l'éviction en chaîne d'autres êtres vivants. Elle prend donc une dimension cosmique et écologique qui rappelle que l'habitat humain vient s'inscrire dans — parfois bouleverser — un environnement naturel. De plus, il est mis fin à la relation verticale symbolisée par ces animaux ramenés, comme Lester, à une relation horizontale non moins problématique. La deuxième isotopie est celle du feu et de ses résidus : les cendres. Cette cabane semble condamnée à brûler : les journaux dans l'âtre, les pommes de terre qui ont le goût de cendre, la cigarette fumée jusqu'à ce qu'elle soit réduite en cendre, le démantèlement des planches qui servent de bois de chauffe aux chasseurs convergent pour former une annonce proleptique de l'incendie (105) qui signera l'éviction définitive d'une vie socialisée. Par ailleurs, l'auto-avilissement de Lester dans les cendres rappelle celui de Cendrillon qui portait le deuil de sa mère. La cohérence qui manque à la société décrite et à l'être dépeint est donc assurée par un texte qui, sous des dehors fragmentés et fantasques, voire incohérents, rétablit une circulation du sens malgré le dérèglement affiché des échanges sociaux, humains et économiques au sein de la diégèse.

Deux sections plus loin, nous retrouvons un Lester voyeur et ce qu'il observe dans la voiture arrêtée sur un terre-plein est un couple dont il aperçoit seulement : « [...] a dark incubus that humped in a dream of slavering lust » (20). Le mot « incubus » vient du latin et signifie « être couché sur » : il est donc employé au sens propre. Il l'est aussi au sens figuré puisqu'un incube est un démon qui abuse des femmes pendant leur sommeil : rien n'interdit de penser que, par focalisation interne, le texte nous livre ici une hallucination de Lester. Par ailleurs, « incubus » évoque « to incubate » (ou « incubation ») qui prend les sens suivants : couvrir pour permettre le développement à la chaleur, rester inactif (pour un virus ou une maladie) jusqu'à l'apparition des premiers symptômes, se préparer sourdement (pour un événement violent que l'on foment). En circulant du « démon » mâle à la jeune fille (cuvée, puis éventuellement couveuse et comme par contamination « succubus » (153)) puis à Lester (éruption après période de latence), le sens change et se teinte de connotations qui deviendront évidentes par la suite : maladie, mauvais coup avec violence, sans oublier la nécrophilie qui montrera Lester

en train de répéter<sup>(12)</sup>, de singer, les gestes de l'incube. L'adjectif « dark » qui est associé à « incubus » subit le même traitement : il dénote la couleur de peau du « démon » mais connote le mal et le mystère. Il ne s'agit donc plus de ramener le multiple à l'un mais de démultiplier le sens de chaque unité. Le vertige référentiel qui découle de cette démultiplication rend illusoire toute clôture de l'analyse et impose au lecteur un parcours compliqué qui passe par la reconnaissance de la pluralité. L'histoire de Lester Ballard surgit donc bien des mots, et non pas l'inverse.

Le travail du signifiant n'est pas laissé de côté. L'effondrement physique et psychologique — momentané — de Lester (« Squatting there he let his head drop between his knees and began to cry » 170) ouvre sur une rêverie, puis sur un rêve menant de « dreamt » à « death » (170-171). Le passage est une variation autour des thèmes de la perte et de la mort où les signifiants comme les signifiés expriment la dissolution et la désagrégation du personnage. D'une part, « low », « below » et « fell » inaugurent l'idée de chute ; « elbow », « spine » et « bones », en mettant l'accent sur le squelette, sous-entendent la perte de la chair, un stade au-delà de la décomposition que le dépeçage entrepris par les étudiants de médecine ne fera que parodier vainement (« His muscles were stripped from his bones » 194) ; « sadness », dérivé du latin « satur », « satis », ajoute littéralement que Lester en a « assez ». Dans « he had resolved himself (to ride on) » refait surface l'étymologie du verbe : délier, dissoudre, désagrèger. Lester s'est dispersé à force de fuir vers les confins où on le rejetait, à force de s'acharner à effacer ces frontières qu'on lui imposait. D'autre part, la dissémination des sonorités<sup>(13)</sup> nous dit le même éparpillement : de « dreamt » à « death », on passe par « dread », « meadow », « fell », « wet », « elbows », « legs », « slender », « them », « never », « ever », tandis que « rode », « bones », « low », « below », « elbow » (palindrome), « yellow », « meadow » et « rolling » produisent une plainte (« moaning ») qui nous fait entendre les pleurs de Lester. Le lecteur est donc également encouragé à lire — lier — des mots dans lesquels sons et rythmes engendrent leur propre substance, ce qu'un mode d'emploi inséré quelques lignes plus haut semblait suggérer : « as if the sound authored the substance » (170).

*Child of God* n'est donc pas un écrit pervers où des fantasmes clairement conscients ne laissent aucun jeu dans l'ajustement du lecteur et où l'illusion (le « comme si ») devient une catégorie factice, non pertinente : *lu* et *liseur* ne sont pas en court-circuit, situation où le premier exciterait sexuellement le second (comme dans la pure pornographie) ; *lu* et *lectant*, eux, se trouvent dédoublés, mais non clivés radicalement l'un de l'autre<sup>(14)</sup>, ce qui leur permet de communiquer. McCarthy tire le lecteur à la fois du côté de l'identification hallucinatoire et du côté de la distan-

ciation critique. Cette tension est fortement ressentie à la lecture de *Child of God* car il s'agit d'une expérience des limites pour l'écriture comme pour la lecture. L'investissement hallucinatoire du lecteur est enrayé soit par son Surmoi — mais dans ce cas le jeu de lecture littéraire n'est plus possible— soit par le parcours intellectuel qui lui est proposé. Citons encore l'analyse de Michel Picard :

*La littérature semble s'opposer radicalement à l'irréversibilité de la vraie mort, à son irrévocabilité. Non seulement la thématique de la « mort » me renvoie à la perte pour m'aider à mieux la maîtriser, à conjuguer synchronie et diachronie en une orthochronie intime dont je n'ai même pas conscience, mais les formes littéraires modernes elles-mêmes, fragments, exercices d'ellipse, de déliaison, m'offrent, petites syncopes du sens, des jeux avec le trou, le vide : jouer, c'est transformer le vide en absence (LM 175).*

Les liaisons auxquelles peut s'identifier le lecteur dans *Child of God* ne sont donc dangereuses ou douloureuses que si la lecture perd sa fonction ludique.

**Christine CHOLLIER**  
**Université de Reims Champagne-Ardenne**

## NOTES

(1) Il s'agirait des cas Ed Gain et James Blevins comme l'a expliqué Dianne C. Luce au colloque d'El Paso, TX, 15-18 octobre 1998 : « Voyeur, Necrophile, Psycho : The Homicides Behind the Scenes of *Child of God* ». Communication non publiée à ce jour.

(2) « Transgression à la puissance n » : Lévi-Strauss nous a appris que le cadavre cru évoque le non-culturel, c'est-à-dire le non-maîtrisé.

(3) L'ironie se trouve aussi dans la présence d'un second « enfant de dieu », le petit attardé que Lester n'épargne pas, lui aussi victime et bourreau lorsqu'il torture l'oiseau offert par Lester, double de Lester enfant.

(4) *La Littérature et la mort*, op. cit., 102. Les références des citations tirées de *La Littérature et la mort* apparaîtront dans le texte sous la forme suivante : (Picard, *LM*).

(5) Selon l'étymologie du latin « cadare », le « cadavre » est ce qui a chu. Ici, le cadavre qui ne veut pas chuter refuse sa condition et se découvre obscène. Le mot perd son sens comme le cadavre perd son étymologie, et sa condition.

(6) « [...] it came to him that the boy looked like himself. This gave him the fidgets and though he tried to shake the image of the face in the glass it would not go » (191).

(7) Dès 1986, Michel Picard se propose dans *La Lecture comme jeu* d'analyser la réception concrète des textes littéraires. Son objet d'étude est le lecteur réel, et non l'un des nombreux lecteurs théoriques jusque-là élaborés par la critique : le « lecteur implicite » de W. Iser, le « lecteur abstrait » de J. Lintvelt, le « lecteur modèle » d'U. Eco, sans oublier l'« architecteur » de M. Riffaterre.

(8) Vincent Jouve, pour sa part, limite le rôle du *lu* à cette part du lecteur qui retrouve dans le texte une image de ses propres fantasmes. Il met en place une quatrième instance, celle du *lisant*, qui, le temps de la lecture, considère l'univers du texte comme un monde existant, instance que recouvrait aussi le *lu* de Michel Picard.

(9) Cette voix s'interroge par exemple sur l'humanité de l'enfant attardé : « What ? child ? child (77) ». La voix qui affirme que le petit anormal est un enfant est la même que celle qui affirmait que Lester Ballard était « a child of God, much like yourself » ou encore « a man ».

(10) On apprend par exemple par une diégèse secondaire que la maison de Waldrop a brûlé (35), épisode raconté plus tard par la diégèse principale (104-5). On voit Lester répéter l'assassinat de Greer dans une diégèse secondaire (109), ce qui produit un effet de préméditation bien plus fort que lorsque l'événement est relaté dans la diégèse principale plus tard (172-3).

(11) Par exemple, les relations entre les membres de la famille Ballard, ce qui se passe dans la tête de Lester, surtout lorsque le lecteur a très

peu accès à son intériorité.

(12) Chez le sujet pathologique comme le sujet idéologique la recherche de l'identique s'enfoncé dans la répétition de pratiques réifiantes produisant une immobilité létale. Lester cherche à répéter ce que les autres ont fait ou vu : « [...] he looked into the room to see could he repeat with his own eyes what they'd seen » (94).

(13) Béatrice Trotignon est la première à avoir attiré l'attention des critiques sur ce qu'elle appelle le « recyclage » des sonorités : « Detailing the Wor(l)d » . *Proceedings of the First European Conference on Cormac McCarthy*. David Holloway (ed.). A Publication of the Cormac McCarthy Society. Miami : 1999.

(14) Comme c'est le cas lors d'une perversion de la lecture. Voir Michel Picard, « Lecture de la perversion et perversion de la lecture » (163-205). Si dans ce jeu de liaison et de déliaison le clivage *lu/lectant* est définitif, ces deux instances font cavalier seul : soit le *lu* se laisse submerger par les émotions suscitées et les scénarios imaginaires se substituent à la *perte* et à ses violences ; soit le lectant applique la *perte* aux autres et maintient la lecture dans la littérature d'idées et l'idéologique. Il s'agit de cas extrêmes où ce qui est recherché n'est plus le retour du même mais celui de l'identique. Michel Picard lui-même souligne le caractère extrême de cette double hypothèse (LM 186).

#### OUVRAGES CITÉS

ISER, Wolfgang. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles : P. Mardaga, 1976.

ISER, Wolfgang. *The Implied Reader : Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore and London : The John Hopkins University Press, 1980.

JOUVE, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992.

JOUVE, Vincent. *La Lecture*. Paris : Hachette, 1993.

MCCARTHY, Cormac. *Child of God*. London : Picador, 1973.

PICARD, Michel. *La Lecture comme jeu*. Paris : Minuit, 1986.

PICARD, Michel. *Lire le temps*. Paris : Minuit, 1989.

PICARD, Michel. « Lecture de la perversion et perversion de la lecture ». *Comment la littérature agit-elle ?* Paris : Klincksieck, 1994. 163-205.

PICARD, Michel, *La Littérature et la mort*. Paris : PUF, 1995.