

# VERS UNE ÉCRITURE « GORE » :

## le cauchemar américain de Bret Easton Ellis

« L'Amérique me rase. Je m'ennuie comme un rat mort. J'ai l'impression d'être une espèce de psychopathe meurtrier : extérieurement lisse, intérieurement aliéné et violent. L'Amérique, c'est à ça qu'elle ressemble ».

Richard Hell, *L'œil du Léopard*<sup>1</sup>

« Too much fusion (psychopath) from fact to fiction. What I don't have (psychopath) I want (Dressed as a clown) I put my life on it. (In my psyche) (Pulling me down) I want. I like to wallow in sin, there is nowhere I fit in. And all these things in my head. And all these things that I said. And all these things that I do. They just stick to me like glue ».

John Lydon, *Psychopath*<sup>2</sup>

**E**n 1991, *Le Silence des agneaux* de Jonathan Demme sort en salles. La même année, Bret Easton Ellis publie *American Psycho*<sup>3</sup>. La figure du *serial killer*, cantonnée malgré quelques exceptions<sup>4</sup> au ghetto des films d'horreur, trouve un second souffle dans ces fictions. Inspirées par les sanglants exploits de psychopathes réels<sup>5</sup>, celles-ci ont bénéficié d'un financement important<sup>6</sup> et rencontrent très vite un important succès public.

Dans *Le silence des agneaux*, la violence et la mort sont le plus souvent suggérées, contrairement à *American Psycho* qui décrit celles-ci avec une indéniable complaisance morbide. Les deux œuvres participent néanmoins pleinement du renouveau de la littérature et du cinéma « noirs ». Un courant durable apparaît à la charnière des années 80 et 90, dont Evelyn Pieiller constate l'inquiétante vitalité : « Outre-Atlantique, et depuis peu en Europe, a émergé un genre littéraire nouveau : noir, agressif, exhibitionniste dans la surenchère de détails macabres, dominé par la mort. Sa thématique est le crime, ses héros sont des bourreaux, son style est la prolifération crue de descriptions de violences et de mises à

mort »<sup>7</sup>. Ce genre « nouveau », parfois qualifié de « néo-noir »<sup>8</sup> ou de « néo-fantastique », radicalise l'incursion dans l'horifique<sup>9</sup>. Humoristique ou au contraire non distanciée, l'esthétique de l'excès qui en est le corollaire oscille entre la dérision parodique du film *Reservoir Dogs* (1992) de Quentin Tarantino et les descriptions macabres des romans de James Ellroy<sup>10</sup>. Entre ces deux pôles sanguinolents, *American Psycho* occupe une place très particulière, sans doute parce qu'Ellis n'est pas habituellement un auteur de romans « noirs ». C'est en effet la première fois qu'il a recours à la figure hyperbolique du tueur fou et au gore. Investir les conventions — et les faiblesses — d'une sous-culture cinématographique ne relève pas d'une volonté de stylisation gratuite. Exercice littéraire lucratif autour d'un sujet à la mode, ce roman de commande<sup>11</sup> a permis à l'écrivain de radicaliser le constat implacable développé dans *Moins que zéro* (1985) et *Les lois de l'attraction* (1987) sur la société de consommation américaine des années 80.

Bret Easton Ellis brosse dans *American Psycho* le portrait d'un *serial killer* atypique et aborde en même temps un phénomène sociologique spécifique-

ment américain. Patrick Bateman, narrateur sadique homonyme d'un héros de bande dessinée altruiste, est un monstre totalement représentatif de son époque. Courtier à Wall Street, ce jeune homme incarne jusqu'à la caricature le rêve capitaliste de la société Reaganienne des années 80, alors que les *serial killers* ont souvent été décrits dans les films B comme des marginaux ou des américains moyens en apparence inoffensifs. Pour cet être cynique et amoral, commettre un meurtre est un acte aussi banal qu'acheter des vêtements. Une forme de consommation comme une autre. La morale n'est pas sauve à la fin du roman puisque ce « D'Jekyll et M'Hyde » contemporain restera totalement impuni.

Ellis décrit un monde aussi superficiel que les pensées du personnage principal. Celles-ci n'affleurent d'ailleurs que rarement, le plus souvent lorsqu'un meurtre est commis ou envisagé. Bateman hait les clochards, les homosexuels et les femmes qui deviennent, la nuit, ses victimes. Ellis joue avec nos réflexes de consommateur : l'inventaire méthodique des articles de luxe achetés, occupant parfois plusieurs pages, ressemble à celui d'une revue de

mode. Les descriptions des meurtres sont tout aussi précises et impersonnelles. Le récit à la première personne nous oblige à nous identifier à ce *golden boy* aussi cruel qu'inconsistant. Bateman « consomme » ses meurtres sans jamais éprouver d'état d'âme — pour les « consommer » pleinement il va même jusqu'à manger ses victimes<sup>12</sup> —, avec un naturel parfait et le même souci perfectionniste du détail qui l'anime lorsqu'il s'habille ou se rase. *American Psycho* est un roman dérangent parce qu'il est tentant à sa lecture de nous abandonner, malgré nous, à la superficialité de ces pages répétitives qui ressemblent tellement aux images télévisées et au papier glacé des magazines. La longueur et la monotonie quasi hypnotiques des descriptions semblent diluer l'atrocité des pires scènes de meurtres. Elles s'accordent parfaitement à notre passivité de consommateur blasé, boulimique et parfaitement docile...

La forme narrative d'*American Psycho* est identique à celle des autres romans d'Ellis. Le roman est écrit à la première personne et accorde une place importante, peut-être parfois excessive, aux dialogues. L'écrivain renonce cependant à la polyphonie narrative qui dessine dans *Les lois de l'attraction* et dans *Zombies*<sup>13</sup> (1994) un kaléidoscope de subjectivités croisées. Celle-ci est remplacée par un seul point de vue, parti pris plus traditionnel que l'on retrouve dans *Moins que zéro*. L'effet produit sur le lecteur est proche de celui de la caméra subjective sur le spectateur d'un film d'horreur, tel qu'il a été systématisé à partir du premier volet de la série *Vendredi 13* (1980)<sup>14</sup>. Le lecteur et le spectateur sont contraints à une identification dérangeante au tueur, à cette différence près que les mouvements de la caméra subjective alternent toujours avec ceux de la caméra objective, contrairement au roman d'Ellis qui impose une subjectivité constante.

Ironiquement, la continuité de la narration, dans *Moins que zéro* comme dans *American Psycho*, souligne aussi l'ennuyeuse répétition du quotidien, la

vacuité d'existences dorées et désœuvrées. Dans le second roman, le récit connaît évidemment une évolution importante vers l'horreur. Sporadiques dans les autres livres, mais déjà plus ou moins considérés comme « normaux » par les personnages<sup>15</sup>, les meurtres sont cette fois récurrents et succèdent invariablement aux occupations superficielles et mondaines du *golden boy*. Leur répétition monotone est toutefois interrompue par trois critiques musicales. Constituant des chapitres autonomes, elles sont consacrées à la discographie de groupes ou de chanteurs pop<sup>16</sup>. Sans lien évident avec le reste du récit, ces digressions ne sont attribuées à personne et semblent directement extraites d'une revue. Elles introduisent une légèreté qui distrait pendant quelques pages le lecteur de la cruauté des scènes de meurtre et renforcent l'impression de « zapping » narratif. La continuité de la narration est bien recherchée par Ellis, mais puisqu'elle se confond avec les pensées d'un psychopathe, il ne peut s'agir que d'une continuité saccadée et confuse...

*American Psycho* est le roman gore du cauchemar américain. Brutale dénégation du rêve capitaliste et du « politiquement correct », l'écriture d'Ellis emprunte à un sous-genre du film d'horreur<sup>17</sup> sa sanglante rhétorique de l'excès et l'une de ses figures préférées. Comme les réalisateurs du gore, Ellis préfère le temps réel à l'ellipse et n'épargne au lecteur aucun détail sordide, s'attachant à décrire très précisément ce qui est habituellement relégué dans un hors-champ mental. La crédibilité des scènes semble secondaire. Le plus important est de choquer ou écœurer le lecteur. La répétition étant l'un des principaux fondements du genre, l'écrivain multiplie les scènes de meurtres. Cette esthétique du sang et du gros plan<sup>18</sup> est clairement revendiquée : « Comme dans un plan de coupe de film d'horreur — un zoom foudroyant — Luis Carruthers surgit brusquement »<sup>19</sup>. C'est aussi une esthétique du grotesque<sup>20</sup> : « Elle tente de fuir en avant, mais je lui ai coupé la veine jugulaire et le sang jaillit en tous



Illustration de Samuel Le Faou

sens, nous aveuglant tous les deux »<sup>21</sup>. Il est difficile d'aller plus loin dans l'humour macabre. En imaginant que l'hémoglobine aveugle la victime et symboliquement le voyeurisme du bourreau, Ellis sous-entend-il que les excès du gore mènent à la non-représentation ? La scène est grotesque, mais aussi terriblement réaliste, si l'on en croit Quentin Tarentino qui préconise de faire couler le sang par litres à l'écran afin d'être plus proche de la réalité.<sup>22</sup> Selon le critique et photographe Christian Gattinoni, « nous vivons [...] l'époque d'une illusoire participation au grand cirque des images sous forme d'une interactivité proclamée qui nous réduit de fait au rôle de joueur rançonné par le hasard d'un zapping généralisé. Tous supports confondus, le reality-show a contaminé nos rapports au réel, toujours soupçonné de médiatisation pornographique ou de manipulation mercantile ».<sup>23</sup> Le roman d'Ellis est la démonstration fictionnelle de ce constat. En l'occurrence, l'« écriture-caméra » ne cesse d'imiter les images sanguinolentes du cinéma d'horreur si proches des images d'actualité, auxquelles elle emprunte, évidemment transposées, les principales caractéristiques stylistiques. Mais le



gore, et l'image cathodique en général, sont aussi référentiels<sup>24</sup>. Dans *American Psycho*, la télévision constitue, à l'instar de l'écran de *Vidéodrome* (1982), un personnage à part entière. Omniprésente, elle ne cesse de contaminer les pensées du narrateur. Bateman le cannibale est le double littéraire inversé, à la fois charnel et dépersonnalisé, de l'image cathodique qui se transforme dans le film de David Cronenberg en une flasque membrane prédatrice. Ce personnage est littéralement un drogué d'images, sans cesse confondues avec une réalité déjà très instable et insaisissable. Le monde dans lequel il évolue semble aussi confus et factice que son improbable identité ; l'écrivain s'amuse à décrire un narrateur impuissant à avouer à ses proches sa double personnalité. Toutes ses tentatives échouent, d'ailleurs personne ne l'écoute vraiment et lorsqu'un véritable dialogue semble enfin possible, on le confond avec un autre, ce qui donne lieu à des malentendus particulièrement cocasses. Les *yuppies* stéréotypés, « images » déshumanisées de la réussite, sont parfaitement interchangeables...

L'image est aussi, bien entendu, technologique. En dehors de ses occupations mondaines et professionnelles, Bateman passe son temps à acheter du

matériel audiovisuel toujours plus performant, à emprunter et restituer des cassettes au vidéoclub, ou à préparer des tortures de plus en plus sophistiquées, comme un réalisateur gore préparerait à l'avance ses gros plans dans leurs plus infimes détails. Si les « progrès » de Bateman imaginant des scénarios de torture sont proportionnels à ses progrès techniques, ils vont aussi de pair avec une incapacité croissante à avoir la moindre emprise sur le réel. Etrangement lucide, le narrateur constate dans les dernières pages du roman la sanglante confusion télévisuelle qui semble contaminer le monde, ce bric-à-brac mental qui régit son existence : « Mes rêves, en un film interminable, une pellicule éternellement déroulée, accidents de voiture, désastres, chaises électriques et suicides horribles, seringues, pin-up mutilées, soucoupes volantes, jacuzzis de marbre, poivre rose. Je me réveille baigné de sueur froide, et suis contraint d'allumer la télévision à écran large pour masquer les bruits de chantier que l'on entend à longueur de journée, venant de nulle part »<sup>25</sup>, ou encore : « la vie comme une reconstitution télévisée, comme une toile blanche qui se métamorphoserait en feuilleton imbécile »<sup>26</sup>. De telles comparaisons abondent dans le roman, filant la métaphore d'un

monde ressemblant à son image, et réciproquement. Pour le psychopathe, comme pour le lecteur obligé de partager ses sombres desseins, la ligne de partage entre la réalité et la fiction est particulièrement instable. Bateman décrit-il des meurtres authentiques, les délires de son imagination aussi sadique que fertile, ou simplement des vidéos ? Ellis renforce cette confusion en précisant que Bateman filme ses meurtres, qui deviennent ainsi forcément des images, s'ils ne le sont pas déjà au départ. Le narrateur précise par exemple dans une scène de torture : « J'ai installé le corps devant le nouveau récepteur de télé Toshiba, mis une vieille cassette dans le magnétoscope, et l'on voit sur l'écran le dernier film que j'ai tourné »<sup>27</sup>.

Malgré les drogues consommées quotidiennement par le narrateur, Ellis ne donne aucune indication qui pourrait définitivement nous faire pencher pour l'hypothèse de l'hallucination. Et c'est mieux ainsi, car c'est justement cette hésitation — que l'on retrouve dans les meilleurs récits fantastiques, mais cette fois entre une explication rationnelle et une explication de l'ordre du surnaturel face à un phénomène étrange<sup>28</sup> —, qui tient en haleine le lecteur, avec bien entendu le plaisir régressif de la répétition, l'un des principaux ressorts des histoires gore et de la plupart des récits relevant de sous-cultures populaires<sup>29</sup>.

Le personnage imaginé par Ellis, tueur sans doute le plus superficiel et caricatural jamais imaginé en littérature, appartient pleinement à cette mythologie de la méchanceté contemporaine que Bernard Sichère définit comme une « subjectivité athée [...] d'un certain retour du thème du « mal radical », mais sous la forme d'une impasse puisque ce mal ne peut plus être intégré aux grandes constructions de la théologie chrétienne »<sup>30</sup>.

S'il est vrai que « la littérature authentique fait rarement bon ménage avec les bons sentiments »<sup>31</sup>, et qu'il est ridicule de reprocher à Ellis d'en être dénué comme cela a souvent été fait, sa démonstration — « consom-

mer » signifie perdre son identité jusqu'à devenir un monstre — a pu sembler à juste titre simpliste. Mais la figure du mal radical incarnée par le *serial killer* ne trouve-t-elle pas justement toute son efficacité dans l'excès ? Un portrait psychologique plus nuancé aurait sans doute rendu plus crédible et humanisé le personnage, mais il aurait aussi réduit sa valeur archétypale. Monstre psychologique du « néo-noir », Bateman est comme les monstres biologiques notre « symptôme » et notre « monument »<sup>32</sup>, l'implacable révélateur de nos angoisses mises à nues, étrangement amplifiées<sup>33</sup>. *American Psycho* est une fable brutale. Dénonciation radicale de la société de consommation, elle illustre bien « le paradoxe de la prolétarisation

du monde » qui a transformé le consommateur en un « objet muet face à la chose qui parle »<sup>34</sup>. Elle actualise ainsi la critique de la société industrielle sous-jacente au roman gothique, aujourd'hui remplacée par la société post-industrielle du spectacle et de la communication. L'évolution du genre, déjà amorcée dans les années 60 et 70, a bien été décrite par Umberto Eco : « le roman noir est né dans une Angleterre au plus fort de son industrialisation, comme une réaction fictionnelle à l'épouvantable vision des rangées de métiers à tisser et de filoirs mécaniques. Le roman noir (et avec lui toute forme de fantastique) revient à la mode aujourd'hui, immanquable corollaire de l'aversion envers notre société de consommation

et de bien-être »<sup>35</sup>.

Le cynisme de cette société où l'« Humanisme de la marchandise »<sup>36</sup> est indissociable de la toute puissance de l'image télévisée nivelante et aliénante, n'est pas seulement dénoncé par le roman. La surprenante « écriture-caméra » fleuve qui en découle, prolongeant les recherches des romans précédents dont le minimalisme narratif se serait étrangement hypertrophié, introduit une monotonie rassurante. Le message délivré est sans aucun doute beaucoup plus ambigu qu'il n'y paraît au premier abord. Et si cette « psychose » américaine était identitaire ? Le mal, athée ou non, un repère existentiel et littéraire indispensable ?

**Yannick VIGOUROUX**

1. Richard Hell, *L'œil du Léopard*, New York, Scribner, 1998 / Paris, Editions de l'Olivier / Le Seuil, 1999, p. 160.
2. « Trop de fusion (psychopathe) entre la réalité et la fiction. Ce que mon imaginaire malade ne me donne pas je l'exige, je déguise ma vie d'un costume de clown. Dans mon psychisme, pour me faire mal, je l'exige. J'aime me vautrer dans le péché, je ne peux aller bien nulle part. Et toutes ces choses dans ma tête, et toutes ces choses que j'ai dites, et toutes ces choses que je fais me collent comme de la glu ». Paroles extraites de la chanson éponyme de l'album *Psychopath*, Virgin Records America, 1997. John Lydon, alias Johnny Rotten, fut le chanteur des *Sex Pistols*.
3. Chez l'éditeur new-yorkais Vintage, après que le commanditaire, Simon & Schuster, effrayé par la cruauté des scènes de meurtre, ait refusé de publier le manuscrit.
4. Parmi les exceptions les plus notables : *M le Maudit* (1931) de Fritz Lang, *Mr Verdoux* (1947) de Charlie Chaplin et *Le Voyeur* (1959) de Michael Powell.
5. Dans *Le Silence des agneaux*, Antony Hopkins incarne Hannibal Lecter, tueur surnommé « Le cannibale », actuellement en liberté aux Etats-Unis. Nombre de pages d'*American Psycho* s'inspirent, entre autres, des meurtres et obsessions morbides de *serial killers* réels tels que Ted Bundy, surnommé « M' Nice Guy », ou Ed Kemper, surnommé « L'ogre de Santa Cruz ». En France, Stéphane Bourgoïn a retracé les biographies criminelles de quelques cas célèbres dans la collection « Serial Killers », aux Editions Méréal, Paris.
6. Ellis a reçu 300000 dollars d'avance de Simon & Schuster à la signature du contrat. *Le Silence des agneaux* a été financé par la Columbia.
7. Evelyne Pieiller, « Le Crime considéré comme un des beaux-arts », *Art Press* n° 211, mars 1996, p. 6.  
Avec *Office Killer*, film d'horreur ironique réalisé par la photographe américaine Cindy Sherman en 1997, la figure du *serial killer* investit aussi le champ de l'art contemporain.
8. L'expression est notamment employée par Bryan Singer, réalisateur d'*Usual Suspects* (1995), cité par Philippe Rouyer, *Le cinéma gore, une esthétique du sang*, Editions du Cerf, 1997, p. 110.
9. Le roman « noir », héritier du roman « gothique » né à la fin du 18<sup>e</sup> siècle, préfère l'horifique à l'intrigue du polar traditionnel.
10. Dont son roman le plus sombre et sans doute le plus personnel : *Le Dalhia Noir*, Paris, Editions Rivages, 1987.
11. Dans le contrat négocié par son agent et signé avec l'éditeur, l'écrivain s'engageait à écrire un livre sur un *serial killer* new-yorkais.
12. Dans le premier véritable film gore, *Blood Feast* (1963) de Herschell Gordon Lewis, des organes sont déjà cuisinés.
13. Le titre original est *The Informers*.
14. *La Nuit des masques* (*Halloween*, 1978) de John Carpenter, qui utilise ce procédé avec parcimonie et sans faire couler de sang, ainsi que le premier *Vendredi 13*, tourné par Sean Cunningham, ont servi de modèle à de nombreux autres films (dont leurs propres suites), souvent médiocres. Ils sont regroupés sous l'appellation de « stalker » film : la traque des victimes est filmée en caméra subjective, du point de vue d'un tueur masqué, à la marche irrégulière.
15. Dans *Moins que zéro*, le narrateur évoque des faits divers horribles lus dans le journal ; il surprend aussi des amis visionnant un *Snuff movie* (film dans lequel les tortures et mises à mort sont réelles). Un autre fait divers horrible et le suicide d'une étudiante sont évoqués dans les *Les lois de l'attraction*. Patrick Bateman, le frère aîné de Sean, fait son apparition, personnage secondaire dont on ignore encore les pulsions meurtrières. Les vampires expérimentés et lubriques de *Zombies* égorgent leurs victimes avec une facilité qui fait totalement défaut au kidnappeur d'un enfant. Si toutes ces scènes ou évocations de violence visent à choquer le lecteur et révèlent une indiscutable fascination morbide pour le sang, elles restent marginales par rapport au reste du récit.
16. Ces albums sont ceux de Genesis (et les albums solo de Phil Collins), Whitney Houston, Huey Lewis and the News.
17. On pourra lire sur ce sujet l'étude de Philippe Rouyer, op. cit.
18. Les analogies entre le « gore » et le « hardcore » qui accorde aussi une grande importance au gros plan, ont souvent été signalées, mais sans toujours tenir compte de leurs différences : les coulées de sperme, par exemple, sont réelles alors que celles de sang ne le sont pas. Cf. ibid., p. 178-179. L'œil tranché avec une lame de rasoir dans *Un chien andalou* (1928) de Luis Buñuel est habituellement considéré comme le premier gros plan « gore » de l'histoire du cinéma.
19. Bret Easton Ellis, *American Psycho*, New York, Vintage, 1991 / Paris, Salvy éditeur, 1992, p. 376, pour l'édition française.
20. Herschell Gordon Lewis a déclaré que le souvenir d'une représentation du Théâtre du Grand-Guignol, connu pour ses effets spectaculaires aussi sanglants que grotesques, est à l'origine de l'idée de tourner *Blood Feast*. Cité par Philippe Rouyer, ibid., p. 33.
21. Bret Easton Ellis, op. cit., p. 373.
22. « On a tellement l'habitude de voir un type se prendre une bastos dans le ventre, et tomber raide mort avec une petite tache de stylo rouge sur la chemise qu'on ne sait même pas à quoi ça ressemble dans la réalité. Quand l'estomac est crevé, tu souffres comme une bête, pendant longtemps, à cause de tous les acides qui se répandent dans ton corps. Et j'ai même fait venir un médecin sur le plateau [de *Reservoir Dogs*] pour contrôler l'étendue de la flaque de sang qui devait progresser en même temps que le film ». Quentin Tarantino, entretien avec George Milton, *Entrevue*, hors-série n° 2, 1996, p. 14.
23. Christian Gattinoni, introduction de *Matière à photographie : Photographie contemporaine en Bretagne*, Bordeaux, Le Festin, 1993, p. 3.
24. Il le sera aussi dans *Zombies et Glamorama* (1998).
26. Ibid., p. 441.
27. Ibid., p. 421.
28. Cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, « Poétique », 1970.
29. Comme le roman-feuilleton, cf. Umberto Eco, « Pleurer pour Jenny ? », *De Superman au Surhomme*, Milan, Fabbri Bompiani Sonzogno Etas s.p.A., 1978 / Paris, Grasset & Fasquelle, 1993, pour la traduction française.
30. Bernard Sichère, « James Ellroy, Ecrivain du Mal », *Polar* n° 16, Paris, Editions Payot & Rivages, 1995, p. 129.
31. Guy Scarpetta, « Les Nouveaux réactionnaires », *Art Press* n° 248, juillet-août 1999, p. 55.
32. J'emprunte cette expression à Patrick Rogiers, *Diane Arbus ou le rêve du naufrage*, Paris, Le Chêne, 1985, p. 18.
33. Sur le symbolisme et le rôle initiatique du monstre ou du méchant, on pourra notamment consulter l'ouvrage de Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Le Livre de Poche, 1979.
34. Greil Marcus, *Lipstick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, 1989 / Paris, Editions Allia, 1999, p. 55, pour l'édition française.
35. Umberto Eco, « Grandeur et décadence du surhomme », op. cit., p. 106.
36. Greil Marcus, op. cit., p. 55.