



Le cauchemar consumériste dans “The Dream of the Consortium” et “Paradise Park” de Steven Millhauser

Xavier Lachazette, Université du Maine, Le Mans

Parmi les réseaux thématiques que tissent entre elles les douze nouvelles du recueil de Steven Millhauser intitulé *The Knife Thrower and Other Stories*¹, publié en 1998, deux textes se répondent directement. Il s’agit des nouvelles classées respectivement en 8^{ème} et 10^{ème} position : « The Dream of the Consortium » et « Paradise Park ». Dans l’une, une communauté vaguement définie de la dernière décennie du XXe siècle succombe peu à peu aux charmes extraordinairement variés que propose un nouveau grand magasin, dirigé par le consortium éponyme et bâti en remplacement d’un vieux magasin déclinant. Dans l’autre, au cours du premier quart du XXe siècle, un nouveau parc d’attractions voit le jour à Coney Island, célèbre plage de Brooklyn, et ne cesse de surprendre les clients par l’ingéniosité et la technique révolutionnaires des manèges qu’y implante l’homme d’affaires Charles Sarabee.

Bien que différents, les deux mondes dépeints dans ces nouvelles sont intimement liés : le grand magasin vend « des grandes roues, des manèges et des montagnes russes » (137) tandis qu’on apprend que Sarabee était propriétaire de plusieurs grands magasins avant d’évoluer dans le milieu du divertissement de masse (168). Un scénario fort similaire se déroule dans les deux textes, où la communauté, un temps réticente, cède peu à peu aux pulsions consuméristes qui l’animent en secret. Des critiques s’élèvent pour l’alerter sur les dangers qui accompagnent un tel abandon de soi au plaisir de la satisfaction immédiate, mais l’envie s’avère plus forte. Un crescendo a alors lieu, au cours duquel l’entité commerciale renouvelle sans cesse ses produits pour attiser l’envie des clients, dans une course-poursuite aussi haletante qu’inquiétante. En effet, le lecteur pressent instinctivement qu’une recherche si effrénée de consommation menace de se solder par une chute d’autant plus dure, et que la promesse de rêve ou de paradis faite par les titres souligne au contraire, par le biais d’une amère ironie, le cauchemar infernal dans lequel ces microcosmes fictionnels et leurs clients s’enlisent graduellement.

Pour essayer de comprendre les enjeux de ces nouvelles, nous analyserons tout d’abord les **formes d’excès** dont regorgent ces textes, qui décrivent la quête illusoire du plaisir et posent clairement la question de l’établissement et du franchissement des limites. Ceci nous amènera à étudier **la nature problématique des deux types de désir** que l’on y rencontre, à savoir le désir de se divertir soi-même et celui de divertir autrui, nimbés l’un et l’autre de mystère. Enfin, par le biais d’une **analyse principalement narratologique**, nous verrons que ces nouvelles créent un sentiment de déjà lu d’autant plus déroutant que, dans le jeu de miroirs qui les réunit et les oppose à la fois, elles frappent le lecteur aussi bien par leurs similarités que par leurs inversions ou leurs déformations grotesques, lui laissant finalement un goût fort inquiétant d’ambiguïté et d’absence de résolution.

.../...

1. Des formes variées d'excès.

Que ces nouvelles soient à placer sous le signe de l'excès, les narrateurs ne s'en cachent guère. Dès l'incipit, bien avant que le rideau ne se lève sur le nouveau grand magasin – rideau symbolisé par les sombres échafaudages et les draps blancs qui dissimulent encore la structure et le contenu de ses vitrines –, et bien avant que les visiteurs ne franchissent pour la première fois le grand mur de 130 mètres de haut bâti autour de Paradise Park, on peut lire en effet :

Our very idea of excess, of wonder, had been formed by its shelves of merchandise stretching into brown distances and rising through all twelve floors. (125)

[...] it was immediately clear that Paradise Park was striving to overcome the limitations of space by a certain flamboyance or excess that pushed it in directions never before undertaken in the architecture of amusement parks. (159)

Le but délibérément poursuivi par le consortium est de forcer l'admiration du chaland par la quantité et la variété des objets proposés, ainsi que par l'immensité des labyrinthes dans lesquels, véritables Thésée dépourvus de fil d'Ariane, les clients s'épuisent et se perdent vite, malgré les plans d'étage placés ici et là. Les douze niveaux de l'ancien magasin sont ridiculisés par les dix-neuf étages qui surgissent soudain de terre, comme par enchantement. Cette expansion verticale par le biais des niveaux supérieurs est d'ailleurs renforcée par l'exploitation croissante, décidée par ce Minotaure qu'est le consortium, de quatre niveaux souterrains, ouverts peu à peu à la clientèle, ainsi que par une expansion horizontale non seulement grâce à l'achat prévu de pâtés de maisons adjacents, mais aussi par l'allusion à des marches appuyées contre un mur, qui semblent mener magiquement de l'autre côté de la cloison – c'est-à-dire de l'autre côté du décor (132).

Très vite, en effet, l'effet de réel créé par la description minutieuse des rayons cède le pas à un foisonnement fantastique qui franchit les limites du réalisme et fait entrer le lecteur dans un monde parallèle délirant, un univers mégalomane. C'est notamment le cas lorsque des listes tirades énumèrent les marchandises les plus incongrues – près d'une cinquantaine dans le cas de la phrase (tronquée) suivante :

[...] you could purchase quartz heaters, power mowers, Venetian palazzi, electric pencil sharpeners, Scottish castles, cordless phones with ten-channel autoscan, flying buttresses, mulching tractors, Neolithic villages, aluminum siding, the palace of Sardon II, the Erie Canal [...]. (140)

Folle variation sur les slogans de grands magasins comme Harrods à Londres, dont l'accroche promettait à une époque que l'on y trouverait tout, « from a paperclip to a pink elephant », une telle démesure incite bien entendu le client à pratiquer un consumérisme compulsif, mais elle l'encourage aussi à se détacher de la notion de réalité, à laisser la proie pour l'ombre.

Par exemple, le parc propose aux clients de vivre des « aventures », définies non pas comme de simples tours de manège, mais comme des « expériences réelles soigneusement recrées » (« carefully re-created real-life experience[s] », 163). De même, tout dans le grand magasin comme dans le parc d'attractions n'est que facticité, mais une facticité qui rechigne à dire son nom et dont l'ambition cachée est de passer pour la réalité. Les mannequins des vitrines s'animent et paraissent humains l'espace d'un instant, parce que certains le sont vraiment. Quelques-uns des mille huit cents acteurs embauchés par Paradise Park pour jouer les fiers-à-

bras, les clochards ou les prostituées s'éprennent tant de leur rôle qu'ils finissent par hanter les rues du complexe ludique à la recherche de mauvais coups à perpétrer et de clients à satisfaire (165-166, 183). Comme on l'a vu, on peut même se procurer des répliques grandeur nature de châteaux écossais, du canal Erié, mais aussi des duplicata de lacs, de forêts et d'orages (141).

C'est que, dans le monde décrit par ces nouvelles, règne un engouement quasiment exclusif pour le virtuel et la copie : ainsi, le dernier rayon visité dans « Consortium » charme les visiteurs de par ses hologrammes qui imitent si bien la vie humaine. Loin de pouvoir être qualifiée de pâle imitation ou de perdre de sa valeur en raison de sa duplication à l'infini, la copie remplace peu à peu l'original, un original qu'elle prive de sens, de contexte et de valeur intrinsèque dans le même temps qu'elle lui impose une nouvelle valeur, marchande celle-là, indiquée sur son étiquette. Comme le dit le narrateur :

In remote factories located in large underpopulated states, teams of workers trained in secret workshops taught by rigorous experts were producing replicas so skillful that the originals had begun to seem a little flawed, a little faded and unconvincing. (140)

Dans de tels paragraphes, la portée sociale et économique des nouvelles n'échappe nullement au lecteur. Les lieux de production de la citation précédente rappellent les *sweat shops*, ou ateliers clandestins du tiers-monde et d'ailleurs, où un nombre tout aussi incalculable d'articles est produit à bas prix, dans des conditions de travail ardues et misérables. Le culte général de la copie renvoie également au diktat de l'image sur la substance, à la transformation moderne de la culture en simple objet de consommation.

En de rares lieux du texte, la tentation de la satire semble même échapper à l'agence narrative de la nouvelle, par ailleurs neutre. Par exemple, le monde de l'entreprise ne ressort guère grandi de l'annonce qu'il est venu à l'idée de certains cadres, sévissant dans l'industrie de l'hôtellerie, de dupliquer une ville européenne tout entière au sein des Etats-Unis, dans le but d'épargner aux touristes américains tout voyage transatlantique et pour leur permettre de franchir rapidement la frontière factice en sens inverse, aussitôt déclarés les premiers symptômes de ce mal qui menace tous les clients du grand magasin ou du parc d'attractions : l'ennui.

De même, on ne peut que s'interroger sur la validité ou la complétude historiques de ce que le narrateur présente comme l'une des « merveilles culturelles reconstituées » par Paradise Park (180), à savoir une plantation tout droit sortie de *Gone with the Wind*, où, assis sous le porche, le maître bienveillant caresse les boucles blondes de sa fille tandis que la « fidèle bonne noire » (« a faithful black mammy ») s'exclame « Lawdee! » de temps à autre.

Dès lors, la marchandisation du monde se poursuit à un rythme effréné car l'acte d'achat devient un réflexe boulimique à temps complet qui ôte au consommateur le loisir de jouir physiquement de ses acquisitions. Peu importe qu'il acquière une montre-bracelet ou une villa romaine, nous dit le narrateur, car après tout, y a-t-il vraiment une grande différence entre ces deux objets de consommation ? (139) Les seuls sentiments qui puissent prédominer sont donc paradoxalement une absence frustrante de plaisir durable, un délire jamais satisfait de toute-puissance et de toute-jouissance (si l'on peut dire), un désir obsédant d'empire et d'emporium qui pourchasse les consommateurs jusque dans leur sommeil et comprime toute autre pensée dans leur cerveau conditionné (143).

2. La nature problématique du désir de (se) divertir.

La nature de ce désir qui anime clients et consommateurs est fort problématique. Il est en effet difficile de définir ce qui, dans ces lieux, les hypnotise au point de les pousser peu à peu à s'enterrer dans les quatre sous-sols du magasin ou dans les trois niveaux inférieurs du parc, tandis que les manèges à ciel ouvert sont bientôt désertés, livrés à l'abandon, à la rouille et aux herbes sauvages. Plus exactement, toute une panoplie de débuts de réponses est fournie par les narrateurs, que seule une mise bout à bout permet de mieux cerner.

C'est par le biais d'une série d'oppositions et de paradoxes que la nature de ce désir se dévoile peu à peu. Tout d'abord, on comprend vite que la communauté est prise entre deux désirs contradictoires : celui d'aller de l'avant en profitant de chacune des avancées technologiques que son époque rend possibles et le regret indéradicable de l'évanouissement de l'enfance. Certes, l'histoire poursuit irrésistiblement sa progression exponentielle et l'esprit de surenchère ne connaît que de rares paliers, mais les êtres ne peuvent se départir d'une vague souffrance, faite de nostalgie ou de mélancolie, qui se manifeste parfois dans la glorification d'un après-guerre idéalisé où les plaisirs plus simples, tels les films en noir et blanc, semblaient rendre la communauté plus heureuse (128).

Dès lors, le désir de disparaître corps et biens, pour ainsi dire, dans une débauche d'achats a pour pendant direct une certaine résistance au pourvoyeur, car la conviction que le bonheur est à l'intérieur de soi, c'est-à-dire dans le sujet, et non pas à l'extérieur de soi, en l'objet, refait surface de manière intermittente. On peut ainsi lire :

[...] we resisted the temptation to be captivated. After all, it wasn't such shows we longed for, but something else entirely, something that carried us back to better times, when we still had hope, something to be found only on the inside. Is it a wonder we hesitated? (127)

La communauté n'est pas dupe. Elle sait, par exemple, déjouer le piège à consommation qu'est l'évocation habile et intéressée du passé glorieux de la nation, à laquelle elle n'ajoute plus foi. Elle a intimement conscience que le bonheur n'est pas dans l'accumulation d'objets, dont la jouissance, nous l'avons dit, n'est jamais observée. En ce sens, l'accent placé sur la vanité d'une telle entreprise crée un riche intertexte entre ces nouvelles et des œuvres marquantes de la littérature américaine. On peut penser au tout début du chapitre II de *The Great Gatsby* et à la « vallée de cendres » que constitue la décharge décrite à quelques encablures à peine de Manhattan, mais aussi au gâchis par lequel se solde l'opulence capitaliste dans certains tableaux peints par Chester Arnold en 1999, tels que *Arrivals and Departure*, *Clearance*, *Landfill* et *Horn of Plenty* – titres qui jurent ironiquement avec les bric-à-brac innombrables qui encombrant quasiment l'intégralité de chacune de ces toiles. Un tel intertexte rassure momentanément le lecteur en lui laissant entrevoir la survie épisodique d'un certain esprit d'insoumission et d'indépendance antilibérale, pourrait-on dire, mais les avertissements et les rumeurs alarmantes sur les dangers encourus sont finalement étouffés, signifiant la mort de l'esprit critique et le triomphe du diktat de la majorité.

De ce tiraillement interne entre désir et conscience naît l'utilisation fréquente dans le texte de paradoxes et d'oxymores. On peut ainsi lire, pour ne se limiter qu'à un ou deux exemples, que les questions posées aux vendeurs sont marquées simultanément du sceau du scepticisme et de l'ardeur (« our skeptical, ardent questions », 134). Dans « Paradise Park », la phrase suivante présente un certain relief :

The sense that the rides were, in a controlled way, out of control, that they were exceeding bounds, that they were imitating nightmarish breakdowns while remaining perfectly safe, all this proved intoxicating to the crowds, who at the same time were urged to a feverish carnival spirit by the winking electric lights [...]. (176)

Symboliquement, ces paradoxes et la préférence des clients pour les niveaux inférieurs illustrent clairement la descente dans la psyché humaine que le texte entend mettre en œuvre, avec tout ce qu'une telle démarche peut comporter d'inattendu, de déplaisant, de vulgaire ou de violent. Et, en effet, malgré la retenue et le poli apparent des deux textes, les indices de corruption de l'âme humaine foisonnent.

Ainsi, le chaland recherche le frisson angoissant mais sans risques, comme celui que procurent les « fleurs géantes et cauchemardesques » du parc en 1920 (184) ou les montagnes russes cataclysmiques du nom de Nightmare Railway (163), où glissement de terrain, inondation, avalanche et incendie ne sont que quelques-unes des péripéties rencontrées. De même, la violence semble occuper une place de choix dans la vie des clients du grand magasin, si l'on en juge par la comparaison des mannequins incomplets, servant à l'exposition des marchandises, à des corps mutilés dans la cave d'un psychopathe (129), ou par la reproduction miniature d'un hôtel de trente-quatre étages où l'on aperçoit, entre autres vignettes, une belle femme qui « pleure hystériquement », un squelette surgi d'un placard, des mannequins prenant des poses langoureuses ou un étrangleur rôdant aux abords d'un défilé parisien de haute couture (138).

Car la débauche consumériste se décline aussi au plan sexuel, sur le registre de pulsions laides permises par un relâchement carnavalesque des mœurs : le narrateur déclare ainsi que prostituées, parieurs et gangsters avaient été bannis de Paradise Park dans un premier temps, par égard pour les « valeurs présumées » des clients (« the supposed values of that audience », 165). Par la suite, cependant, c'est précisément à cause du désir secret (« secret yearning », 166) qu'une telle absence suscite chez ces mêmes parangons de vertu que des acteurs incarnant le monde interlope de Coney Island sont embauchés. Et c'est ce même esprit canaille, visiblement plus tenace que l'esprit critique, qui cause l'échec cuisant d'une portion du second niveau souterrain de Paradise Park, surnommé Pastoral Park, où tout n'est que lacs, bois, chemins sinueux et murmures de ruisseaux invitant à la méditation (178).

A l'autre bout de la chaîne, la face cachée des désirs des clients a pour miroir la nature difficilement définissable de la motivation première du consortium ou du propriétaire. Dans les deux cas, un prétexte est donné en guise d'écran. C'est la concurrence entre enseignes ou entre parcs d'attractions, nous dit-on, qui est responsable de la surenchère dont est victime le client. Les rivaux que sont Luna Park ou Steeplechase poussent le nouveau venu à relever un défi commercial ardu (« the new owner was ready to respond boldly to the challenge of his rivals », 159).

Très vite, toutefois, la question se pose du cynisme qui anime ou non l'instance qui met en émoi la communauté. Si Sarabee doit son succès aux recettes de mercatique qu'il utilise de manière quasiment infaillible, comment peut-il échapper à une instrumentalisation du désir de sa clientèle ? Comment pourrait-il ne pas voir, dans les foules qui se pressent dans son parc, de vulgaires marionnettes assoiffées de divertissement ? Que penser, en effet, de l'apparition d'éléments grotesques à Paradise Park à partir de la saison 1915-1916, la saison même où, un vide ayant été découvert sous le sol du parc, un premier niveau souterrain est inauguré ? Que sont ces « chapiteaux grotesques », ces « démons grimaçants », ces « singes velus », ces « poulets à trois têtes » et ces miroirs déformants (173, 176), si ce n'est le rire sardonique

d'une entité qui se pense et se dit supérieure à la masse des vils hédonistes (« pleasure-seekers », 176) ?

Ceci fait d'autant moins de doute que, déjà à l'époque où Sarabee était propriétaire d'un grand magasin, il avait observé le comportement des hordes de consommateurs et avait tiré de cette expérience une espèce de définition du consumérisme. Pour lui, consommer était déjà une activité bien futile puisqu'elle pouvait se résumer à la formulation suivante : « riding elevators and escalators in search of something [you] thought [you] wanted but probably didn't need » (168).

Lorsque les chalands se détournent finalement de lui, ce n'est plus le mercantilisme qui guide les actions de Sarabee, mais bel et bien la volonté de punir les marionnettes rebelles ou inconstantes dont, à l'envi, il agitait autrefois les ficelles. Semblable en cela à la nouvelle « The New Automaton Theater » du même recueil, où Graum, un montreur d'automates, punit sa clientèle en ne lui donnant plus à voir que des créations aux mouvements saccadés et à la mécanique apparente, Sarabee provoque les clients de la dernière saison de son « anti-parc » (193) en dotant ce dernier d'un érotisme dérangeant et d'une violence mortifère, des témoins affirmant avoir assisté à des suicides (192). Ce faisant, il acquiert une dimension et un pouvoir divins, si bien que le texte semble se faire l'écho d'un épisode biblique puisque Sarabee, ce « designer » original et originel, ce créateur de mondes dégoûté des créatures qui évoluent dans son Eden (« Paradise Park »), décide de les anéantir dans un déluge de feu, lors de l'incendie général qui ravage le parc et clôt la nouvelle.

3. Narration et ambiguïté.

Tout l'intérêt est de voir dans cette conflagration un événement ambigu, tant l'annihilation du parc porte en elle l'idée d'un châtement, mais aussi le germe de la fin de la quête morbide du frisson ultime, un appel à un sursaut d'instinct de survie. Plutôt que de les laisser se livrer aux délices dangereuses de l'introspection – le texte évoque « la sombre extase de l'annihilation » (« the black ecstasy of annihilation », 198) –, Sarabee sauve ses visiteurs de l'enterrement de soi dans les bas niveaux du parc, en brisant sec la spirale descendante dans laquelle ils s'étaient enferrés. Il les sauve de la consommation par la consommation du parc.

En ce sens, « The Dream of the Consortium » et « Paradise Park » emmènent le lecteur dans deux directions diamétralement opposées, puisque la première de ces nouvelles s'achève sur la description obsédante des ravages psychologiques causés par le consumérisme sur le psychisme humain, tandis que la seconde introduit une libération cathartique après quarante pages d'emprisonnement progressif dans l'enfer de la débauche. Il faut d'ailleurs souligner que le soulagement de l'excipit de « Paradise Park » était clairement affiché dès l'incipit, puisque le lecteur y apprend que la diégèse s'inscrira dans une durée bien déterminée (douze années) et que l'époque concernée est révolue, à la fois temporellement (le début du XXe siècle) et de par ses idiosyncrasies, puisque la caractéristique majeure de cette époque – à savoir, la démesure – n'a plus cours au moment du récit (« an era noted for the brilliance and extravagance of its amusement parks », nous dit-on, 159). L'excipit de « Paradise Park » produit donc l'effet inverse de la fin ouverte et contemporaine de « Consortium ».

Toutefois, l'effet de miroir déformant le plus captivant de ces nouvelles provient de l'utilisation ou non d'un récit à la première personne du pluriel. Dans une correspondance électronique échangée avec Marc Chénétier sous forme de questions-réponses², Millhauser souligne la richesse et l'intérêt d'un pronom si peu utilisé en littérature :

In any case, I found myself increasingly drawn to this pronoun, partly because it allowed me to enact the drama of an entire community set against a person or group that threatens it, and partly because the pronoun felt new and exciting, a pronoun that didn't drag in its wake one hundred billion stories, as in the case of an "I" or a "he." It strikes me as a barely explored pronoun, full of possibilities, and I'm certainly not done with it.

Dans ce même entretien, il est intéressant de voir que l'auteur cite l'utilisation du « nous » par le chœur des tragédies grecques antiques. En effet, ce dernier peut s'exprimer indifféremment à la première personne du pluriel ou du singulier, par exemple dans *Electre* d'Euripide ou dans *Antigone* et dans *Œdipe Roi* de Sophocle. Qui plus est, quand le chœur entre en interaction avec un acteur, par le biais de son chef et représentant, ou coryphée, le même glissement insensible a fréquemment lieu – glissement que l'on retrouve dans certaines nouvelles de Millhauser, comme dans « The Sisterhood of Night », mais qui ne concerne pas les deux textes analysés ici.

Ce que nous observons en revanche dans « Consortium », c'est l'utilisation d'un bout à l'autre de la nouvelle du pronom pluriel « we », à la fois expérimental et volontairement « dérangent » (« disturbing »). L'impression créée, nous dit Millhauser, est celle d'une « mystérieuse pluralité qui chante à l'unisson ». Et, de fait, le lecteur ne sait trop que penser d'une entité narrative si protéiforme. Le « us » franc et massif de la première phrase de « Consortium » frappe le lecteur par sa solidité, comme si la conscience de la communauté, ou au contraire l'inconscient collectif, s'adressait directement à lui. Néanmoins, dès la sixième page, l'agence narrative s'atomise et se disloque en lambeaux de communauté. Par exemple, le « nous » devient parcellaire quand le sujet de certaines phrases devient « there were those among us who » (130) ou « all but the harshest among us », ou bien encore quand on lit : « Oh, there were doubters among us » (132). En d'autres termes, la voix de l'unanime conscience devient simplement la voix de la majorité, dont le diktat a déjà été relevé précédemment. Seul compte ce que pense le groupe, dans son ensemble (« It was generally conceded that », « on the whole we were inclined to be hopeful », lit-on page 132), et le point de vue exclusif qui est adopté jette dans l'oubli les divergences marginales, tandis que le pronom pluriel, souple et évolutif, se ressoude et se réunifie en apparence, sans recouvrir pour autant la même signification qu'auparavant.

Toutefois, comme les notions d'individualité et de communauté ne pouvaient nécessairement pas être aussi différenciées à l'époque antique qu'au XXe siècle, plus que l'allusion au « nous » du chœur, c'est la référence de Millhauser à Kafka qui ressort de l'entretien précité. L'auteur y cite une nouvelle précise du célèbre Pragoais : « Josephine the Singer, or the Mouse Folk », qui se trouve être la dernière nouvelle qu'il écrivit. Or un riche intertexte, là aussi sur le mode inversé, se noue entre ces deux nouvelles. Dans la fable de Kafka, narrée alternativement par une première personne du pluriel ou du singulier, une communauté de souris est comme hypnotisée par la voix flûtée de l'un de ses membres, la Joséphine éponyme, sans que cette fixation s'explique par les capacités vocales réelles de ladite souris. Un rapport ambigu d'indifférence amoureuse, de respect mêlé de rejet, s'établit entre individu et corps social, jusqu'au moment subit où la pseudo-diva des rongeurs disparaît et tombe rapidement dans l'oubli.

Quand une certaine connivence règne entre eux, le rôle protecteur de la communauté envers l'individu est affirmé, contrastant fortement avec les rapports instrumentalisés d'hypnotiseur à hypnotisé qui marquent les deux nouvelles de Millhauser. Ainsi, on peut lire chez Kafka :

So the people look after Josephine much as a father takes into his care a child whose little hand—one cannot tell whether in appeal or command—is stretched out to him. One might think that our people are not fitted to exercise such paternal duties, but in reality they discharge them, at least in this case, admirably; no single individual could do what in this respect the people as a whole are capable of doing. To be sure, the difference in strength between the people and the individual is so enormous that it is enough for the nursling to be drawn into the warmth of their nearness and he is sufficiently protected³.

Néanmoins, pour sa nouvelle « Paradise Park », il semblerait bien que Millhauser se soit souvenu de cette nouvelle et en ait pris le contre-pied en décidant d'attribuer la narration à une instance détachée, un pseudo-historien tentant de déterrer des faits ensevelis grâce à la lecture de coupures de presse ou de déclarations de témoins (161, 177, 186, 190), à l'opposé du « nous » partie prenante de « Consortium ». En d'autres termes, en réaction à l'agence narrative bipronominale (je / nous) de Kafka, qui insiste sur l'absence de mémoire collective chez les souris⁴, Millhauser a apparemment eu l'idée d'une énonciation de type historique utilisant majoritairement le prétérit et la troisième personne du singulier, l'idée aussi d'un recours à une entité traditionnellement présentée comme objective – même si les limites de cette prétendue objectivité sont bien connues.

Le goût du jeu et des miroirs pousse pourtant Millhauser à passer, en quatre lieux de sa nouvelle, de la troisième personne du singulier à la première du pluriel, comme le fait, il est vrai, tout chercheur voulant faire référence à ses propres travaux sans trop mettre en avant son individualité⁵. Mais le lecteur, qui a déjà été pris de court par l'utilisation de ce pronom, colore le « nous » de l'historien et lui superpose toute l'épaisseur sémantique dont ce pronom s'est enrichi au fil de la lecture des autres nouvelles du recueil. Dès lors, de simples phrases peuvent provoquer une polyphonie inaccoutumée dans son esprit, comme le paragraphe suivant, qui décrit le moment où le parc prend un tour destructeur :

We hear of smoky sideshows in which the knife thrower pierces the wrists of the spangled woman on the turning wheel [...]. We hear of rides so violent that people are rendered unconscious or insane [...]. Even taking exaggeration into account, what are we to make of a Children's Castle in which girls ten and eleven years old are said to prowl the corridors costumed as Turkish concubines [...]? (190-191)

C'est donc au lecteur qu'incombe la tâche de choisir entre deux mouvements contraires : celui de l'avertissement prophétique inquiétant de « Consortium » ou celui de la catharsis soulageante induite par la dévastation de Paradise Park.

Dans les deux cas, la prise de conscience à laquelle nous invitent les narrateurs passe par un enlèvement cauchemardesque progressif qui, paradoxalement, est en même temps ludique, comme si les contes moraux et les récits fantastiques avaient ici trouvé un terrain d'entente, un équilibre délicat entre « savoir raison garder » et volonté de toute-puissance. De même, la noirceur implicite de ces textes provient davantage de ce que Marc Chénétier⁶ appelle les « fringales métaphysiques » des créateurs millhauseriens (72) que d'une véritable angoisse existentielle, en ce sens que les listes et la description des mondes imaginés dilatent l'espace et le temps, font un tant soit peu écran à l'idée de notre mortalité⁷.

Cette dimension ludique et cette appétence complexe pour le vivant apparaissent de manière récurrente dans le plaisir véritablement sensuel et enfantin que les narrateurs éprouvent à

nommer et décrire tous les objets ou tous les manèges qui s'offrent à eux, rappelant ainsi l'acte de nomenclature de tous les animaux de la création par Adam, dans le deuxième chapitre de la Genèse. Une entité, bienveillante et cynique à la fois, semble en effet les avoir créés tout spécialement pour eux.

Ce plaisir du verbe est tel que l'unique lieu de la transgression permise, de l'excès sans risques et de la jouissance illimitée, ce pourrait bien être l'écriture. Et l'on pourrait donc dire des mots ce que le narrateur déclare au sujet des actrices/prostituées qui arpentent les allées de Paradise Park : « their invitation to forbidden pleasures [was] strictly and safely imaginary » (166).



¹ New York: Vintage Books, 1998, 228 p.

² Cet entretien est disponible sur le site Internet de la revue *Transatlantica*, à l'adresse : www.transatlantica.org/-document562.html.

³ J'utilise ici et infra la traduction anglaise de la nouvelle de Kafka par Willa et Edwin Muir, mise en ligne à l'adresse : <http://victorian.fortunecity.com/vermeer/287/josephine.htm>. L'édition originale est la suivante : *Franz Kafka: The Complete Stories*, ed. Nahum N. Glatzer, New York: Schocken Books, 1995, 486 p.

⁴ Voir par exemple : « generally speaking we ignore historical research entirely » (Kafka)

⁵ Voir les pages 184-185, 189-191, 194 et 198 de « Paradise Park ».

⁶ Dans son ouvrage lumineux, intitulé *Steven Millhauser : la précision de l'impossible*, Paris : Belin, 2003, 127

p.

⁷ Sur ce point, voir l'opuscule précité de M. Chénétier, p. 18.