

Université de Montréal

**Identité et capitalisme de consommation dans les romans de Chuck
Palahniuk: une étude comparative de *Lullaby* et *Survivor***

par Carole-Ann Perron

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en littérature comparée

Décembre, 2012

© Carole-Ann Perron, 2012

Résumé

Ce mémoire propose une analyse de l'enfermement identitaire présent dans les romans *Lullaby* et *Survivor* de l'auteur Chuck Palahniuk et montré en rapport au rôle que les personnages tiennent dans leur famille et à leur pratique d'habitation. En utilisant les théories de Baudrillard et de Foucault, l'imposition d'une identité par la société moderne s'explique en relation à sa domination par le capitalisme de consommation et par la présence médiatique. Les univers romanesques de cet auteur s'inscrivent dans la tradition américaine où, par l'emploi du langage littéraire, sont développées les notions de liberté et de libre arbitre au coeur de l'identité nationale américaine rendant possible leur lutte contre les différents dispositifs de contrôle présents dans cette société (m'inspirant du projet de Weinstein). Cette étude ne porte pas seulement sur l'enfermement identitaire, tant individuel que culturel des personnages, mais aussi sur les problématiques de l'identité masculine et de la passivité dans ces deux romans. L'auteur tente de solutionner lesdits problèmes en brisant la solitude de ses personnages que ce soit parce qu'ils réussissent à faire partie d'une communauté les reconnaissant comme un sujet unique, parce qu'ils établissent une connexion grâce au partage de leur histoire personnelle ou parce qu'ils retrouvent les sentiments d'appartenance et d'amour liés à la famille.

Mots-clés

Chuck Palahniuk, capitalisme, consommation, famille, habitation, identité, identité masculine, libre arbitre, littérature américaine, passivité

Abstract

This thesis focuses on the internalization of identity in Chuck Palahniuk's novels *Lullaby* and *Survivor* in regards to each character's role within their respective families and surroundings (environments). Using both Baudrillard and Foucault's theories, we can demonstrate that one's identity, created by our modern society, can be explained by its domination by the capitalist mantra and the mediatic presence. The literary universes created by Palahniuk are in the American style where literary language is used to develop the notions of liberty and free will within the American national identity, enabling the main protagonists to fight against the various control methods present within this society (inspired by Weinstein's project). This study does not focus solely on the internalization of identity, both individual and cultural, but also on the problems related to the masculine identity as well as the character's passivity in both novels. The author attempts to solve these problems by breaking its character solitude either by way of integrating them in a community that recognizes them as unique individuals, by establishing a connection based on the retelling of their personal history or by reconnecting with the feelings of filial love and belonging.

Keywords

Chuck Palahniuk, American literature, capitalism, consumerism, dwelling, family, free will, identity, masculine identity, passivity

Table des matières

Introduction.....	1
<i>Survivor</i> : Think of yourself from now on as a diet cola	9
Rôle familial.....	11
Habiter.....	16
Environnement social.....	22
<i>Lullaby</i> : Just another dysfunctional family.....	32
Rôle familial.....	34
Habiter.....	41
Environnement social.....	46
What I'm talking about is free will.....	53
Nobodys.....	55
Identité masculine.....	67
Passivité.....	75
Conclusion: it would be nice to see words come back into power.....	88
Bibliographie.....	95

Remerciements

Je tiens à remercier ma directrice de recherche, madame Livia Monnet, pour ses précieux conseils, ses encouragements et sa confiance en mes capacités à mener à terme ce projet. Nos conversations furent toujours un lieu de remise en question et d'avancement sur le plan intellectuel et, pour cela, je lui suis reconnaissante. Aussi, je dois souligner le soutien de mes amis et de ma famille, particulièrement M. Willo, qui fut toujours à mon écoute dans les moments de doute.

Introduction

Ce travail présentera une étude comparative des romans *Lullaby* et *Survivor* de l'auteur américain Chuck Palahniuk. L'oeuvre de cet auteur, surtout connu pour son premier roman *Fight Club*, est souvent décrite comme transgressive¹ et son style d'écriture comme minimaliste s'associant plusieurs fois dans ses entrevues et dans sa non-fiction aux auteurs Amy Hempel, Mark Richard et Tom Spanbauer. Ce dernier fut particulièrement important dans la vie littéraire de l'auteur qui suivit ses ateliers d'écriture intitulés «Dangerous writing»² où il fut pris de passion pour l'écriture minimaliste. En 1996, au milieu de sa trentaine, Palahniuk commença sa carrière d'écrivain avec la parution de son premier roman *Fight Club*. Depuis, il écrivit quinze livres (si l'on inclut *Invisible Monster Remix*³ paru en 2012) dont deux sont des non-fictions *Fugitives and Refugees* et *Stranger than Fiction* portant sur sa vie et son processus d'écriture. L'année 1999 fut particulièrement importante pour lui: un des événements marquants dans la vie de l'auteur fut le meurtre de son père, cette année-là, par l'ex-copain de la femme qu'il fréquentait. Dans sa non-fiction, il aborde le sujet délicat de l'influence de cette tragédie dans sa vie et son roman *Lullaby*, analysé dans cette étude, porte les marques du questionnement qui suivit sa participation dans la prise de décision de condamner à mort le meurtrier de son père. Aussi cette année-la, l'adaptation cinématographique de *Fight Club*, réalisé par David Fincher et mettant en vedette

¹ Ce genre d'écrits est défini par des univers narratifs où les personnages se libèrent, de manière inattendue et illicite, des attentes de la société les contrôlant.

² L'approche de cet atelier reposait sur le fait d'écrire dangereusement. En d'autres mots, l'auteur devait utiliser un sujet proche de lui, de ses peurs et de sa honte. La plupart du temps écrit à la première personne, cet approche relève du minimalisme et veut explorer les tabous culturels.

³ Ce livre modifie, en fait, l'un de ses premiers romans *Invisible Monster* qui fut publié selon une trame narrative différente de celle que l'auteur désirait. Ce *remix* s'accorde avec la vision originale de l'auteur.

Edward Norton, Brad Pitt et Helena Bonham Carter, parut dans les cinémas. Le succès commercial du film ne fut pas lors de sa sortie dans les salles, mais lors de sa sortie en DVD. En effet, la controverse entourant le film le projeta au statut de film culte et fit de Palahniuk un des auteurs les plus en vue de l'année.

La critique littéraire est partagée sur l'oeuvre de Palahniuk. Certains critiques qualifient son oeuvre d'immature, en argumentant qu'elle cherche trop à choquer et qu'en voulant être déviant et transgressif, ses romans sont narrativement pauvres. D'autres lui reprochent son envie de provoquer un rire et de surprendre ses lecteurs (souvent par ses finales inattendues qu'il nomme *the hidden gun*⁴) qui l'empêcherait de développer profondément ses personnages et sa critique de la société et que la violence et l'horrible qu'il utilise ne sont pas des excuses à des textes jugés trop faciles. D'autres, dont je fais partie, perçoivent, dans ses romans, un lieu où il est possible de décrire et d'analyser l'état de la société moderne, de questionner les éléments nous définissant en tant qu'êtres humains comme le libre arbitre et la liberté. Pour ceux qui voient dans ses textes cette qualité, l'analyse de son oeuvre devient un outil précieux pour mieux comprendre notre situation comme le soulignent Cynthia Kuhn et Lance Rubin dans l'introduction à leur recueil *Reading Chuck Palahniuk* composé de plusieurs études sur les romans de l'auteur:

Palahniuk's novels articulate what many of us feel instinctively, the deadening, regressive, and potentially dangerous symptoms of postmodern life that trap us into narrow subjectivities: extravagant commodity fetishism, excessive nostalgia, stultifying effects of mass media, post-industrial corrosion of our cities, damaging sexual or narcotic addictions - and the inability of religious institutions to provide a spiritual antidote.⁵

Ce recueil et celui de Jeffrey A. Sartain *Sacred and Immoral* ont grandement influencé l'écriture du texte qui suit. Ces études, contrairement à beaucoup

⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Stranger than Fiction*

⁵ KUHN, Cynthia & Lance RUBIN, «Introduction», *Reading Chuck Palahniuk*, p.3

d'études circulant sur Palahniuk, ne se limitent pas à *Fight Club* et à la grande influence qu'eut ce roman partout dans le monde. Au contraire, ces recueils prirent comme mission de montrer la valeur des autres textes de Palahniuk. Il n'en reste pas moins que les études littéraires sur Palahniuk sont peu nombreuses et encore plus rares si elles ne concernent pas *Fight Club*. Sa grande popularité dans la culture populaire nuit certainement à l'attention académique que ses textes reçurent jusqu'à présent. Il faut souligner que la reconnaissance dans le milieu littéraire de Palahniuk repose surtout sur sa clientèle de lecteurs ne lisant habituellement pas ou peu: ces lecteurs avides de son humour noir et de ses descriptions grotesques de la société moderne et qui ont été grandement influencés par l'adaptation cinématographique de *Fight Club*. De ce fait, l'auteur a souvent une grande influence dans la vie littéraire de ses lecteurs fait visible à partir de son site internet officiel nommé *The Cult*⁶ dans lequel il est possible de trouver des informations sur l'auteur, ses livres, les adaptations cinématographiques (réalisées ou à venir), un blog (non seulement sur les textes de l'auteur, mais sur les problématiques qu'il développe dans ceux-ci) et les nouvelles entourant l'auteur, en plus d'un *writer's workshop*⁷ (qui vient de toucher à sa fin) et un calendrier d'événements le concernant, puisqu'il fait souvent des lectures publiques et participe à des discussions dans des universités. Ces événements ont souvent, aussi, un lien avec *The Cacophony Society* auquel Palahniuk s'associa lors de certains événements⁸ et avec lequel il partage le caractère subversif que l'on retrouve dans ses oeuvres. De plus, l'auteur est reconnu pour avoir une relation privilégiée avec ses fans au sens où il participe activement aux différents messages divulgués sur son site internet *The Cult* et répond, en général, aux

⁶ <http://chuckpalahniuk.net/>

⁷ Cet espace était dédié aux écrivains en devenir. Ceux-ci pouvaient partager leur texte et être critiqués et conseillés par les autres participants. Chuck y publia quelques essais sur l'écriture et donna des consignes pour que les participants puissent exercer les notions nouvellement acquises.

⁸ Relatés dans sa non-fiction *Fugitives and Refugees*

différents messages que lui envoient ses lecteurs particulièrement en donnant quelques conseils aux personnes tentant de percer dans le milieu littéraire et prenant Palahniuk comme modèle.

Le conflit entre la réception du publique et celle des critiques littéraires dénote, je crois, d'un conflit dépassant l'auteur. Un conflit d'une portée philosophique et politique sur ce que doit d'être, dans nos sociétés, la littérature comme le firent remarquer Cynthia Kuhn et Lance Rubin dans l'introduction mentionnée précédemment. Néanmoins, plusieurs individus se retrouvent dans les personnages de ses romans: ces personnages frustrés, insatisfaits et confus de leur situation dans une culture où les anciennes règles ne font plus de sens, mais où les nouvelles n'en donnent pas assez. Les romans de Palahniuk, avec leur vision changeante sur la société donnant toujours quelque chose d'autre à voir sur celle-ci, permirent à plusieurs d'initier leur réflexion sur leur situation et sur ce qui leur importe réellement.

La grande popularité des romans de Palahniuk s'expliquent par la vision qu'ils proposent de la société américaine actuelle qualifiée d'opposée ou d'envers au rêve américain, puisqu'ils mettent en scène des structures familiales insidieuses et des constructions sociales dysfonctionnelles dans des environnements hostiles aux questionnements existentiels. De plus, l'auteur est reconnu pour ses situations absurdes, ses caricatures de l'environnement moderne, son ironie et son humour grotesque lui permettant d'aborder plusieurs sujets délicats, des tabous culturels, comme les traumatismes d'enfance, la famille, la mort, la morale, la déviance sexuelle et la spiritualité.

Dans ce mémoire, je propose un étude comparative de deux romans de l'auteur Chuck Palahniuk: *Lullaby* et *Survivor*. J'expliquerai l'enfermement identitaire dont souffrent les personnages principaux par la représentation de la famille, l'analyse de l'habitation familiale et la critique de la société capitaliste de consommation et d'informations que proposent les romans. J'examinerai, également, en quoi la construction identitaire masculine est problématique dans l'univers grotesque et parodique de la société américaine

contemporaine que donne à voir Palahniuk et quelles solutions sont proposées pour se sortir de la passivité les définissant.

Dans les deux romans analysés dans cette étude, Chuck Palahniuk confrontent ses lecteurs à des problématiques sur la liberté et le libre arbitre (étant souvent considérés comme acquis), notre aptitude à s'affranchir de notre passé traumatisant, les alternatives au capitalisme de consommation, la définition de l'identité masculine en ce nouveau siècle, notre capacité à échapper aux dispositifs de contrôle de la société et le processus d'écriture. Palahniuk s'inscrit dans la tradition littéraire américaine telle que la décrit Weinstein dans son étude *Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, puisque ses personnages vivent un enferment identitaire causé, en grande partie, par le système de sens dirigé par le capitalisme de consommation leur imposant une manière d'être. Dans l'ouvrage de Weinstein, proposant une réflexion sur les présupposés qu'il possède en tant qu'Américain, l'auteur affirme que la société américaine se base sur cette croyance en la liberté d'expression et au libre arbitre: «The purpose of this study, therefore, is to illuminate - across a time span ranging from Hawthorne to DeLillo - a persistent, indigenous, and intriguing feature of American fiction: the freedom of speech.»⁹ Parallèlement, mes lectures me firent réaliser que la liberté n'est pas une pratique, telle qu'on peut l'imaginer, mais une notion commune à tous c'est-à-dire une fabrication idéologique propre à une culture. L'intérêt à analyser cette notion dans la littérature américaine tient qu'elle se situe au centre de sa construction identitaire nationale et, qu'en explorant le langage comme étant le lieu où cette notion de liberté peut se déployer, l'identité culturelle et individuelle se dévoilent. Le travail qui suit cette introduction ne porte pas seulement sur l'identité, tant individuelle que culturelle des personnages, mais sur les relations familiales représentées par les pratiques d'habitation en relation au système de sens mis

⁹ WEINSTEIN, Arnold. «Introduction», *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, p.4

en place par le capitalisme, à la consommation et à la grande présence médiatique. Je m'inspire, ainsi, du projet de Weinstein qui lia, dans son livre, plusieurs auteurs majeurs de la littérature américaine (Hawthorne, Melville, Fitzgerald, Morrison, DeLillo) entre eux en démontrant l'utilisation similaire qu'ils firent du langage littéraire pour créer le concept de liberté afin de faire face aux dispositifs sociaux répressifs rendant difficile la construction identitaire des Américains de toutes ces périodes.

Suite à l'émergence massive, dans les années 90, des *Cultural Studies* accordant à chaque sous-culture une voix lui étant propre, la voix d'une nation regroupant plusieurs types d'individus est devenue indistincte. Le problème de cette absence de communauté se retrouve souvent au centre des romans de Chuck Palahniuk qui, ayant cerné ce trouble de société, tente de donner des pistes de solutions à travers ses écrits. Plus précisément, il tente de reconstruire l'identité masculine particulièrement problématique dans notre société post-féministe.

Tout d'abord, ce travail comporte trois chapitres. Les deux premiers portent sur l'analyse individuelle des deux romans choisis selon trois critères: le rôle familial, la pratique d'habitation et l'environnement social. Le premier chapitre analyse le roman *Survivor* et souligne l'identité imposée au personnage principal, Tender Branson, par sa famille: celle d'un être servile, défini comme un perdant et devant obéir à tous ceux s'imposant à lui avec autorité. La pratique d'habitation, mise en scène dans le roman, expose l'isolation du personnage et la vision perturbée de la famille qu'il possède s'expliquant, en partie, par l'environnement social développé dans le roman. En effet, l'univers romanesque de *Survivor* présente une société où la religion s'est transformée en commerce, où la spiritualité n'existe plus, où Tender est manipulé pour devenir une image représentante d'une société qui préfère le faux au vrai, les apparences à la vérité.

Le deuxième chapitre présente le personnage principal du roman *Lullaby*, Carl Streater, comme victime de lui-même puisqu'il n'arrive pas à

séparer de son rôle de père même si sa famille est depuis longtemps morte. Motivé par la culpabilité d'avoir causé leur mort, il cherche à se reconstruire une identité à partir de son rôle paternel autant au niveau de la famille qu'il reconstitue, que de la société en général. La pratique d'habitation de ce roman démontre que le foyer familial n'est plus le lieu intime où un individu peut se développer sans influence extérieure. De plus, le conflit entre la réalité et l'image idéalisée de la famille que les personnages possèdent les pousse à des réactions violentes et destructives envers les autres et eux-mêmes. Cette violence est montrée inévitable dans ce roman puisque l'environnement social contraint les individus à l'inaction. Par conséquent, pour se dissocier de l'identité imposée, ceux-ci doivent réagir violemment et éviter les pièges de la passivité encouragée dans la société.

Le dernier chapitre utilise l'approche comparatiste pour faire ressortir des analyses des deux premiers chapitres trois conclusions. La première est qu'en examinant l'influence de la mort dans la vie des personnages, l'imposition d'une identité préétablie pour eux, l'intériorisation des dispositifs de contrôle par les individus et le mode de vie à crédit, les personnages peuvent être qualifiés de *Nobodys* selon la théorie d'Arnold Weinstein. Ce faisant, ces romans peuvent s'inscrire dans la tradition littéraire américaine relevant la lutte nécessaire des sujets pour atteindre la liberté et le libre arbitre au centre de leur identité nationale. La deuxième conclusion repose sur l'identité masculine problématique dans la société moderne et montrée par l'image dysfonctionnelle publicisée de ce que devrait être un vrai homme (*true man*) dans la société. Cette image provoque chez certains personnages des comportements violents compte tenu qu'ils sont incapables d'atteindre cet idéal sans rapport avec leur réalité. L'auteur propose deux solutions à ce problème: une collectivité de sujets masculins se reconnaissant comme tel et s'unissant pour confronter les figures d'autorité qui les oppriment et l'amour familial donnant aux personnages la possibilité de se redéfinir par leur rôle et par les relations d'intimité s'établissant entre les membres de leur famille. La

troisième et dernière conclusion exhorte les personnages, et les lecteurs se reconnaissant en eux, à se sortir de la passivité les définissant au début des romans. Ils doivent surmonter leur peur de l'inconnu pour se sortir de l'engourdissement provoqué par le confort et le divertissement offerts dans la société moderne. En se débarrassant de l'impression qu'ils ne peuvent rien changer, de leur attitude défaitiste, ils peuvent trouver une solution à l'enfermement identitaire dont ils souffrent en partageant leur histoire personnelle avec le restant du monde, donc en établissant une connexion avec leurs lecteurs, mais aussi en prenant contrôle de leur histoire.

Peu importe si l'on décide que l'enfermement identitaire décrit dans ces romans est semblable à celui que nous vivons en temps que sujets d'une société où le capitalisme de consommation règne, il n'en reste pas moins que les univers narratifs de Palahniuk cherchent à faire réfléchir ses lecteurs sur leur situation, sur leur manière de vivre. La façon dont ses personnages vivent leur quête identitaire se traduit dans une perturbante expérience pour ses lecteurs qui se perçoivent, dans le genre des personnages de Palahniuk, comme des monstres modernes.

Survivor.

«Think of yourself from now on as a diet cola»¹⁰

Après l'immense succès de son premier roman, *Fight Club*, Chuck Palahniuk écrit *Survivor* un roman mettant en scène un personnage nommé Tender Branson membre du culte religieux Creedish une secte religieuse fictive située au Nebraska. Les règles régissant ce culte dictent que seul le premier né de chaque famille peut habiter la colonie. Les autres enfants, dont fait partie le personnage principal du roman, doivent la quitter à l'âge de dix-sept ans pour vivre dans la société américaine contemporaine. Dans ce but, ils reçoivent une éducation particulière mélangeant enseignements bibliques, méthodes d'entretien ménager et règles d'étiquette leur permettant de se trouver un emploi afin d'envoyer une partie de leur salaire à la colonie tout en attendant un signe de Dieu pour *se délivrer* c'est-à-dire se suicider. Maintenant adulte, Tender est le produit de son éducation religieuse opprimante: sans vie sociale, il porte la responsabilité d'avoir encouragé plusieurs suicides et il est inapte à aborder la femme clairvoyante dont il est amoureux. Plus de dix ans après la vague de suicides massive des membres du culte Creedish, Tender est reconnu comme le seul survivant de la secte. Son cas spécial le projette dans la culture de masse où, pris en charge par un homme s'imposant à lui comme son agent, il devient un symbole de religiosité commerciale, plus image que homme. Il vivra brièvement les excès de la célébrité et de la société de consommation et ses conséquences néfastes avant de devoir tout abandonner dans le but d'éviter sa condamnation pour des meurtres qu'il n'a pas commis.

¹⁰ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p.135

Ce premier chapitre explore les particularités du roman *Survivor* pour une meilleure étude comparative au troisième chapitre. Plus précisément, ce chapitre analyse trois aspects du roman permettant une meilleure compréhension des enjeux qui y sont représentés: le rôle de Tender au sein de sa famille, sa pratique d'habitation et son environnement social. Tout d'abord, le rôle que joue Tender au sein de sa famille se définit grâce à son nom qui signifie sa situation de servitude envers les autres. Dès son plus jeune âge, il fut conditionné par sa famille et par l'éducation qu'il reçut qui lui imposèrent une identité dénigrante le gardant toujours dans une relation d'obéissance face aux autorités s'imposant à lui. Ensuite, les descriptions des différentes habitations familiales soulèvent l'impossibilité des personnages à habiter un lieu. Pour Tender, qui s'identifie à des morceaux de maisons préfabriquées, l'impossibilité d'habiter provient de son enfermement identitaire le rendant inapte à la collectivité. Pour les employeurs de Tender, représentants de la classe moyenne américaine, l'incapacité d'habiter relève de leur adhésion à la société de consommation les aliénant du reste de tout sentiment de communauté. Finalement, l'environnement social dans lequel peuvent se développer des personnages tels que Tender et ses employeurs repose, dans ce roman, sur la présence de la religion qui n'a plus comme intérêt la spiritualité de ses adeptes, mais de les inviter à la consommation contribuant ainsi la sollicitation de la société à rester dans les apparences et le superficiel, jamais dans le réel et le vrai.

Rôle familial

Une des influences les plus décisives sur le comportement et la personnalité de Tender fut le rôle qu'il dut jouer au sein de sa famille et du culte Creedish auquel elle appartient. Ainsi, bien qu'il soit jeté hors de son foyer à l'âge de dix-sept ans, la plus grande partie de son salaire est renvoyée à la colonie, ne gardant que le strict minimum pour lui. Son obéissance envers les règles qui lui sont imposées est en grande partie causée par la dévaluation constante dont il souffre depuis le début de sa vie. Même son prénom lui prescrit d'être une personne au service des autres sans se soucier de sa personne, ce qui l'aliéna par rapport au reste de la société dans laquelle il doit vivre sa vie d'adulte. La place que tient la famille dans *Survivor* débute un questionnement sur le pouvoir d'un individu à se sortir d'une identité assignée depuis l'enfance, sur l'aptitude de celui-ci à contrer le conditionnement dont il souffre et sur l'existence même du libre arbitre.

La raison pour laquelle Tender ne peut pas habiter le site de la colonie Creedish repose sur le fait qu'il n'est pas le premier né de sa famille. Les coutumes du culte autorisent seulement le premier né de chaque famille à rester sur le site de leur colonie, à se marier et à élever à son tour une famille. Les autres enfants sont expulsés en dehors de celle-ci, comme des missionnaires, pour amasser l'argent nécessaire afin d'assurer la survivance et le bien-être des membres restés dans la colonie. En fait, il s'en fut peu pour que Tender soit le premier-né de sa famille: «For the record, my brother Adam Branson was my older brother by three minutes and thirty seconds, but by Creedish standards it could've been years./ Since Creedish doctrine didn't recognize a second-place finisher.»¹¹ Même si Tender et son frère Adam sont des jumeaux identiques, Adam fut privilégié. Ces trois minutes et trente secondes changèrent complètement la vie des jumeaux catégorisant dès le

¹¹ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p.241

début de sa vie Tender de perdant. Une identité qu'il dut accepter comme une partie de lui-même.

Le personnage vécut donc depuis toujours cette dévalorisation, cette répression, causée par sa naissance même si ce fait se trouve complètement hors de son contrôle. Même son prénom, Tender, porte la marque de sa dépréciation: «I need to explain about my name. Tender Branson. It's not really a name. It's more of a rank. It's the same as somebody in another culture naming a child Lieutenant Smith or Bishop Jones. [...] My rank is Tender Branson. It's the lowest rank.»¹² Contrairement au rang donné dans l'armée en lien avec le mérite, Tender reçoit le sien à sa naissance. Les enfants mâles du culte, excluant le premier né, recevaient tous le nom de Tender et les filles celui de Bidy. Le personnage s'explique ce mode de dénomination de cette manière: «Tenders are workers who tend./ Biddies do your bidding.»¹³ De plus, le prénom Tender implique, par définition, une dépréciation, puisque le verbe *tend*, en anglais, signifie être au service de quelqu'un. En ce sens, dès sa naissance, le nom qu'il porte lui impose un rôle et décrit la vie qu'il aura: sa vie sera dédiée à être au service des autres. De plus, *tender*, en anglais, est aussi un adjectif signifiant facilement fragile, vulnérable et délicat. Lui donner un tel nom l'incita à se définir par rapport à celui-ci, à se construire une identité en relation à sa signification, mais aussi à le rendre indissociable de ses tâches et à lui refuser une identité lui étant propre. Bref, dès son plus jeune âge, Tender sut que son rôle au sein de sa famille serait d'être lié à la servitude, dans une relation d'obéissance où il ne possède pas le droit de parole. Ce rôle imposé et les connotations que porte son nom lui imposèrent donc déjà une identité dont les événements du roman prouvent qu'il est difficile de se départir.

De plus, Tender ne veut pas remettre en question son mode de vie qui lui paraît normal. Il faut dire que son éducation se limitât à mémoriser l'ancien testament, à apprendre les règles de bienséance, les techniques de nettoyage

¹² PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 242-243

¹³ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 240

et les trucs pour enlever les taches que l'auteur utilise avec humour noir pour ponctuer son texte marquant, de cette manière, le conditionnement psychologique du personnage. Nonobstant son éducation limitée, Tender réalise, plus de dix ans après sa sortie de la colonie, les défauts et les conséquences d'une telle éducation: «We kept busy learning. We had a million facts to remember. We memorized half the Old Testament./ We thought all this teaching was to make us smart./ What it did was make us stupid.»¹⁴ Il comprend que son éducation fut donnée dans le but qu'il ne possède jamais les connaissances nécessaires afin de changer sa condition, pour qu'il se trouve dans l'obligation de poursuivre sa vie telle qu'elle fut prévue pour lui. Aussi, son éducation ne lui donna pas les outils nécessaires pour s'adapter à la société américaine moderne dans laquelle il travaille et vit. De cette manière, Tender vécut dix années sans établir de liens avec d'autres personnes restant seul et s'occupant seulement par son emploi. Dans l'ensemble, Tender accepte passivement son sort ne sachant pas penser par lui-même. Son entourage ne l'encouragea pas à se voir comme une partie de la société dans laquelle il vit: il reste Creedish, malgré qu'il lui soit interdit de revenir sur le site où il grandit pour revoir sa famille. Cette situation n'attriste pas Tender, car il conçoit tout simplement cette étape de sa vie à travers son rôle. Ainsi, malgré la grande charge émotive qui devrait accompagner le récit de la séparation permanente du jeune homme et de sa famille, Tender, lui, en parle avec un détachement émotif remarquable:

It's funny, but people always aks if she [sa mère] was crying. They ask if my father cried and threw his arms around me before I left. And people are always amazed when I say no. Nobody cried or hugged./ Nobody cried or hugged when we sold a pig either. Nobody cried and hugged before they killed a chicken or picked an apple.¹⁵

L'absence d'émotions lors du partage de son récit démontre l'aliénation dont souffre Tender face à sa situation, puisqu'il décrit le moment où il voit sa famille

¹⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 193

¹⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 274

pour la dernière fois. En bref, l'éducation que lui donna sa communauté l'encouragea à limiter son existence à son emploi, l'enfermant ainsi dans un rôle de *tender* et s'assurant de l'aliéner du reste de la société pour éviter qu'il change.

Par surcroît, le rôle de Tender, selon son éducation Creedish, se résume par le respect du code de conduite appris dans son enfance et dans le respect, en général, des règles qui lui sont imposées. Dans l'impossibilité de questionner ces règles, Tender obéit simplement:

Next to the speakerphone is a fat daily planner book they keep full of things for me to get done. They want me to account for my next ten years, task by task. Their way, everything in your life turns into an item on a list. Something to accomplish. You get to see how your life looks flattened out.¹⁶

Grâce à cet horaire et aux différentes formes de contrôle subies depuis son enfance, Tender ne dut jamais prendre de décision par lui-même. Son rôle repose sur la conformité à ce qui lui est demandé: «According to my daily planner, [...] According to the *Statistical Manual of Mental Disorders*, [...] According to Fertility, [...] According to the Bible, [...] According to Creedish church doctrine»¹⁷. Autant les règles de conduite du culte Creedish que le planificateur quotidien des employeurs de Tender poussent le personnage à adopter une attitude passive face à ce qui lui arrive, ce qui explique son détachement et sa facilité d'adaptation lorsqu'il devient une super-vedette. En d'autres mots, Tender est entouré par différentes instances gérant sa vie auxquelles il obéit sans jamais les remettre en question.

En résumé, la famille du personnage lui assigna une identité, un rôle, le définissant comme un *tender*, c'est-à-dire un perdant, un être au service de sa communauté et une personne vulnérable facilement anéantie. Sans les connaissances nécessaires pour se créer une identité lui étant propre, Tender

¹⁶ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 269

¹⁷ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 178

ne s'intégra pas à la société américaine moderne où il vit et n'arriva pas à créer des liens affectifs avec d'autres personnes restant ainsi aliéné par rapport au reste de la société. En raison de son rôle d'obéissance et de servitude par rapport aux règles et aux figures d'autorité qui s'imposent à lui, il développa une attitude passive face à tout ce qui se produit dans la vie, l'empêchant de trouver une solution à sa situation.

Habiter

Palahniuk montre l'enfermement identitaire du personnage principal, non seulement par son appellation et son éducation, mais aussi par les différentes descriptions des habitations présentes dans le roman. Il faut d'abord comprendre la pertinence d'analyser l'habitation d'un personnage:

a home is much more than a shelter; it is a world in which a person can create a material environment that embodies what he or she considers significant. In this sense the home becomes the most powerful sign of the self of the inhabitant who dwells within.¹⁸

En d'autres mots, notre maison, notre lieu personnel, nous représente symboliquement, et analyser la description de ce lieu intime aide à concevoir la construction identitaire d'un personnage ou d'une personne. Dans ce roman, l'incapacité des personnages à réellement habiter un lieu s'explique, en grande partie, par le mode de vie qu'entraîne l'adhésion à la société capitaliste de consommation. Dans le cas plus précis du personnage principal, il s'identifie à des morceaux de maisons préfabriquées qui, tout comme lui, se qualifient par leurs parties manquantes.

Dans *Survivor*, à la suite de la mort de tous les membres du culte Creedish (la plupart en se suicidant tel qu'on leur avait appris; les autres étant victimes de meurtres semblables à des suicides), Tender est reconnu comme le dernier survivant de la secte, ce qui le rend célèbre. Plus tard, victime de circonstances arbitraires, Tender devient recherché par la police pour des meurtres qu'il n'a pas commis. En compagnie de la femme qu'il tente de séduire, Fertility, et de son frère, Adam, responsable des meurtres des anciens membres du culte Creedish, il fuit la police à l'intérieur de camions parcourant les États-Unis pour livrer des maisons préfabriquées. En fait, ces maisons sont trop grosses pour être livrées sur le même camion, elles doivent être

¹⁸ CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly & Eugene ROCHBERG-HALTON. *The meaning of things: Domestic symbols and the self*, p.123

morcelées et envoyées séparément jusqu'à l'endroit où elles seront réassemblées pour former un foyer. Ces maisons représentent symboliquement la situation identitaire et familiale du personnage: assemblées, elles forment le foyer parfait (une famille idéalisée que Tender souhaiterait avoir et dont il aurait aimé faire partie), alors que chacun des morceaux se définit par son état fragmentaire. Incomplet et insatisfait de sa vie, Tender se retrouve dans ces morceaux de maison qu'il décrit comme un foyer: «This part of our broken home has one bedroom, the living room, kitchen, and dining room, and half a bath.»¹⁹ L'utilisation ironique des termes *our broken home* (notre foyer brisé), avec la connotation affective du mot *home*, dénote qu'il s'identifie à ces maisons et à leur état, puisqu'il n'utilisait pas de déterminant possessif lorsqu'il décrivait, au début du roman, son petit appartement. Il se reconnaît dans ces morceaux de maisons puisqu'il se sent aussi incomplet qu'eux: il sent qu'il lui manque quelque chose, même quelqu'un, pour être entier. L'identification aux maisons est exacerbée par le fait qu'elles sont préfabriquées, c'est-à-dire construites à partir d'un modèle répété aussi souvent qu'acheté. Comme ces maisons, Tender n'est pas unique: il fut élevé à partir d'un modèle répété sur tous les autres garçons nommés Tender du culte Creedish. Il est indissociable des autres membres de ce culte portant tous le même genre de vêtements, le même genre de coiffure et le même nom. Tout de même, Tender se rend compte que ces morceaux de maisons ne sont pas fonctionnels, que leur potentiel réside lorsqu'ils sont assemblés:

This is depending on which half you get. Again, these are just parts of home. Broken homes./ Dysfunctional homes./ The half you get might be all bedrooms or just a kitchen and living room and no bedrooms. There might be three bathrooms and nothing else, or you might get no bathroom at all./ None of the lights work. All the plumbing is dry./ No matter how many luxuries you get, something will be missing. No matter how carefully you choose, you'll never be totally happy.²⁰

¹⁹ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 59

²⁰ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p.60

Peu importe l'attention qu'il applique pour choisir un morceau de maison dans lequel voyager, ceux-ci restent des morceaux où il manque toujours quelque chose (*something will be missing*). En raison de leurs manquements, les personnages ne peuvent pas réellement habiter ces lieux (*you'll never be totally happy*). Ce phénomène peut s'expliquer par les théories du *dwelling* (terme se traduisant mieux par habitabilité en français) qui expliquent que l'habitabilité s'accomplit par un acte collectif. Plus précisément, l'habitabilité se définit par rapport à l'être comme le souligna le philosophe Martin Heidegger en se questionnant sur le fait d'habiter et ce qu'il implique: «La façon dont tu es et dont je suis, la manière dont nous autres hommes *sommes* sur terre est le *bauen*, l'habitation. Être homme veut dire: être sur terre comme mortel, c'est-à-dire: habiter.»²¹ Cette définition expose clairement le lien entre habiter et être, que l'identité et l'habitation ont une valeur intrinsèque l'une par rapport à l'autre. Une personne ne peut pas être sans habiter et ne peut pas habiter sans être.

Aussi, cette conception de l'acte d'habiter tient en compte l'être et son milieu en relation constante. En ce sens, un des problèmes du personnage de *Survivor* réside dans son manque d'appartenance à une collectivité: expulsé du culte Creedish dont, de toute manière, tous les membres sont morts, il ne s'intègre pas à la société américaine moderne où il est d'abord perçu comme un extrémiste religieux, et ensuite comme un prophète, l'image d'un homme idéalisé. Jamais il ne parvient à se créer un foyer, un chez soi, étant incapable d'établir une connexion avec d'autres personnes. Même le lieu où il grandit ne fut pas un lieu réellement habité vu la dépréciation qu'il y subissait quotidiennement. Pour cette raison, Tender est détaché affectivement de ce lieu qu'il autorisa à être transformé en site d'enfouissement de matériel pornographique comme il le décrit:

²¹ HEIDEGGER, Martin. «Bâtir habiter penser», *Essais et conférences*, p.173

take all twenty thousand acres of the Creedish church district and turn it into the repository for this nation's outdated pornography. Magazines. Playing cards. Videocassettes. Compact disks. Worn-out dildos. Punctured blow-up dolls. Artificial vaginas.²²

Accepter de transformer le lieu où il grandit, où toute sa famille vécut, en site d'enfouissement pornographique montre bien l'insensibilité que causa l'éducation de Tender et son enfermement dans son rôle de servitude et d'obéissance. En bref, l'incapacité de Tender à faire partie d'une communauté explique qu'il n'ait jamais réellement habité un lieu et son apathie envers la transformation de son lieu natal en site d'enfouissement pornographique.

Parallèlement, ce roman montre aussi l'incapacité d'habiter réellement un lieu causé par une vie ancrée dans la société de consommation:

The house where I clean, the man and woman who live here are never around. That's just the kind of jobs they have. The only details I know about them are from cleaning what they own. All I can figure out is from picking up after them. Cleaning up their little messes, day after day.²³

Ces personnes ne profitent pas pleinement des biens qu'ils possèdent principalement pour démontrer leur statut social. Ce mode de vie amène à penser les personnages à partir de la conception du crédit de Jean Baudrillard:

Dans l'économie domestique patriarcale fondée sur l'héritage et la stabilité de la rente, jamais la consommation ne précède la production. En bonne logique cartésienne et morale, le travail y précède toujours le fruit du travail comme la cause précède l'effet.²⁴

Le problème de la société actuelle repose sur ce retournement de situations car maintenant la consommation précède la production obligeant les individus à vivre dans un perpétuel crédit envers le système. Dans la situation typique des employeurs de Tender, ceux-ci possèdent une grande quantité de biens matériels achetés à crédit les obligeant à beaucoup travailler (comme le souligne Tender qui ne les a jamais vus alors qu'il passe la plus grande partie

²² PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 99

²³ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p.270

²⁴ BAUDRILLARD, Jean. «Le crédit», *Le système des objets*, p.223

de sa journée dans leur maison). Ses employeurs travaillent dans le but de rembourser la dette contractée, alors qu'ils continuent à acheter et à consommer des produits avec de l'argent qu'ils n'ont pas encore gagné, perpétuant ainsi le cycle de consommation. Dans ce type d'économie, les consommateurs vivent à crédit, puisqu'ils dépensent dans le présent le fruit de leur travail dans le futur. Par ce nouveau mode de vie découlant de la toute-puissance de la consommation et de son système de sens, l'habitabilité (dans son sens relationnel) est devenue beaucoup plus difficile:

Dwelling is the result of human beings getting involved with things. It is the result of human beings viewing the world around them, not with the detached gaze of the laboratory researcher, nor with the greed of the consumer, but with the warmth of weaving their everyday realities with things.²⁵

La possession de l'objet et l'objet lui-même sont maintenant trop présents, trop importants, dans le mode de vie de la société capitaliste de consommation et dans la conception du monde qui en découle. L'objet a pris le dessus sur l'être qui n'arrive plus à s'enraciner, et ainsi à établir des relations avec son entourage. Il ne reste à l'individu que la consommation, le maintien des apparences et le crédit imposé. Bref, les employeurs de Tender montrent que la participation dans la société de consommation et son mode de vie à crédit entraînent l'impossibilité des individus de réellement habiter leur maison, puisqu'ils perçoivent la chose comme étant plus importante que l'être. Leur mode de vie les enferme dans leur rôle de consommateurs et Palahniuk, avec son humour noir, montre leur maison d'apparence parfaite comme la nouvelle prison, le nouveau mode d'enfermement de la société capitaliste.

En résumé, dans *Survivor*, les différentes descriptions des habitations familiales et leur habitabilité démontrent la perte de la capacité des personnages à réellement habiter un lieu. Selon le philosophe allemand Heidegger, habiter ne peut se produire que lorsqu'un sujet entre en relation

²⁵ LEFAS, Pavlos. *Dwelling and Architecture*, p.19

avec le monde qui l'entoure. Ainsi, les maisons présentées dans ces romans, bien qu'en apparences parfaites, restent inhabitées, puisque leurs propriétaires sont détachés de leur milieu en raison de leur mode de vie en redevance au système. Ce problème d'habitabilité démontre que, dans la société moderne, l'objet a pris le dessus sur l'être qui ne peut plus s'enraciner. Dans le cas de Tender, le personnage s'identifie aux morceaux de maisons préfabriquées dans lequel il voyage, démontrant sa vision brisée et morcelée de ce qui définit un foyer et une famille. Bref, que ce soit Tender ou ses employeurs, aucun personnage de ce roman ne parvient à habiter au sens collectif du terme, ce qui les isole les uns par rapport aux autres, les enfermant encore plus dans leur identité et limitant ainsi leur capacité à changer leur situation.

Environnement social

Dans les deux sections précédentes, il fut démontré que Palahniuk utilise l'espace personnel familial de la maison et la fonction des personnages dans leur famille pour exposer l'impossibilité de ceux-ci à s'affranchir de l'identité leur étant assignée. L'imposition de cette identité résulte des modifications idéologiques engendrées par le capitalisme de consommation à travers la société actuelle. Dans *Survivor*, la religion sert à illustrer ces changements, ce glissement de sens de moralité à commerce. Ainsi, le milieu entourant les personnages les encourage à ne pas contester l'identité leur étant assignée, les enfermant dans une manière d'être où les apparences l'emportent sur tout, où la spiritualité et la profondeur d'esprit n'existent plus.

L'entière construction identitaire du personnage principal repose sur son appartenance au culte religieux Creedish. Ce culte inventé par Palahniuk est décrit de manière à représenter la plupart des cultes religieux: d'abord, par son nom venant de *creed* signifiant croyance en anglais; ensuite, par la similarité phonétique avec les Amish, la célèbre communauté religieuse établie aux États-Unis dont les membres vivent simplement et à l'écart de la technologie moderne et, finalement, grâce au suicide collectif des membres du culte rappelant plusieurs autres organisations religieuses telles que People's Temple, l'Ordre du Temple Solaire ou le Heaven's Gate²⁶. Ces différents liens entre le culte inventé par l'auteur et ceux réels nommés plus haut permettent deux choses: la critique des sectes fondamentalistes et conservatrices chrétiennes particulièrement présentes aux États-Unis et la parodie du manque de connaissances de la masse populaire sur ces organisations et des préjugés présents dans la société:

²⁶ Ces organisations religieuses diffèrent par leurs principes mais elles ont en commun la croyance au suicide collectif comme aboutissement nécessaire à leur ascension spirituelle.

«How come you can wear shirts with buttons?» somebody at the hardware store would want to know./ Because I'm not Amish./ «Do you have to wear special secret undergarments?»/ I think they were talking about Mormons./ «Isn't it against your religion to live outside your colony?»/ That sounds more like the Mennonites./ «I've never met a Hutterite before.»/ You still haven't.²⁷

L'humour noir et satirique de l'auteur lui permet de critiquer des sujets souvent considérés sensibles dans la société, comme les cultes religieux ou les préjugés circulant sur eux. Plus important encore que la critique de la religion dans ce roman, le style particulier de l'auteur permet de mettre en évidence le glissement sémantique s'effectuant dans l'idéologie religieuse de moralité à commerce:

We used to go to church to reveal the worst aspects of ourselves, our sins. To tell our stories. To be recognized. To be forgiven. And to be redeemed, accepted back into our community. This ritual was our way to stay connected to people, and to resolve our anxiety before it could take us so far from humanity that we would be lost.²⁸

Auparavant, comme le souligne Palahniuk, la religion remplissait une fonction relationnelle en faisant en sorte que les individus se regroupent en communauté. Elle avait aussi une place décisionnelle dans la politique de l'État qui l'utilisa parfois pour manipuler les masses. Actuellement, la religion ne contrôle plus le peuple, car elle fut remplacée par la culture de masse et les médias comme Eduardo Mendieta le souligna dans son essai *Surviving American Culture*: «If religion was the opium of the masses, mass culture has become its crack. If priests were the masters of mass hysteria, today the media masters are the priests of deception.»²⁹ Sans aucun doute, les sociétés occidentales sont devenues, à présent, des sociétés d'informations où la présence médiatique se fait constamment ressentir. L'influence que possédait

²⁷ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 231

²⁸ PALAHNIUK, Chuck. *Stranger than Fiction*, p. XIX

²⁹ MENDIETA, Eduardo. *Surviving American Culture* p. 398

auparavant la religion appartient dorénavant aux médias contrôlant l'information, phénomène analysé plus profondément lors du prochain chapitre.

De plus, lorsque Tender est reconnu comme le dernier survivant du culte Creedish, il devient, aux yeux de la population, un être unique et donc possède une valeur commerciale reposant sur cette unicité: «In a mass culture of mass consumption, the singular becomes the prophetic but the prophetic in turn becomes that which is manufactured by the culture industry»³⁰ Cette vision commerciale de la religion relève d'un changement drastique dans les mœurs des sociétés que l'auteur se plaît à montrer en opposition avec une vision plus traditionnelle de la religion: du côté traditionnel, le culte Creedish avec sa rigidité morale, mais aussi sa corruption et les techniques de manipulation de ses membres; en opposition, du côté moderne, la culture de masse où la religion tient place de commerce. En utilisant des personnages exagérés et grotesques, ce roman parvient à révéler les vicissitudes de la mentalité humaine: «He [son agent] said, «Think of yourself from now on as a diet cola.»/ He said, «Think of those young people out in the world struggling with outdated religions or with no religion, think of those people as your target market.»»³¹ La comparaison satirique de l'agent entre Tender et une boisson diète illustre clairement l'état de la religion et de la société entière décrit dans ce roman: Tender n'est plus considéré comme un homme, mais un produit à vendre à un public cible. En ce sens, les lecteurs ne sont pas surpris lorsqu'une des institutions de la religion considérée sacrée devient un spectacle pour la culture de masse. Plus précisément, Tender accepte de se marier à une étrangère pendant la mi-temps du Super Bowl, l'événement le plus médiatique des États-Unis: «The events coordinator is planning a big romantic wedding on the fifty-yard line during Super Bowl halftime. The wedding colors will depend on which teams make it to the Super Bowl.»³² Pour

³⁰ MENDIETA, Eduardo. *Surviving American Culture*, p. 398

³¹ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 135

³² PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 92

accentuer cette moquerie de mariage, la femme que Tender devait marier est remplacée quelques minutes avant la cérémonie, l'actrice choisie étant malade. Bref, dans une société où l'autorité politique appartient maintenant aux médias, un changement social s'opère: il devient impossible aux individus d'échapper à la consommation, à l'identité et au mode de vie que la société impose.

Au surplus, ce changement idéologique apporta plusieurs modifications au niveau des doctrines religieuses: «It's no longer God waiting in judgment. It's the market place.»³³ Avant, la religion promouvait la torture de la chair afin que l'homme surmonte ses désirs et pulsions et ainsi sauve son âme, c'est-à-dire le contrôle de l'esprit sur le corps, la matière. Cette domestication du corps, restée dans la doctrine religieuse présentée dans le roman, s'est transformée: il n'est plus question de l'esprit surmontant les tentations corporelles, mais bien de modeler son corps à ce qui est présenté comme l'image de perfection corporelle. Le corps reste donc à être domestiqué comme auparavant, sans que ce soit au profit de l'esprit, mais au profit de l'esthétisme même du corps dans une lutte contre le temps et le déclin naturel: «And I realize I'm stuck with my body, and already it's falling apart.»³⁴ En ce sens, pour atteindre le statut de vedette, Tender dut modifier drastiquement son apparence. Lui, qui se souciait nullement de son allure et avait promis de garder un physique humble, changea complètement son apparence dans le but de devenir l'image idéalisée et irréaliste d'un homme saint:

Nobody wants to worship you if you have the same problems, the same bad breath and messy hair and hangnails, as a regular person. You have to be everything regular people aren't. Where they fail, you have to go all the way. Be what people are too afraid to be. Become whom they admire./ People shopping for a messiah want quality. Nobody is going to follow a loser. When it comes to choosing a savior, they won't settle for just a human being.³⁵

³³ PALAHNIUK, Chuck. *Stranger than Fiction*, p. 31

³⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 150

³⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 135

En d'autres mots, Tender doit devenir plus qu'un être humain: il doit devenir une image parfaite incitant la population à la discipline religieuse par le biais de la consommation. Pour atteindre l'aspect souhaité, Tender passe la plus grande partie de son temps à s'entraîner physiquement et prend plusieurs drogues, dont différents stéroïdes:

The risk of being famous is you have to take levothyroxine sodium to stay thin. Yes, you have your central nervous system to worry about. There's the insomnia. Your metabolism ramps up. Your heart pounds. You sweat. You're nervous all the time, but you look terrific.³⁶

Les effets secondaires n'inquiètent pas l'agent de Tender, puisque il ne se soucie pas du bien-être de son protégé, mais du profit qu'il peut amasser en l'utilisant. Pour que la population accepte Tender comme un prophète, l'agent doit faire oublier son statut d'homme, illustrant ainsi la préférence du faux au vrai dans la culture de masse:

Et sans doute notre temps préfère l'image à la chose, la copie à l'originale, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être... Ce qui est *sacré* pour lui, ce n'est que *l'illusion*, mais ce qui est profane, c'est la *vérité*. Mieux, le sacré grandit à ses yeux à mesure que décroît la vérité et que l'illusion croît, si bien que le comble de l'illusion est aussi le comble du sacré.³⁷

Bref, moins Tender ressemble et agit comme un homme, plus il devient sacré aux yeux de la société du spectacle que Guy Debord décrit très semblable à celle présentée par Palahniuk. Cette société choisit l'apparence à la vérité trop terne, préfère le spectacle offert par des personnes comme Tender, plus grandes que nature, à la réalité trop accessible. Pour se moquer de cette tendance de la société à préférer le faux au vrai, Palahniuk décrit la réalité des responsables du spectacle, comme Tender, qui ne parviennent plus à fonctionner normalement: «With the peripheral paresthesia side effects of all my drug interactions, I can hardly feel my hands and feet. With the Botox

³⁶ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 93

³⁷ DEBORD, Guy. *La Société du spectacle*, p. 1

injections, I can barely move my face. I can talk and smile, but only in a very limited way.»³⁸ Même les mouvements les plus basiques comme parler, sourire et lever ses bras deviennent impossibles à force d'abus de drogues et d'entraînements physiques, dans le but de maintenir l'apparence sans laquelle, selon l'agent, Tender perdrait toute sa notoriété.

Par ailleurs, l'ancienne ressemblance des jumeaux, Adam et Tender, démontre comment les quelques secondes qui les séparèrent à la naissance influencèrent leur vie, et qu'elles sont les conséquences d'une vie dans une société basée sur les apparences:

How Adam looks in the dark is how I'd look if none of this chaos had ever happened to me. [...] If I'd never been baptized and sent into the outside world, if I'd never been famous and blown out of proportion, that would be me with Adam's simple blue eyes and clean blond hair. My shoulders would be squared and regular-sized. My manicured hands with clear polish on the nails would be his strong hands. My chapped lips would be like his. My back would be straight. My heart would be his heart.³⁹

Cette comparaison propose que la même personne (des jumeaux identiques), dans deux contextes différents, change complètement sa manière d'être selon le milieu dans lequel elle évolue. Les différences entre les jumeaux remettent donc en question la place du libre arbitre dans la formation identitaire d'un individu. Adam représente, dans cette comparaison, l'homme préservé de la société moderne vivant une vie simple (comparable à celle de nos ancêtres), alors que Tender représente la société moderne dans tous ses excès de superficialité, de consommation et de perte de sens commun. Eduardo Mendieta, dans *Surviving American Culture: on Chuck Palahniuk*, souligne que le genre d'apparence qu'atteint Tender dépasse l'aspect organique et physique du corps humain et que, pour cette raison, il perd son identité personnelle. Son statut de représentant, d'image, ne renvoie pas à lui, à sa réalité d'homme, mais à d'autres images dans une suite sans fin où le personnage perd

³⁸ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 136

³⁹ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 43-42

complètement la notion de soi. Il devient une évocation plutôt qu'une personne: «Au fond, l'image et sa lecture ne sont pas du tout le chemin le plus court vers un objet, mais vers une autre image. Ainsi se succèdent les signes publicitaires comme les aurores d'images dans les états hypnagogiques.»⁴⁰ Bref, compte tenu que la société décrite préfère le faux au vrai, le spectacle à la réalité, Tender, en tant que représentant, devient plus image qu'homme, c'est-à-dire qu'il se transforme en évocation: une image renvoyant à une autre image le laissant dans l'impossibilité d'être lui-même, simplement.

En outre, Chuck Palahniuk est reconnu pour ses critiques de la société capitaliste présentant souvent des personnages assujettis par leurs possessions sans contrôle sur leur vie qu'ils passent à travailler pour posséder encore plus de biens matériels comme dans son plus célèbre roman *Fight Club*. Dans *Survivor*, les employeurs de Tender exemplifient le type de personnes assujetties par leurs possessions:

The house I've been cleaning the last six years is about what you'd expect, big, and it's in a real tony part of town. [...] Behind the front door, there are rooms and rooms nobody ever goes into. Kitchens where nobody cooks. Bathrooms that never get dirty.⁴¹

Trop occupées à travailler, ces personnes n'ont pas le temps de profiter de leurs biens matériels: «today we're in the blue guest bathroom. This is different from the green, white, yellow, or lavender guest bathrooms. This is how much money these people make.»⁴² En fait, les objets et habitations ne sont pas achetés pour être utilisés, mais pour le statut social qu'ils représentent. En ce sens, dans la société matérialiste décrite dans ce roman, plus la maison est grande et remplie de diverses possessions, plus celui qui la possède montre sa réussite et sa domination sur les autres membres de la société. Il n'en reste pas moins qu'une maison où certaines pièces ne sont jamais visitées, où les

⁴⁰ BAUDRILLARD, Jean. «La publicité», *Le système des objets*, p. 247

⁴¹ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p.270

⁴² PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 227

habitants n'utilisent pas leur cuisine dispendieuse, où rien n'est sale, ne peut être considérée comme un lieu habité:

Hominess is not neatness. Otherwise everyone would live in replicas of the kinds of sterile and impersonal homes that appear in interior-design and architectural magazines. What these spotless rooms lack, or what crafty photographers have carefully removed, is any evidence of human occupation. In spite of the artfully placed vases and casually arranged art books, the imprint of their inhabitants is missing.⁴³

Ainsi, le vide identitaire des personnages transparaît dans leur habitation qui porte alors ce même vide, cette même stérilité. Par exemple, Tender s'amuse à remplacer les fleurs du parterre de la maison où il travaille par des fleurs artificielles à l'insu de ses employeurs:

Part of my job is gardening, so I spray everything with twice the recommended strength of poison, weeds and real plants alike. Then I straighten the beds of artificial salvia and holyhocks. The look I'm after this season is fake cottage garden. Last year, I did artificial French parterres.⁴⁴

Il n'est pas surprenant que les propriétaires de la maison ignorent tout du subterfuge, puisqu'ils n'accordent aucune réelle importance aux fleurs de leur parterre. Tout de même, les fleurs artificielles ne peuvent reproduire parfaitement l'apparence de fleurs vivantes et Tender le sait: «The people I work for only look at their garden from inside so I stick the bare dirt full of fake greenery, ferns or needlepoint ivy, then I stick in fake seasonal flowers. The landscaping is beautiful as long as you don't look too close.»⁴⁵ Tender comprend que le remplacement qu'il effectue satisfera ses employeurs jusqu'au moment où ceux-ci iront dehors pour voir leurs fleurs et remarqueront qu'elles sont sans odeur et faites de différents plastiques et tissus. *As long as you don't look too close*, en autant que vous ne regardiez pas de proche, vous ne verrez pas que le parterre ne contient pas de vraies fleurs; en autant que

⁴³ RYBCZYNSKI, Witold. «Intimacy and Privacy», *Home: A short History of an Idea*, p.17

⁴⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 221

⁴⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 257

vous ne regardiez pas de proche, vous ne verrez pas que cette maison est inhabitée. Bref, dans l'univers de *Survivor*, les apparences l'emportent sur le reste comme avec les employeurs de Tender: archétype des bourgeois enfermés dans leur rôle de consommateurs, les occupant trop pour apprécier leurs multiples biens matériels et se souciant toujours des apparences et du statut social qu'ils projettent au détriment de leur réalité.

En résumé, Chuck Palahniuk utilise sa secte inventée, son humour noir et satirique, pour démontrer le manque de connaissances et les préjugés présents dans la société américaine moderne sur les différents groupes religieux, en même temps que de condamner ceux-ci sur les méthodes de manipulation et de contrôle qu'ils utilisent sur leurs membres. Sa parodie de l'environnement américain actuel montre la perte de la fonction communautaire des religions qui font maintenant partie du marché, comme tout autre commerce, donc incitent à la consommation. Tender, en tant que dernier survivant du culte Creedish, devint commercialisable: un produit à vendre et une image à imposer comme modèle irréaliste. Par son statut d'image, Tender perdit sa qualité d'homme fonctionnel et ne put plus se développer en tant qu'être autonome. Le roman expose, grâce à l'apparence de Tender comparée à celle de son frère jumeau resté à la colonie, les conséquences néfastes des excès de la vie moderne et questionne, en même temps, la place du libre arbitre dans le développement de l'identité d'un individu: Tender étant devenu un être passif et manipulé par tous et Adam, un meurtrier. L'environnement social est aussi développé en rapport avec les employeurs de Tender qui sont enfermés dans leur rôle de consommateurs: trop occupés pour profiter ou questionner leur situation. Impossible, aussi, pour eux d'habiter dans le sens du terme lié à l'être dans le monde compte tenu de leur mode de vie à crédit les assujettissant à leurs possessions. En somme, ce roman montre le changement profond de la société américaine actuelle où la chose est devenue plus importante que l'être.

Pour conclure, ce premier chapitre voulait présenter les éléments importants pour comprendre l'enfermement identitaire du personnage de Tender et l'environnement dans lequel il évolue. Le passé de Tender l'amène vers la passivité dont il souffre à l'âge adulte: son rôle familial et son éducation lui assignèrent une manière de se définir par l'obéissance, la servitude et la faiblesse de caractère. Sans autres connaissances, il se limita au rôle prévu pour lui et ne s'intégra jamais à la société dans laquelle il vit. Sa vision du rôle qu'il doit tenir le rendit incomplet expliquant son identification aux morceaux de maisons préfabriquées se définissant, elles aussi, par leurs éléments manquants. Dans ce roman, l'acte d'habiter, au sens déterminé par Heidegger et lié au développement d'une personne par rapport au milieu et aux gens qui l'entourent, est impossible: autant pour Tender qui ne parvient pas à faire partie d'une communauté, que pour ses employeurs qui, ayant adhéré au mode de vie découlant du capitalisme de consommation, sont isolés par leur souci des apparences et leurs possessions matériels. De plus, le personnage principal se trouva dans l'impossibilité de se dissocier de son identité Creedish lorsqu'il fut reconnu comme le dernier survivant du culte et fut projeté dans la culture de masse comme un produit et une image à vendre pour inciter à la consommation. Grâce à l'humour satirique de l'auteur, le roman propose une critique des préjugés circulant dans la société sur les organisations religieuses, mais surtout sur les religions modernes et le glissement sémantique et idéologique qui eut lieu, de moralité à commerce. Ce roman expose la perte de la fonction communautaire de la religion laissant ainsi les individus passifs et isolés les uns par rapport aux autres, enfermés dans leur rôle de consommateurs, les retenant de se questionner sur leur mode de vie. La place importante qu'occupe la famille dans le roman *Survivor* soulève le rôle déterminant de la culture et de la famille dans le développement d'un individu et amène ses lecteurs à se questionner sur l'existence du libre arbitre pour une personne qui, comme Tender, est conditionnée depuis toujours à se concevoir sans identité propre.

Lullaby:

«Just another dysfunctional family»⁴⁶

Lullaby, le cinquième roman de Chuck Palahniuk, met en scène Carl Streater un journaliste responsable d'une série de reportages sur le syndrome de la mort subite du nourrisson dont fut victime, quelques années auparavant, sa fille. Suite à ses recherches, Streater découvre que la mort de sa femme et sa fille résulta de sa lecture d'un poème avec un pouvoir magique, un *culling song*. Rongé par la culpabilité qu'il porte depuis plusieurs années, Carl se donna comme mission de trouver et détruire toutes les copies du poème dans le but qu'aucune autre famille ne soit détruite comme la sienne. Malgré ses bonnes intentions, Streater utilisa le pouvoir du poème (produisant une mort instantanée et sans douleur) étant incapable de gérer le stress causé par la connaissance d'un tel pouvoir et sa colère longuement refoulée. Ses recherches sur le poème l'amènèrent à rencontrer Helen Hoover Boyle, une agente immobilière connaissant, elle aussi, le pouvoir du poème puisqu'il causa la mort de son mari et de son fils. Helen joint Carl dans sa quête à travers les États-Unis pour détruire toutes les copies du poème accompagnés par Mona, l'assistante d'Helen, et de Oyster, le copain éco-terroriste de Mona. Ce voyage permettra à Carl et Helen de se reconstruire un sentiment de vie familiale (Carl voyant sa fille perdue dans Mona et Helen son fils dans Oyster) nonobstant les tensions entre les personnages et l'impact d'une telle reconstruction.

Ce deuxième chapitre analyse les particularités de *Lullaby* aidant l'analyse du dernier chapitre de ce travail. Enfermés dans leur passé, Carl et Helen sont confrontés à des images idéalisées de famille qui diffèrent de leur réalité et les font réagir de manière violente et destructive. Plus précisément, la

⁴⁶ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 102

famille, élément central dans la majorité des romans de Palahniuk, se reconstruit, dans ce roman, à partir de personnes brisées par la perte des membres de leur famille initiale et se définissant par cette perte. Par cette nouvelle famille, ils tentent de se reconstruire eux-mêmes, malgré la dysfonction évidente de leurs relations visible par l'attirance sexuelle qu'éprouvent les *parents* pour leur *enfant*. Le désir du personnage principal de retrouver son rôle de père se développe jusqu'à inclure la société entière qu'il protège en gardant le secret du poème magique, alors que son métier de journaliste l'incite à le divulguer. Bien que la motivation de Carl soit de retrouver son rôle de père, celui-ci lui est enlevé par Helen qui, vers la fin du roman, tient le rôle de pourvoyeur et protecteur au sein de leur famille laissant Carl indécis identitairement. De plus, l'environnement social décrit aide à comprendre l'identité problématique des personnages car il impose un bruit constant et une surabondance d'informations donnant, à son extrême, des personnages tel que Oyster utilisant l'abondance d'informations pour alimenter leur haine envers l'humanité. Pour illustrer cet environnement contrôlant, Carl utilise la figure de Big Brother (en version inversée par rapport à celle de Orwell) présentant l'inutilité d'un système répressif et punitif, le système de contrôle actuel étant intériorisé par les personnages.

Rôle familial

Carl et Helen portent tous deux la culpabilité d'avoir causé la mort de leur époux et leur enfant par la lecture qu'ils leur firent du poème meurtrier. Les deux personnages se définissent par ce passé, par cette culpabilité partagée, formant la base de leur relation. Carl est particulièrement victime de son passé se trouvant dans l'incapacité, même après plusieurs années, de former des relations avec de nouvelles personnes tentant toujours de se définir par rapport au rôle de père qu'il ne put jamais vraiment tenir. La relation entre Carl et Helen reste tout de même problématique puisque Helen se définit, non seulement, comme l'épouse de remplacement et la complice de crimes, mais aussi comme l'opposé de Carl: elle représente l'envie de pouvoir et de domination sur les autres que Carl ne veut pas admettre posséder.

Les personnages de Carl et Helen ressentent tous deux le vide laissé par la mort de leur époux et de leur enfant qui prit une grande place dans leur vie, les définissant. Dans l'envie commune de Carl et Helen de retrouver leur rôle de parent, ils se reconstituent une famille avec Mona et Oyster apparaissant comme leur enfant perdu, maintenant à l'âge adulte:

He's the age her son, Patrick, would be./ Helen's the age my wife would be, if I had a wife./ Oyster's the son she would have, if she had a son./ Hypothetically speaking, or course./ This might be the life I had, if I had a life. My wife distant and drunk. My daughter exploring some crackpot cult, embarrassed by us, her parents. Her boyfriend would be this hippie asshole, trying to pick a fight with me, her dad.⁴⁷

Carl et Helen ne nient pas que leur relation avec Oyster et Mona tente de combler ce qu'ils ont perdu. Ils ont conscience de leur besoin de retrouver la vie familiale qu'ils n'ont jamais pu connaître, même si cela implique des relations avec des personnes n'étant pas appropriées pour la situation car, tel que le souligne le passage précédent: Helen est froide et distante, Mona est

⁴⁷ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 102

gênée du comportement de Carl et Helen et Oyster, le hippy avec un problème de comportement, tente toujours de provoquer Carl la figure d'autorité de la famille. Les relations problématiques entre les personnages demeurent tout de même une solution contre la solitude de Carl dont l'importance de retrouver son rôle de père prend le dessus sur sa raison. «Mona and Helen, and me, and Oyster, the four of us will hit the road together. Just another dysfunctional family. A family vacation.»⁴⁸ Cette famille reconstituée et dysfonctionnelle ne répond pas seulement à la profonde solitude des personnages, mais aussi à leur besoin commun de connexion les uns aux autres exposé, avec humour, à travers les liens qui s'établissent rapidement entre ceux-ci: «Helen comes out of the library doors and starts down the front steps, and Mona turns and rushes at her, saying, «Helen, Mr. Streater said it was okay.»/ And I put the pay phone receiver to my chest and say, I did not.»⁴⁹ En ce sens, Carl, en se construisant une famille en remplacement de celle qu'il a détruite, tente de se reconstruire lui-même: «By reconstructing his lost family with these corrupted surrogates, Carl is literally replacing the lost parts of himself»⁵⁰. Carl veut retrouver et redevenir la personne qu'il était avant la mort de son enfant en omettant que les membres de cette nouvelle famille ne sont pas appropriés pour cela. En reconstruisant son identité avec des parties que l'on peut qualifier de contaminées, Carl entretient des comportements qui l'amènent vers sa destruction: Helen l'encourage à utiliser le poème afin de s'enrichir et de se débarrasser de ses impulsions meurtrières, Oyster le pousse à lui dévoiler les vers du poème qu'il utiliserait pour créer un nouvel Eden où il tiendrait le rôle de dieu et Mona le trouble vu son attirance sexuelle pour elle. Bref, malgré les bonnes intentions motivant Streater, son besoin de retrouver son rôle de père est tel qu'il ignore que la nouvelle famille créée ainsi ne peut l'aider à reconstruire sainement son identité, les membres de sa nouvelle famille étant

⁴⁸ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 102

⁴⁹ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 182

⁵⁰ ANGEL, Christina. «This Theatre of Mass Destruction», *Reading Chuck Palahniuk*, p.55

aussi dysfonctionnels et corrompus que lui. De plus, en reprenant le rôle qu'il avait avant la mort de sa femme et sa fille, Streater prouve qu'il n'a pas évolué, qu'il est toujours prisonnier de son passé et donc qu'il ne peut se définir autrement.

La dysfonction de cette famille est révélée par l'attirance sexuelle présente entre les personnages. Dans le cas de Carl, il tente de contrôler ses désirs et de les réprimer depuis sa rencontre avec Mona qui eut lieu lors d'une cérémonie spirituelle où les participants étaient nus. À plusieurs reprises dans le roman, Carl repense à la nudité de Mona, mais tente de chasser ces images se rendant compte de la perversité de telles pensées s'il la considère comme sa fille perdue et retrouvée: «Mona, that same night, Mulberry, and the two muscles of her back, the way they split into the two firm, creamy white halves of her ass, and I'm counting 1, counting 2, counting 3...»⁵¹ Contrairement à lui, Helen ne réprime pas les moments où elle désire Oyster et celui-ci, conscient de la situation, l'utilise à son avantage: «Oyster sees Helen, still watching him in the rearview mirror and he winks at her and tweaks his nipple./ For whatever reason, Oedipus Rex comes to mind.»⁵² La référence inévitable à *Oedipe roi* de Sophocle relève de plusieurs éléments: d'abord des relations ambiguës entre la mère et le fils, mais aussi de la menace du fils pour la vie du père. En effet, Carl refuse de partager les vers du poème avec Oyster sachant qu'il l'utiliserait contre lui et la plupart des habitants de la planète. Dans cette manière, Carl représente l'autorité, la figure paternelle, faisant défaut dans le vie de Oyster et que celui-ci doit contester pour s'affirmer. Aussi, Oyster s'interpose dans la relation d'Helen et Carl puisqu'ils ne peuvent s'entendre sur la manière de réagir face à l'assaut de Oyster envers Helen.

Par surcroît, la sexualité présente dans ce roman ne pose pas seulement un problème au niveau du désir des parents pour leur enfant, mais aussi entre les parents. Il faut d'abord expliquer les événements se produisant

⁵¹ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 146

⁵² PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 112

dans les dernières pages du roman: les personnages se rendent compte que l'agenda utilisé par Helen (volé à l'homme ayant publié le recueil de poèmes dont faisait partie le *culling song*) est, en fait, un grimoire rempli d'incantations magiques de toutes sortes. Cette découverte amène un changement au niveau des relations entre les membres de la famille reconstruite, puisqu'ils se séparent et même s'affrontent dans une lutte pour posséder le grimoire. Cependant, Carl, épuisé de vivre avec la culpabilité d'avoir tué plusieurs personnes avec l'aide du poème, se rend à la police dans l'intention d'y subir son châtement. Pour empêcher son emprisonnement, Helen utilise un sort de possession c'est-à-dire qu'elle prend possession du corps d'un sergent (qui sera surnommé Sarge pour le reste du roman). Au même moment, dans une tentative violente de tuer Helen, Oyster prend possession du corps de celle-ci et lui fait avaler plusieurs pierres précieuses, des pilules et un liquide toxique. Helen se trouve donc dans l'impossibilité de reprendre possession de son corps et doit alors rester dans celui de Sarge sans quoi elle mourra. En d'autres mots, à peine la relation amoureuse entre Helen et Carl commencée que celle-ci ne possède déjà plus la même apparence: elle est devenue, selon les descriptions, un sergent de police très masculin. Carl n'est pas, bien entendu, enchanté du changement, alors que Helen s'en réjouit: «The cop grabs his crotch. «This is amazing. Being with you like this, you're giving me an erection.» He says, «This sounds sexist, but I've always wanted a penis.»»⁵³ Même avant le changement, les descriptions de Helen soulignaient sa rigidité et son manque de féminité causés, possiblement, par l'empêchement qu'elle connut de jouer les rôles typiquement féminins de femme et mère. De plus, en devenant Sarge, elle transcende la catégorie sexuelle sans pourtant être affligée du changement car, pour elle, devenir un homme la rapproche du pouvoir qu'elle désirait depuis longtemps: ««But not to worry,» he says. «I have a badge and a gun and a penis.»»⁵⁴ Par ce changement, Helen ravit à

⁵³ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 242

⁵⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 259

Carl le rôle paternel d'être le protecteur et le pourvoyeur: elle a les moyens financiers et utilise le statut d'autorité que lui donne son nouveau corps pour assurer la sécurité de Carl. Bref, dans leur couple déjà problématique, les rôles traditionnels ne fonctionnent plus: Helen remplit maintenant le rôle typiquement masculin du père, alors que Carl ne comprend tout simplement plus comment agir et quel devra être maintenant son rôle. En prenant ce rôle paternel, Helen refuse à Carl ce qui le motivait à faire de nouveau partie d'une famille.

Bien que Helen l'empêche de tenir les rôles traditionnellement masculins dans leur couple et dans leur famille reconstituée, le désir de Carl de retrouver son rôle de père est tel qu'il se transpose à toute la société. Plus précisément, sa réaction face à la connaissance du pouvoir du poème est paternelle et protectrice c'est-à-dire qu'il voyage dans le but de détruire toutes les copies évitant ainsi à des familles innocentes d'être détruites comme la sienne. De plus, même s'il est journaliste, Carl évite d'avertir la population de l'existence du *culling song* afin d'assurer la sécurité de celle-ci:

Even if people believed me, the first thing they'd want to know is: *What poem?!* Show it to us. Prove it./ The question isn't, *Would the poem leak out?!* The question is, *How soon would the human race be extinct?!* Here's the power of life and a cold clean bloodless easy death, available to anyone. To everyone. An instant, bloodless, Hollywood death.⁵⁵

Tel un père bienveillant, Streater comprend que la population ne possède pas la maturité nécessaire pour connaître le poème et son pouvoir sans l'utiliser. Carl se convainc que l'ignorance du poème reste la meilleure alternative puisque, malgré ses bonnes intentions, il demeure incapable de s'abstenir, lui-même, d'utiliser le pouvoir du poème. En effet, il tue plusieurs personnes sans en avoir l'intention: des inconnus croisés dans la rue, son patron, son voisin, etc. De plus, même si la personne parvient à se contrôler, Carl comprend que posséder une telle autorité sur les autres amène un individu à se dissocier de sa communauté vu le sentiment de supériorité que le pouvoir donne comme

⁵⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 40

pour Helen qui maîtrise le pouvoir du poème, mais se met à l'utiliser sans remords dans le seul but d'exercer son pouvoir et se sentir en contrôle. L'attitude de Oyster décourage, aussi, Carl a révélé ses connaissances sur le poème puisqu'il veut absolument connaître les vers du poème pour tuer la plus grande partie des êtres humains sans regret pour toutes les vies qui seraient perdues: «I want to be what killed the dinosaurs.»⁵⁶ L'attitude égoïste et cruelle de Oyster l'amène à tenter de convaincre Carl et Helen d'utiliser le pouvoir pour des raisons futiles, dans le simple but de se divertir: «Oyster points at the radio and says, «Kill him, Dad, or you're full of shit.»»⁵⁷ Finalement, l'attitude décourageant le plus le personnage principal à partager le secret du poème est celle de John Nash, la personne se rapprochant le plus, pour Carl, d'un ami qui, lorsqu'il découvre le pouvoir du poème, l'utilise pour se venger sur les femmes. Impopulaire auprès des belles femmes, il décide de les tuer pour avoir des relations sexuelles avec elles. Bref, Carl décide de ne pas divulguer le secret du poème se rendant compte de son incapacité à contrôler un tel pouvoir et veut protéger, dans son rôle paternel, le reste de la population des personnes comme Helen voulant ressentir un sentiment de supériorité, comme Oyster voulant anéantir l'humanité ou comme Nash, meurtrier sadique de plusieurs femmes pour quelques minutes de plaisir sexuel.

En résumé, le personnage principal de *Lullaby* se définit par son manque, au sens où l'impossibilité pour lui de tenir le rôle de père causé par la mort prématurée de sa femme et sa fille influença son entière construction identitaire. Ainsi, son désir de retrouver ce rôle lui fait violence puisqu'il tente de se reconstruire à travers une famille dysfonctionnelle signifiée par l'attirance sexuelle entre les différents membres. Sa volonté de retrouver son rôle de père le pousse à devenir le protecteur de la culture entière en ne divulguant pas le secret du poème, sachant le chaos que cela causerait, et des individus

⁵⁶ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 161

⁵⁷ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 136

mal intentionnés. Cependant, à peine eut-il retrouvé ce rôle tant désiré que celui-ci lui est enlevé par Helen ayant maintenant l'apparence d'un sergent de police et jouant, à partir de ce moment, le rôle masculin et paternel de protecteur et de pourvoyeur. Ce faisant, Helen lui refuse l'identité par laquelle Carl tentait désespérément de se définir le laissant dans un profond questionnement sur son être.

Habiter

Tout comme dans *Survivor*, les personnages de *Lullaby* doivent dépasser leur identité liée au rôle qu'ils possèdent au sein de leur famille. Pour ce faire, ils doivent laisser tomber l'image idéalisée de la famille qu'ils ont gardée depuis les événements provoqués par la lecture du poème magique. Cette image, entrant en conflit avec leur réalité, les amène à des réactions violentes et destructives envers eux-mêmes et d'autres familles. Les descriptions des maisons présentes dans ce roman soulignent des traits intéressants dans l'analyse de l'enfermement identitaire des personnes puisque la maison se définit comme l'endroit où est possible la redéfinition de ce qu'est la famille dans la société actuelle. Cependant, Palahniuk décrit une société où même la maison, espace privé et privilégié, subit la pressante influence des médias marquant ainsi l'absence de contrôle des individus sur leur construction identitaire même dans leur espace personnel.

Dans son étude intitulée «Brandy, Shannon, Tender, and the Middle Finger: Althusser and Foucault in Palahniuk's Early Novels», Ron Riecki reconnaît l'importance de la maison dans les premiers romans de Chuck Palahniuk. En effet, il souligne que les personnages doivent dépasser leur rôle lié au foyer familial pour se sortir de ce que la société attend d'eux. Il avance que la maison, comme lieu d'intimité, rend possible la redéfinition de la famille moderne, ses fonctions et son idéologie, un travail qu'initie Palahniuk dans ses premiers romans.⁵⁸ Dans le cas particulier de *Lullaby*, la maison représente l'image idéalisée de la vie familiale dont sont constamment confrontés les personnages. Que ce soit Carl ou Helen, ces deux personnages font continuellement face à des images idéalisées de famille faisant contraste entre leur réalité ce qui les pousse vers la violence et la destruction. D'abord, Carl

⁵⁸ RIEKKI, Ron. «Althusser and Foucault in Palahniuk's Early Novels», *Sacred and Immoral*, p. 89

Streator est hanté par son passé qui ne cesse de le tourmenter lui rappelant constamment l'erreur qui causa la perte de son heureuse petite famille. Comme punition, et pour toujours se rappeler sa faute, il construit des maisons miniatures c'est-à-dire des modèles réduits dispendieux prenant des heures à construire, pour ensuite les détruire avec ses pieds nus:

The trick to forgetting the big picture is to look at everything close-up./ The shortcut to closing a door is to bury yourself in the details./ This is how we must look to God./ As if everything's just fine./ Now take off your shoe, and with your bare foot, stomp. Stomp and keep stomping. No matter how much it hurts, the brittle broken plastic and wood and glass, keep stomping until the downstairs neighbor pounds the ceiling with his fist.⁵⁹

Ces répliques de maisons, il les construit dans le seul but de les détruire, démolissant ainsi la représentation de la famille qu'il perdit. Il définit cet acte comme thérapeutique au sens où en recréant ces maisons dans leurs moindres détails, il s'oublie (*bury yourself in the details*) et oublie sa peine et sa solitude. Cependant, en prenant du recul sur son projet terminé, il se retrouve devant l'imperfection des apparences (*as if everything's just fine*), devant l'imperfection de cette image l'éloignant de la réalité. Frustré de ce vide, de son vide intérieur, il détruit les maisons pieds nus même si cela lui cause des blessures, en fait, parce que cela lui cause des blessures (*no matter how much its hurts*). «Make order out of chaos. You'll do this each time your foot is healed enough, and you have the money. Organize every detail./ This isn't what a therapist will tell you to do, but it works.»⁶⁰ Il recrée, à répétition, la destruction de la personne qu'il était en détruisant ces modèles. Ce rituel lui provoque des conséquences physiques (il est mentionné qu'il boite) sans que cela l'empêche de recommencer à chaque fois qu'il le peut. Les blessures à ses pieds deviennent un rappel de plus de ce qu'il a perdu, une autre façon de vivre sa culpabilité dans une punition physique continue.

⁵⁹ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 21-22

⁶⁰ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 20

Parallèlement, Helen pose le même genre de gestes que Carl, mais à plus grande échelle. En effet, la profession de Helen, une agente immobilière, l'amène à vendre des maisons d'apparence parfaite, mais qui sont en réalité hantées. Ce genre de destruction marque la différence fondamentale entre Carl et Helen: alors que Carl détruit, dans son salon, des maison miniatures qui infectent son pied pour lui rappeler la famille qu'il a perdue; Helen détruit de véritables maisons laissant les conséquences négatives à des familles inconnues. De cette manière, alors que Carl s'impose une souffrance physique et psychologique, Helen ne ressent aucune conséquence négative de la destruction des maisons familiales qu'elle fait. Au contraire, elle amasse un grand profit en revendant les mêmes maisons. En d'autres mots, Helen, comme Carl, trouve un exutoire à sa culpabilité sauf que, contrairement à Carl, elle le fait de manière égoïste c'est-à-dire en rendant d'autres familles misérables, en détruisant leur bonheur. Motivée par sa jalousie de ces familles heureuses qu'elle doit côtoyer au quotidien, elle décide d'engendrer violence et destruction se vengeant ainsi du sort qui la priva de sa propre vie familiale. Bref, dans ce roman, les personnages de Carl et Helen perçoivent la maison familiale de manière idéalisée par rapport à leur situation personnelle d'où leur réaction violente et destructive envers les représentations de ce qu'ils ont perdu, de ce qu'ils auraient pu être et leur motivation à retrouver, même imparfaitement, un sentiment d'affiliation à un groupe familial.

Dans la société décrite dans *Lullaby*, satire de la société américaine contemporaine, les médias bombardent la population d'informations que ce soit par le biais de la télévision, la radio, l'internet, la publicité ou le placement de produits. Dans le roman, Streater décrit les autres membres de sa société par leur accoutumance à être constamment influencés par les médias à un point tel qu'ils ne perçoivent plus cette influence les contrôlant subtilement comme le décrit Baudrillard dans *Le système des objets*:

Notre ambiance moderne est ainsi sans trêve, dans les villes surtout, avec ses relations forcées, celle d'une espèce de fête à froid, de fête formelle, mais électrisante, de gratification sensuelle à vide, par où est

illustré, illuminé, joué et déjoué le processus même de l'achat et de la consommation.⁶¹

Ainsi, les apparences dont s'entourent les médias masquent leur rôle incitatif à la consommation, alors que leur présence sans trêve minimise leur impact aux yeux de la population. Pour Streater, le bruit constant et la pressante présence médiatique doivent disparaître de sa vie car il constate que l'adhésion, même minime, au système l'amène à s'intégrer toujours plus à celui-ci:

You turn up your music to hide the noise. Other people turn up their music to hide yours. You turn up yours again. Everyone buys a bigger stereo system. This is the arms race of sound. You don't win with a lot of treble./ This isn't about quality. It's about volume./ This isn't about music. This is about winning. [...] You dominate. This is really about power.⁶²

Palahniuk illustre, de manière grotesque, ce jeu où le processus même de l'achat et la consommation, décrit par Baudrillard, sont développés. Dans la citation précédente, même la maison, endroit intime et privilégié, ne possède plus la qualité de refuge envers les instances de contrôle présentes dans la société. Plus précisément, le bruit qui enveloppe constamment les personnages les amène vers la consommation sans qu'ils s'en aperçoivent puisque le phénomène, interne et globalisant, persuade l'individu de l'absence d'influence extérieure. Pour souligner ce phénomène, Streater ponctue sa narration de phrases de ce genre: «These noise-oholics. These quiet-ophobics.»⁶³, «These talk-oholics. These listen-ophobics.»⁶⁴, «These drama-holics. These peace-ophobics.»⁶⁵, etc. Ces phrases, présentes du début à la fin du roman, marquent l'influence médiatique sur la vie des personnages et le caractère de dépendance que projette la culture moderne. Dans son texte

⁶¹ BAUDRILLARD, Jean. «La publicité», *Le système des objets*, p. 241

⁶² PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 17

⁶³ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 59

⁶⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 132

⁶⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 94

Surviving American Culture, Eduardo Mendieta explique qu'une société vivant toujours dans l'excès ne peut que devenir dépendante à la dépendance:

And we are back full circle: we are addicted to our addictions. The moral may be as simple as this: our culture itself is an amphetamine, an alkaloid that hyper-stimulates our brains and hyper-excites our bodies. Our culture is perpetually turning us into junkies.⁶⁶

De cette manière, il souligne que la dépendance aux divers stimulants et à la dépendance elle-même masque, en fait, l'anxiété des individus à se retrouver seuls et à devoir se remettre en question. Bref, la dépendance de la société au bruit constant et aux médias transforma le lieu privilégié qu'était le foyer familial en un autre espace où l'individu ne peut plus affirmer son contrôle. Ce changement empêche les individus de se retrouver dans un lieu propice aux questionnements identitaires les enfermant ainsi toujours plus dans des catégories sociales, culturelles et identitaires imposées par la société.

En résumé, la maison permet de redéfinir ce que peut être, dans la société moderne, la place de la famille dans la construction identitaire d'une personne. Le problème que soulignent les représentations des maisons de *Lullaby* est que la maison n'est plus le lieu privilégié qu'il était auparavant en raison de la dépendance dont souffre toute la société au bruit et aux diverses sources de divertissements. Même à l'intérieur du foyer familial, les individus ne parviennent plus à échapper au bruit constant et aux différentes instances de contrôle. De l'autre côté, les personnages ne parviendront jamais à s'affranchir de l'identité leur étant imposée s'ils ne laissent pas tomber l'image idéalisée qu'ils ont de la famille les définissant continuellement par leur passé. Répétant symboliquement la perte de leur famille et de la personne qu'ils étaient, Carl avec ses maisons miniatures et Helen avec la vente de maisons hantées, ces deux personnages se condamnent à se définir par rapport au rôle de parent d'une famille inexistante.

⁶⁶ MENDIETA, Eduardo. *Surviving American Culture*, p.402

Environnement social

Carl Streator se définit par ses différents rôles paternels: père d'une famille qui n'est plus, père d'une famille reconstituée et dysfonctionnelle et père de la société. Son identité pose problème vu les difficultés qu'il rencontre l'empêchant d'assurer ces rôles et vu son insistance à vivre dans son passé sans chercher à le surmonter. Comme il fut décrit précédemment, la maison n'offre plus le refuge nécessaire à Streator, et aux autres membres de la société, pour se développer hors du contrôle des instances leur imposant une manière d'être et de se percevoir. Pour exprimer les pressions qu'il subit au quotidien, Streator utilise la figure de Big Brother, à travers sa narration, démontrant l'intériorisation du système de contrôle par les membres de la société. Aussi, le personnage de Oyster permet de comprendre dans quel genre d'excès cet environnement pousse les personnages et quelle attitude ils doivent adopter pour s'en sortir.

Ce roman développe une vision post-totalitariste du monde par le biais d'allusions et de métaphores du Big Brother soulevant la problématique du changement de forces qui sous-tendent au pouvoir représentant avant tout la culture médiatique dominante et mondialisée des sociétés capitalistes néolibérales. Il ne faut pas concevoir le Big Brother décrit dans *Lullaby* comme l'original tiré de l'oeuvre dystopique de George Orwell *1984*, celui de *Lullaby* se définit plutôt par son contraire:

Old George Orwell got it backward./ Big Brother isn't watching. He's singing and dancing. He's pulling rabbits out of a hat. Big Brother's busy holding your attention every moment you're awake. He's making sure you're always distracted. He's making sure you're fully absorbed. [...] And this being fed, it's worse than being watched. With the world always filling you, no one has to worry about what's in your mind. With everyone's imagination atrophied, no one will ever be a threat to the world.⁶⁷

⁶⁷ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 19

Le narrateur croit que l'omniprésence médiatique débilise les individus au profit du système de sens en place en leur enlevant leur pouvoir contestataire. En effet, le capitalisme de consommation les occupe à un point tel qu'ils ne prennent plus le temps de questionner ce qui les entoure. En ce sens, *Lullaby* partage une vision beaucoup plus similaire à celle développée dans le roman *A Brave New World* de Aldous Huxley qui, à travers son roman, partage sa peur d'un pouvoir occupant les individus au point de les réduire à la passivité et à l'égoïsme, vision du monde utilisée dans la plupart des romans de Palahniuk. Dans *Lullaby*, la nécessité de la surveillance et de répression par Big Brother n'existe plus: la manière de penser et les désirs des individus sont maintenant contrôlés de l'intérieur puisqu'ils subissent la fallacieuse et constante influence des médias à leur insu. Plus besoin de dispositifs de contrôle, les individus sont plongés dans une passivité face à leur participation dans la société de consommation comme l'explique Peter Mathews dans son essai sur les instances politiques du roman *Lullaby*:

Streator's grumblings about consumer passivity, for instance, reveal that the political logic of modernity succeeds largely by a perverse seduction of its citizens, a method of conformity that relegates the repressive use of punishment to a secondary and thus marginal practice⁶⁸

Auparavant, comme le théorisa Foucault dans *Surveiller et punir*, la menace de punition dissuadait les individus à commettre des actions contre le système de pouvoir en place. Maintenant, la menace punitive est reléguée à une solution secondaire, voire marginale, qui s'explique par l'intériorisation des instances de contrôle comme le prédisa Foucault dans sa définition du carcéral, c'est-à-dire cette qualité d'enfermement de la modernité, comme dans une prison, où les individus en société sont maintenant toujours sous une certaine surveillance:

⁶⁸ MATHEWS, Peter. «The Politics of Voice in Palahniuk's *Lullaby*», *Reading Chuck Palahniuk*, p.163

Et, s'éloignant toujours davantage de la pénalité proprement dite, les cercles carcéraux s'élargissent et la forme de la prison s'atténue lentement avant de disparaître tout à fait. [...] Et finalement cette grande trame carcérale rejoint tous les dispositifs disciplinaires, qui fonctionnent disséminés dans la société.⁶⁹

En d'autres mots, les instances de contrôle, ne relevant plus d'un ordre punitif mais de conditionnement, se font ressentir partout en société même dans les lieux les plus intimes comme la maison comme il fut expliqué précédemment. Grâce aux satellites, cellulaires, ordinateurs et caméras, chaque citoyen se trouve à la portée du système de contrôle dont il sacrifie une grande partie de son pouvoir contestataire au profit des divertissements et loisirs qu'il reçoit. Là aussi, Palahniuk rejoint Huxley qui montra dans la passivité des individus envers leur situation politique un moyen de contrôle beaucoup plus efficace que la menace de punition et la censure. Le système de contrôle, maintenant plus insidieux, utilise l'omniprésence médiatique que décrit Baudrillard:

Nous voyons par là l'immense rôle *politique* que jouent la diffusion des produits et les techniques publicitaires: elles assurent proprement la relève des idéologies antérieures, morales et politiques. Mieux encore: alors que l'intégration morale et politique n'allait jamais sans mal (il y fallait le secours de la répression ouverte), les nouvelles techniques font l'économie de la répression: le consommateur intériorise dans le mouvement même de la consommation l'instance sociale et ses normes.⁷⁰

Bref, le consommateur, sans le savoir, intériorise les instances le contrôlant le plaçant ainsi dans une position où il lui est difficile de développer une pensée autonome.

Ce phénomène de limitations et de complications à se définir en dehors du rôle de consommateur des personnages s'illustre dans le roman par Oyster, l'amoureux de Mona et le fils de remplacement de Helen, qui représente l'abondance d'informations et l'impossibilité pour les membres d'une société de l'ignorer. Vu la difficulté à se séparer de l'identité que lui assigne

⁶⁹ FOUCAULT, Michel. «Le carcéral», *Surveiller et Punir*, p. 348-349

⁷⁰ BAUDRILLARD, Jean. «La publicité», *Le système des objets*, p.246

l'omniprésence médiatique, ce personnage réagit violemment pour s'affirmer, d'où sa qualification d'extrémiste dans une optique «post-humanist, post-secularist, post-animal rights»⁷¹. Par post-humaniste, on entend qu'il est impossible de qualifier Oyster d'humaniste, puisqu'il perçoit le monde qu'il l'entoure comme contaminé: sa vision des choses relève de ce qui vient après l'humanisme, après la mise en place de la laïcité et des droits des animaux, dans ce qu'ils ont d'inadéquat à décrire le monde et leur manière de penser. En ce sens, Oyster ne cherche pas à améliorer la situation sociale actuelle en créant des changements au niveau des gouvernements, sa vision pessimiste le pousse à vouloir changer complètement les fondements de l'humanité par sa presque complète annihilation. Sa vision défaitiste de la société s'oppose à celle de Carl pour qui le système de pouvoir en place remplace l'ancien système punitif: Carl perçoit l'effet uniformisant du nouveau système tel un sacrifice d'une partie de sa liberté au profit de sa sécurité et son insouciance. À son opposé, Oyster condamne ces individus décidant de ne pas agir contre le système et souhaite tous les anéantir. La violence dont fait preuve ce personnage peut se comprendre par rapport à la totalité du système qui tente de le contrôler et, même si le personnage parvient à se mettre en retrait de sa société, il ne peut s'empêcher totalement d'y participer. Par elle, il utilise le bombardement d'informations reçues au quotidien pour se créer cette vision extrêmement négative du futur de sa société et dont les autres personnages du récit doivent supporter les commentaires: «Oyster and his tree-hugging, eco-bullshit, his bio-invasive, apocryphal bullshit. The virus of his information.»⁷² Oyster porte l'information à son paroxysme rejoignant la pensée exposée précédemment de Mendieta soulignant la dépendance à la dépendance dont souffre la société américaine moderne selon lui. Même Carl, déplorant le bruit constant dont il veut s'échapper, se surprend, lui aussi, à augmenter le volume du radio pour ne plus l'entendre:

⁷¹ MENDIETA, Eduardo. *Surviving American Culture*, p. 405

⁷² PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 157

This is all Oyster talks about. This is the plague of information. This is when I turn on the radio, to country and western music. To basketball. Anything, so long as it's loud and constant and lets me pretend my breakfast sandwich is just a breakfast sandwich. That an animal is just that. That eating this is my right as a human being.⁷³

Alors que Carl déplore l'absence de moments silencieux lui permettant de réfléchir, il ne peut s'empêcher d'augmenter le volume de la radio pour ne plus entendre Oyster et *the virus of his information* car bien que Oyster transmette des informations la plupart du temps véridiques, il ne les utilise pas pour le bien de la population, mais pour condamner tous ceux qui l'entourent. Ce personnage n'est pas décrit dans le roman comme un exemple à suivre. Au contraire, Oyster possède une vision contradictoire et partielle des problèmes de sa culture montrée avec humour, par exemple, lors de la rencontre de Carl et Oyster où les invités devaient apporter un met végétalien. Pour cette occasion, Carl apporta une salade de fèves dont la vinaigrette ne plut pas à Oyster: ««With Worcestershire sauce in the dressing,» Oyster says. «That means anchovies. That means cruelty and death.» He holds the carton in one hand and points at it with his other, saying, «This is going down the toilet where it belongs.»»⁷⁴ Ce même personnage s'offusquant d'une salade portant des traces d'anchois mutila par la suite le corps de Helen causant sa mort et souhaite, ironiquement, tuer la plus grande partie de l'humanité: «I say, so now he and Mona are going to kill everybody and become Adam and Eve?! Every generation wants to be the last./ «Not everybody,» [...] «We're going to need some slaves.»»⁷⁵ Bref, le même personnage offensé par la présence, dans une salade, de sauce Worcestershire, donc de traces d'anchois (*that means cruelty and death*), veut tuer plusieurs milliards de personnes innocentes sans aucun remords. Cela montre bien la logique défailante et, surtout, dangereuse dans la vision info-bio-terroriste du personnage sur la société moderne

⁷³ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 158

⁷⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 99

⁷⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 253

provoquée par les excès de la culture décrite gardant les sujets dans leur identité préétablie de consommateurs passifs et les décourageant à remettre leur situation en question.

En résumé, la figure de Big Brother (utilisée par Streator non comme dans le roman de George Orwell, mais comme son opposé, se rapprochant de la vision de Huxley) permet l'analyse de la société de consommation et d'informations décrite dans le roman et contribuant à l'enfermement identitaire des personnages. L'ancien système de contrôle répressif utilisant la punition et la censure est désuet puisque les individus sont maintenant trop occupés par le bruit constant les entourant pour agir contre le système en place. En ce sens, l'individu se perd dans un océan d'informations inutiles, cet excès destructeur de la société capitaliste surmédiatisée, illustré brillamment par le personnage bio-info-terroriste qu'est Oyster. Même Carl, souhaitant se sortir du bruit constant de la société de consommation, ne peut supporter l'excès d'informations que donne Oyster et retombe dans les pièges dont il tente d'échapper. De plus, ce nouveau système de contrôle, montré par Big Brother, est beaucoup plus dangereux que l'ancien puisqu'il encourage la passivité et que son intériorisation par les individus se fait sans que ceux-ci ne s'en rendent compte les laissant ainsi contrôlés, sans le savoir, donc encore plus enfermés dans leur identité assignée de consommateurs.

Pour conclure, Carl Streator se reconstitue une famille avec Helen Hoover Boyle, Mona et Oyster afin de retrouver son rôle de père par lequel il se définit encore plusieurs années après la mort de sa femme et sa fille. Son désir de retrouver son rôle de père est tel qu'il ne réalise pas que la dysfonction évidente de cette nouvelle famille, montrée par l'attirance sexuelle des parents envers les enfants, qui le détruit finalement plus qu'il ne le reconstruit. Autant Carl que Helen sont confrontés à des images idéalisées de

familles provoquant chez eux des réactions violentes puisque différant de leur réalité. En reproduisant symboliquement la destruction de leur famille, Carl avec les modèles réduits qui infectent son pied et Helen avec les maisons hantées qui détruisent la vie familiale d'innocents, les personnages s'accrochent à une identité qui ne leur convient plus et s'empêchent d'évoluer. Malgré tous les efforts de Carl, le rôle de père tant désiré lui est ravi par Helen lorsque celle-ci vient à habiter le corps de Sarge assumant ainsi le rôle de pourvoyeur et protecteur et le laissant dans une profonde incertitude identitaire. Cela n'empêche pas Carl d'élargir son instinct paternel à toute la société qu'il protège d'elle-même en ne dévoilant pas le secret du poème meurtrier et des autres qui utilisent son pouvoir pour des gains personnels. De plus, la maison familiale soulève un autre élément contribuant à l'enfermement identitaire des personnages puisqu'elle ne possède plus son statut de refuge envers l'environnement social. En effet, même le lieu intime qu'est la maison se trouve à être sous le contrôle de ce que Palahniuk décrit comme Big Brother c'est-à-dire le bruit constant et les informations incessantes communiquées par les médias dans le but de limiter le pouvoir de résistance envers les instances de contrôle de la société. Que ce soit dans ses excès, illustrés par Oyster, ou dans la normalité, imposée par le Big Brother, les personnages perdent leur capacité de remise en question ce que les amène, ultimement, à rester dans leur rôle imposé, dans leur identité déterminée pour eux: la passivité étant un meilleur moyen de contrôle que la répression.

What I'm talking about is free will

Les chapitres précédents révèlent plusieurs points en commun entre les personnages principaux, et narrateurs, des romans *Survivor* et *Lullaby* de l'auteur Chuck Palahniuk. Ces similitudes permettent de souligner certains traits typiques des univers narratifs de l'auteur aidant à la compréhension de sa critique de la famille moderne et de la société capitaliste de consommation. Ce chapitre rassemble les différents éléments soulignés dans les deux chapitres précédents pour faire ressortir, grâce à l'analyse comparatiste, trois observations importantes sur les textes de Palahniuk. En premier lieu, les analyses précédentes permettent de qualifier les personnages principaux de *Nobodys* selon la théorie de Arnold Weinstein car la grande présence de la mort, leur incapacité d'habitabilité et l'enfermement identitaire qu'ils subissent rendent pénible la contestation de l'intériorisation des dispositifs de contrôle dans la société moderne. Qualifier les personnages de *Nobodys* permet d'inscrire Palahniuk dans la tradition littéraire américaine questionnant la liberté et le libre arbitre au centre de leur identité nationale et de montrer la lutte nécessaire des sujets pour les atteindre. En deuxième lieu, il devient évident que l'identité masculine pose problème dans ces romans: ce problème provient de l'image schizophrénique propagée par la société de consommation et d'informations faisant un violent contraste avec la réalité des personnages masculins. Cette situation amène quelques uns à définir leur masculinité par la violence, la destruction et la rébellion face aux figures d'autorité, alors que d'autres se tournent vers les deux solutions que proposent les textes: la communauté par laquelle les sujets masculins s'affirment et se reconnaissent entre eux et la famille étant le lieu possible de reconstruction et d'amour que recherchent tous les personnages de Palahniuk. Finalement, les dénouements des romans amène les deux personnages à la même conclusion: ils doivent se débarrasser de leur attitude défaitiste pour se sortir de leur enfermement

identitaire et agir, puisque leur plus grand problème est la passivité les définissant au début des romans, engourdissant leur capacité de rébellion et leur donnant l'illusion d'impuissance.

Nobodys

Les deux premiers chapitres de ce travail exposent l'enfermement identitaire dont souffrent les personnages décrits dans les romans *Lullaby* et *Survivor*. Ce type d'identités s'explique par rapport à la théorie de Arnold Weinstein utilisant le terme de *Nobody*: «I am using the word «Nobody» to signify: (1) the subject who experiences self as unreal, who appears spectral or «fictive» [...] and (2) the subject who is denied status or selfhood by the culture»⁷⁶ En d'autres mots, la première définition du *Nobody* décrit une personne, ou un personnage, se percevant comme faux, ressentant toujours une distance entre ses actions et la réalité. La deuxième définition du *Nobody* de Weinstein se décrit par le refus d'une culture à reconnaître l'individualité d'un sujet. En privant une personne de son individualité, celle-ci devient vide du point de vue identitaire, un *Nobody*, une coquille fonctionnelle, mais sans rien à l'intérieur pouvant l'apporter au libre arbitre. Il faut d'abord percevoir cet enfermement par la hantise du passé des personnages en rapport avec ce trait qu'ils partagent à être victimes d'eux-mêmes. Plus précisément, Tender se fait assigner deux identités importantes par sa famille et sa culture: celle de Creedish et celle de produit. L'emprisonnement dans ces deux identités permet à Tender, dans sa qualité de narrateur du roman, de questionner la légitimité de ce que l'on appelle le libre arbitre qui semble lui faire défaut. Contrairement à Tender, Carl s'impose lui-même son enfermement identitaire pour s'éviter de prendre la responsabilité de ses actions passées et, en même temps, s'en punir. L'enfermement identitaire de Carl pose un questionnement au niveau de la capacité humaine d'oublier son passé pour se construire une nouvelle façon d'être et de repartir à zéro suite à des événements traumatiques. Grâce à la théorie de *Nobody*, Palahniuk et ses univers romanesques peuvent s'inscrire dans une longue tradition littéraire américaine mettant en scène la lutte

⁷⁶ WEINSTEIN, Arnold. «Introduction», *Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, p. 5

nécessaire à l'atteinte de la liberté et du libre arbitre. De plus, par les descriptions des sociétés présentées dans ces romans et les théories de Foucault et Baudrillard, le système économique capitaliste, décrit par rapport au mode de vie à crédit qu'il impose, est montré dans sa qualité d'enfermement dans un futur préétabli.

Tel qu'il fut établi dans les deux premières parties de ce travail, Carl et Tender se trouvent dans l'incapacité de se dissocier de leur passé pour vivre au présent. Ces personnages vécurent des moments si troublants que toute leur existence se trouva compromise par leurs traumatismes passés:

Protagonists of books like *Survivor*, *Lullaby* and *Invisible Monsters* resemble traditional Gothic heroes and heroines in that they are haunted by the past (both personal and cultural) and beset by traps of all kinds (particularly consumerism). In response to their traumatic experiences, they become paranoid and monstrous, ultimately transgressing the bounds of law, reason, and good taste. Their desperate bids for freedom and control in a suffocating, dehumanizing commodity culture are usually violent and destructive both to themselves and to others, and they are always partial and compromised.⁷⁷

Plusieurs éléments intéressants sont soulignés dans ce passage de l'étude de Sherry R. Truffin. D'abord, elle souligne que la hantise des personnage ne se limite pas à leur passé personnel, mais inclut aussi celui culturel c'est-à-dire que leur hantise ne se limite pas aux circonstances entourant leur vie intime (montrée par l'analyse du rôle qu'ils tiennent au sein de leur famille et de leur pratique d'habitation), mais aussi, plus généralement, leur culture (montrée par l'analyse de l'environnement social). D'ailleurs, Truffin souligne que leurs traumatismes les rendent paranoïaques et monstrueux les amenant à briser les frontières légales et rationnelles comme Tender qui fuit la civilisation dans les morceaux de maisons préfabriquées ou comme Carl qui fuit la police puisqu'il est considéré comme suspect pour le meurtre de sa femme.

⁷⁷ TRUFFIN, Sherry R. «This is what passes for free will», *Reading Chuck Palahniuk*, p. 73

Finalement, la violence et la destruction, mentionnées dans le passage cité précédemment, détruisent autant l'entourage que les personnages eux-mêmes puisqu'elles motivent grandement leurs actions qui se retournent souvent contre eux. Avant tout, la hantise du passé des deux personnages fut causée, en grande partie, par la mort de plusieurs membres de leur famille. Dans *Lullaby*, Carl causa la mort de sa femme et sa fille l'empêchant de tenir son rôle de mari et de père par lequel il se définit tout de même après plusieurs années dans une volonté punitive. Emprisonné dans ce rôle paternel qu'il ne put jamais jouer, son entière vision du monde est teintée par la mort qui le figea ainsi dans le temps:

The muffled thunder of dialogue comes through the walls, then a chorus of laughter. The more thunder. Most of the laugh tracks on television were recorded in the early 1950s. These days, most of the people you hear laughing are dead. [...] Laughter of the dead comes through every wall./ These days, this is what passes for home sweet home.⁷⁸

Quand des rires pré-enregistrés pour des émissions télévisées se font entendre, Carl n'entend que le rire de personnes mortes. Il est inapte à s'associer aux vivants, la mort de sa famille l'ayant trop affecté. Pour cette raison, il ne se voit pas comme une partie de la société et il ne se perçoit pas comme réel, ce qui le définit comme un *Nobody* tel que le postula Weinstein. Parallèlement, Tender, lui, est entouré par la mort compte tenu que toute personne ayant été proche de lui mourut. Toutefois, son refus à suivre le reste des membres du culte Creedish dans leur suicide massif l'oblige à tenter de créer des liens avec d'autres personnes: «My mother, my father, my brother Adam, my sisters, my other brothers, they're all dead and in the ground getting laughed at, but I'm still alive. I still have to live in this world and get along with people.»⁷⁹. Cependant, jamais il n'apprit à créer des liens avec les autres. Impropre aux relations humaines et malgré sa solitude, il ressent une certaine

⁷⁸ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 15

⁷⁹ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 189

joie lorsqu'il apprend la mort de sa travailleuse sociale qui était la seule personne le connaissant quelque peu: «There's a terrible dark joy when the only person who knows all your secrets is finally dead. Your parents. Your doctor. Your therapist. Your caseworker.»⁸⁰ Tout comme Carl, la mort présente dans la vie de Tender eut un impact sur sa vision de la vie et de l'amour qu'il lie l'un avec l'autre:

This is fish number six hundred and forty-one in a lifetime of goldfish. My parents bought me the first one to teach me about loving and caring for another living breathing creature of God. Six hundred and forty fish later, the only thing I know is everything you love will die. The first time you meet that someone special, you can count on them one day being dead and in the ground.⁸¹

Même s'il est vrai que la mort fait partie de la vie et que tout le monde meurt un jour, Tender utilise cette réalité pour vivre de manière défaitiste face à sa situation et à l'absence de relations dans sa vie. Palahniuk, lors d'une entrevue, expliqua la raison de la solitude de ses personnages: «My characters are - so far - always victims of themselves. They're alone because they sabotage any chance of bonding with another person.»⁸² Ainsi, bien que Carl et Tender souffrent de cette solitude causée par les événements traumatiques de leur passé, ils ne parviennent tout de même pas à s'affranchir de ceux-ci pour créer des liens avec d'autres personnes ou avec une communauté dans une volonté punitive pour Carl et défaitiste pour Tender.

Par ailleurs, la mort n'est pas le seul élément déterminant la manière d'être des personnages principaux, puisque la culture à laquelle ils appartiennent les influence grandement. D'abord, comme il a été mentionné dans les chapitres précédents, les pratiques d'habitation des personnages et des cultures décrites montrent plusieurs problèmes de société car les personnages n'arrivent pas à réellement s'établir et à se construire une

⁸⁰ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 161

⁸¹ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 277

⁸² KAVANAGH, Matt. «A Conversation with Chuck Palahniuk», *Sacred and Immoral*, p. 184

identité. Pour habiter réellement un lieu, un sujet doit être dans le monde au sens développé par le philosophe Heidegger d'où l'importance d'analyser l'habitation: «[Home] is also to be grasped in a multiple sense: the immediate setting that is personalized, lived in, and «made,» but also and no less crucially the larger human nexus, the family that one lives in, that one both inherits and «makes.»»⁸³ Dans l'univers décrit par Palahniuk, l'incapacité d'habiter un lieu est devenue un problème rejoignant l'ensemble de la société: «The sense of the unfamiliar, of homelessness, that pervades modern man is due precisely to the fact that man no longer dwells in the full sense of the word.»⁸⁴ Habiter s'acquiert en construisant sa propre identité autant dans son individualité que dans sa communauté, donc par rapport aux autres, d'où l'importance de ce premier lieu formateur et intime préparant les individus à faire face à la plus complexe structure qu'est la société moderne. Il faut souligner que plusieurs romans de Palahniuk présentent des difficultés d'habitabilité toujours en lien avec des problèmes familiaux, identitaires et sociétaux:

viewing the «house» as a symbol to be overturned, the prison-like protective edifice that maintains ideological order. The «house» and all of its capitalistic manifestations are treated with disdain, something to be destroyed, set fire to, looted, and even exploded.⁸⁵

Grâce aux pratiques d'habitation des personnages, leur enfermement identitaire se dévoile comme il fut mentionné auparavant par l'image idéalisée dont doit se départir Carl pour s'affirmer et par l'identification au préfabriqué et au morcelé de Tender.

De plus, l'enfermement identitaire des personnages s'explique aussi par le fait qu'ils peuvent être décrits comme des *Nobodys*, c'est-à-dire, sommairement, que la culture et la famille auxquelles ils appartiennent leur

⁸³ WEINSTEIN, Arnold. «Introduction», *Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, p.5

⁸⁴ LEFAS, Pavlos. *Dwelling and Architecture*, p.16

⁸⁵ RIEKKI, Ron. «Althusser and Foucault in Palahniuk's Early Novels», *Sacred and Immoral*, p. 90

refusent le droit de se développer une individualité en leur assignant une identité choisie pour eux. Pour ce qui est de Tender, les premiers à lui assigner une identité furent les membres de sa famille. Ainsi, il grandit en se définissant par son nom et en étant au service des autres. En ce sens, il ne vécut jamais activement, il laissa simplement les choses aller sans prendre de position par rapport à elles. La meilleure manière de décrire Tender est donc par la passivité influençant toutes ses actions qui fut encouragée depuis son enfance et qui explique son apathie face à l'identité de Creedish qui lui fut imposée. En d'autres mots, à sa sortie de la colonie, Tender aurait pu désobéir aux règles du culte et choisir d'être une toute autre personne dans la société moderne. Cependant, son éducation l'amena à ne jamais se concevoir autrement que par ses origines Creedish et, lorsqu'il fut reconnu comme le dernier survivant de cette secte, il ne put plus se sortir de cette identité puisqu'aux yeux de toute la population, il n'était rien d'autre qu'un Creedish. De ce fait, la culture à laquelle il l'appartient lui refuse une identité lui étant propre, peu importe ce qu'il désire. Elle l'enferme donc dans la seule identité qu'elle lui permet c'est-à-dire le produit du culte Creedish:

The night before the baptism, my brother Adam took me out on the back porch of our family's house and gave me a haircut. Every other family in the church district colony with a seventeen-year-old son was giving him the exact same haircut./ In the wicked outside world, they call this product standardization.⁸⁶

Tender comprend que cette coupe de cheveux, tout comme ses vêtements étant similaires à ceux de tous les autres Tender de la colonie, firent de lui un produit de son culte religieux. Par la suite, lorsqu'il devient une célébrité, il n'est plus considéré comme un homme, mais comme une marchandise à vendre à un public cible. Cette objectivation du personnage l'empêche de se percevoir comme un homme à part entière et renforce l'enfermement dans son identité de Creedish et de produit. Par ce fait, le roman laisse place à la question du libre arbitre qui manque à Tender pour se développer de manière

⁸⁶ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 192

autonome à ce qui est attendu de lui par sa famille et par sa culture. En parallèle, Carl Streator vit aussi un enfermement identitaire, puisqu'à suite de la mort de sa femme et de sa fille, il fallut qu'il change son identité. En effet, il dut fuir son ancienne vie lorsqu'il devint évident qu'il serait reconnu coupable du meurtre de sa femme. Les autorités croient à la culpabilité de Carl en raison des relations sexuelles qu'il eut avec elle plusieurs heures après sa mort:

The police report doesn't say how warm my wife, Gina, felt when I woke up that morning. How soft and warm she felt under the covers. How when I turned next to her, she rolled onto her back, her hair fanned out on her pillow. [...] Gina's head rolled to one side, and I licked the back of her ear. My hips pressing her legs apart, I put myself inside./ The loose smile on her face, the way her mouth came open at the last moment and her head sunk deep into the pillow, she was so quiet. It was the best it had been since before Katrin was born.⁸⁷

Ce n'est que plusieurs minutes après cette relation sexuelle que Carl réalisa l'état de sa femme. Comprenant la situation compromettante dans laquelle il se trouvait, il emprunta une nouvelle identité dans la personne de Carl Streator nom dans lequel il est difficile de ne pas voir le terme *traitor*: traître à sa famille qu'il tua par accident, traître à la personne qu'il était. Contrairement à Tender dans *Survivor*, Carl s'assigne lui-même une identité dont il ne peut plus échapper celle de père qui fut développée dans le deuxième chapitre de ce travail. Étant donné qu'il est impossible pour lui de garder l'identité qu'il avait avant la mort de sa famille sans devoir assumer la responsabilité de leur mort, il se punit en se définissant toujours par rapport à son passé. Bref, au niveau personnel, Carl n'est victime que de lui-même au sens où, fuyant la responsabilité de la mort accidentelle de sa femme et sa fille, il ne parvient tout de même pas, par sa nouvelle identité, à s'affranchir de sa culpabilité et d'abandonner l'idée de jouer ce rôle de père qu'il désire tant retrouver. L'enfermement identitaire de Carl amène les lecteurs à se questionner sur la capacité d'un sujet à s'affranchir de son passé et à recommencer sa vie suite à une tragédie.

⁸⁷ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 177-178

Analyser les personnages des romans à partir de la notion de *Nobody*, telle que définie par Weinstein, permet d'inscrire les univers romanesques de Palahniuk dans le projet initial de l'auteur de *Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*. Dans cette étude, Weinstein met en relation les figures littéraires américaines les plus marquantes des deux derniers siècles à travers leur questionnement sur le libre arbitre (sur lequel repose l'identité nationale américaine) et par leur mise en scène de la lutte nécessaire pour les sujets américains afin de trouver leur liberté. Cette lutte se produit en partie contre eux-mêmes et leur famille, comme il fut mentionné plus haut, mais surtout contre la société. En effet, dans *Lullaby* et *Survivor*, l'exercice de la discipline se fait constamment ressentir, puisque les dispositifs de contrôle exercent une répression omniprésente sur les individus, trait marquant du style de Palahniuk qui est connu pour son admiration pour Foucault qu'il mentionne dans plusieurs entrevues. De plus, plusieurs études des romans de Palahniuk - je pense ici aux études citées précédemment: «The Politics of Voice in Palahniuk's *Lullaby*» de Peter Mathews, «Althusser and Foucault in Palahniuk's Early Novels» de Ron Riecki et «This is what passes for free will» de Sherry R. Truffin - proposent une analyse percutante de la perspective de Palahniuk sur les effets et conséquences des dispositifs disciplinaires dans la société de consommation américaine et dans le monde influencé par le capitalisme néo-libéral mondialisé à partir des théories de Foucault et, en particulier, de *Surveiller et punir*. L'approche utilisée dans ce travail s'inspire des théories de Michel Foucault et de Jean Baudrillard pour démontrer que les dispositifs de contrôle font maintenant partie de la pensée du sujet qui, dans la société moderne, se perçoit non pas comme un penseur, mais plutôt comme un consommateur: «Here's Big Brother singing and dancing so I don't start thinking too much for my own good.»⁸⁸ D'ailleurs, dans *Le système des objets*, Baudrillard

⁸⁸ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 158

argumente que l'ordre établi n'a plus besoin de mesures de répression visibles s'étant approprié la sphère privée de l'individu:

En fait, il n'y a plus exactement d'objets privés: à travers leur usage multiplié, c'est l'ordre social de production qui vient hanter, avec sa propre complicité, le monde intime du consommateur et sa conscience. Avec cet investissement en profondeur disparaît aussi la possibilité de contester efficacement cet ordre et de le dépasser.⁸⁹

En d'autres mots, l'ordre social intériorisé par l'individu est, par ce fait même, accepté inconsciemment par celui-ci, ce qui l'assigne à un état où il ne peut pas contester et remettre en question sa place et son rôle dans la société. Ce système, par cette impossibilité de l'individu de le révoquer, peut exister seulement dans une société ancrée dans le capitalisme de consommation et dans les extrêmes qu'elle apporte: «His novels frequently examine the materialist and dehumanizing conditions engendered by late-stage capitalism and the continuing effects this has upon the individual.»⁹⁰ Plus précisément, le capitalisme se définit comme un «système économique basé sur la propriété privée des moyens de production et structuré en vue de maximiser les profits. Le capitalisme présuppose la liberté de commerce et l'existence d'un marché d'acheteurs et de vendeurs de biens.»⁹¹ Dans les romans étudiés, l'aspect de *maximiser les profits* est exagéré pour montrer les réactions violentes que le capitalisme provoque chez des personnages tels que Oyster et Adam Branson. Aussi, le capitalisme exposé dans les romans diffère de la définition précédente puisque la liberté de commerce n'existe plus vraiment, c'est-à-dire qu'en intériorisant l'ordre social et son système de contrôle, la liberté des personnages se trouve grandement limitée. En fait, le capitalisme critiqué dans

⁸⁹ BAUDRILLARD, Jean. «Le crédit», *Le système des objets*, p.228

⁹⁰ SIMMONS, David & Nicola ALLEN. «*Survivor* and *Haunted* as a Critique of «The Culture Industry»», *Reading Chuck Palahniuk*, p.116

⁹¹ *Perspective Monde*, <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMDictionnaire?iddictionnaire=1473>

ces romans, se définit mieux par le crédit devenu nécessaire aux individus pour consommer:

Le crédit n'est pas seulement une morale, c'est une politique. La tactique de crédit se conjugue à la tactique de personnalisation pour donner aux objets une fonction socio-politique qu'ils n'ont jamais eue auparavant. [...] les objets jouent leur rôle d'accélérateurs, de multiplicateurs de tâches, des satisfactions, des dépenses - ils deviennent un volant d'entraînement, leur inertie même devient une force centrifuge qui impose à la vie quotidienne son rythme de fuite en avant, de suspens et de déséquilibre.⁹²

Il faut souligner l'expression qu'utilise Baudrillard pour qualifier l'attitude de l'individu vivant par crédit de *fuite en avant*. Le crédit, devenu la motivation du quotidien de l'individu, l'oblige à adopter cette fuite vers l'avant: «tout le système en résulte, où on achète d'abord, pour racheter ensuite par le travail. On revient ainsi, avec le crédit, à une situation proprement féodale, celle d'une fraction de travail due d'avance au seigneur, au travail asservi.»⁹³ Le travail effectué quotidiennement sert à rembourser les biens et services achetés à crédit et les dépenses effectuées dans le présent devront être remboursées par un travail dans le futur. Ainsi, les individus sont dans une fuite vers l'avant sans fin les enfermant dans un futur préétabli. Dans cette conception de la consommation, les individus acceptant de vivre à crédit ne sont pas conscients de l'enfermement qu'ils s'imposent puisque, comme Streater le répète à de nombreuses reprises dans le roman, *Big Brother* les divertit suffisamment pour les plonger dans la passivité. La critique des personnages de Palahniuk prend de l'importance vu qu'ils se positionnent à l'intérieur de la société pour la critiquer c'est-à-dire qu'ils font entendre la faible voix qui, à contre-courant des autres, tente de faire changer les choses: «Maybe without Big Brother filling us, people could think./ The upside is maybe our minds would become our own.»⁹⁴ La dure réalité que donne à voir l'auteur avec des personnages tels

⁹² BAUDRILLARD, Jean. «Le crédit», *Le système des objets*, p.227

⁹³ BAUDRILLARD, Jean. «Le crédit», *Le système des objets*, p.224

⁹⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 60

que Carl, Oyster et Tender est que l'individu, en général, ne veut pas réfléchir par lui-même: il préfère souvent la frénésie entourant la consommation l'occupant dans cette fuite vers l'avant à celle de ses pensées lui rendant visible sa réalité de sujet enfermé dans un rôle de consommateur où il lui est difficile de voir un dénouement possible.

En résumé, les personnages des romans étudiés correspondent aux *Nobodys* décrits par la théorie de Weinstein où la société crée un environnement dans lequel un personnage, ou une personne, n'arrive plus à se percevoir comme réel et dans lequel il ne peut plus se créer une individualité. Ce faisant, les univers romanesques de Palahniuk s'inscrivent dans la tradition littéraire américaine questionnant les notions de liberté et de libre arbitre qui se définissent par rapport aux récits de cette culture mettant en scène la lutte des individus afin de trouver leur voix à travers leur société répressive. Dans *Lullaby* et *Survivor*, cette lutte se fait contre l'enfermement identitaire imposé par la société, la famille et le sujet lui-même. La société impose une manière d'être aux personnages car elle les assigne à un rôle de consommateur vivant à crédit donc toujours en redevance au système, mais préférant ignorer sa situation par les différents moyens mis en place pour l'empêcher de réfléchir. Aussi, la famille dicte une identité aux personnages que ce soit en le conditionnant à penser d'une certaine manière, comme Tender, ou en les enfermant dans un rôle comme Streater. Finalement, les personnages eux-mêmes s'imposent une identité lorsqu'ils n'essayent pas de se sortir de leur passé traumatisant. Cependant, Palahniuk ne partage pas la vision défaitiste de ses personnages par rapport à leur situation identitaire. Au contraire, ses romans portent toujours une sorte d'espoir: «Palahniuk has presented something even more disturbing than sympathetic sociopaths: the thesis that our culture creates the means for its own people to turn against it.»⁹⁵ En d'autres mots, les traumatismes des personnages leur permettent de

⁹⁵ KAVADLO, Jesse. «With Us or Against Us», *Reading Chuck Palahniuk*, p.108

remettre en question le monde qui les entoure, alors que les autres membres de la société semblent heureux de rester dans leur passivité encouragée.

Identité masculine

Depuis la montée du féminisme, la politique et l'implication sociale ne relèvent plus exclusivement du domaine masculin. Les changements idéologiques qui s'effectuèrent amenèrent la perte du sens politique qui définissait auparavant le sujet masculin. Autant son statut social que privé changea puisque l'homme n'est plus nécessairement le pourvoyeur de la famille et le seul possesseur de l'autorité familiale. Autrefois, à l'intérieur du foyer familial, la figure paternelle, l'homme, possédait l'autorité et ceux qui partageaient son espace privé lui devaient obéissance. Comment définir le sujet masculin moderne si ce n'est plus par ses idées et ses croyances politiques et religieuses? Par sa consommation? Surtout, comment celui-ci veut-il se définir? Ces questionnements transcendent la majorité des textes de Palahniuk, dont les deux romans étudiés, qui cherchent à reconstruction une identité proprement masculine en s'opposant à l'image véhiculée dans la société moderne.

Les romans de Palahniuk présentent des hommes perdus entre leur réalité et l'image de masculinité problématique publicisée dans la société de consommation se limitant à n'être qu'une image à vendre pouvant être construite et déconstruite, modifiée selon les besoins du marché. Cette image présente un homme de pouvoir ayant un impact sur tout ce qui l'entoure et gardant un contrôle sur tout, en particulier sur son corps qui se doit d'être parfait. Tender dans *Survivor* devient cette image: son apparence montre un homme parfaitement en contrôle de sa vie et de son corps, alors qu'en réalité, il ne prend aucune décision et que son apparence résulte de la prise d'un grand nombre de drogues et d'un dévouement intensément ridicule à l'exercice physique. Tender prouve que l'image transmise dans la culture résulte d'une schizophrénie: l'homme représenté est sans connexion avec le monde qu'il domine, donc sans réel pouvoir sur celui-ci et sans responsabilité. De ce fait,

les personnages masculins de Palahniuk peuvent être qualifiés ainsi: «men trying to navigate the post-modern landscape, searching for a fixed source of meaning that will assign them identity.»⁹⁶ En raison de cet écart entre la réalité et l'image assignée, les romans développent des personnages masculins en quête d'une identité pouvant s'accorder avec leur situation actuelle et avec le monde qui les entoure.

Cette image imposée et impossible à atteindre frustre les sujets masculins. Pour échapper à cette complexe image moderne, changeant constamment selon les désirs du marché et ne leur convenant pas, certains choisirent un retour vers ce qui définissait, dans le passé, la masculinité c'est-à-dire la violence et la destruction. Eduardo Mendieta, dans son étude analysant, entre autres, la masculinité à travers l'oeuvre de Palahniuk, souligna la cassure dans la communauté masculine qui perdit ses rites et ses coutumes:

There was a time when being a man meant having learned how to be a man from fathers, or uncles, or grandfathers, who all had their own war stories to tell. Being a man meant having gone through certain rites of passage which were overseen and officiated by other men.⁹⁷

Dans son étude, Mendieta définit l'image publicisée par les termes *true man*, l'homme vrai qui serait un homme vivant dans le moment présent et faisant l'expérience de la violence physique stoïquement vu qu'il se trouve toujours dans une relation de supériorité et de pouvoir envers ce qui l'entoure. Plusieurs personnages dans les romans étudiés tentent de reproduire cette image et démontrent ainsi à quel point cette image rend son sujet schizophrénique. Dans *Lullaby*, John Nash exemplifie l'homme pervers dont les désirs transgressifs et inavouables de domination, ainsi que son incapacité à séduire les femmes qu'il désire, le poussent au crime. John Nash se percevait sans pouvoir, sans contrôle, sur sa vie avant de connaître les vers du

⁹⁶ MCCAMPBELL, Mary W. «Baudrillard's Anti-Apocalypse and Chuck Palahniuk's *Survivor*», *Sacred and Immoral*, p.151

⁹⁷ MENDIETA, Eduardo. *Surviving American Culture*, p.396

poème qui lui donnèrent le pouvoir de tuer sans devoir assumer les conséquences légales de ses actes. Parallèlement, dans *Survivor*, Tender, en devenant l'image schizophrénique mentionnée plus haut, perd sa fonctionnalité: il doit passer la plupart de ses journées à s'entraîner et prendre une grande quantité de drogues et stéroïdes le limitant dans ses mouvements dû aux excès de ce corps supposément parfait. Victime de cette image de masculinité véhiculée dans la société, il devient impotent au quotidien.

Pour éviter de concevoir la masculinité par rapport à cette image apparaissant partout par le biais des médias, Mendieta explique que les univers romanesques de Palahniuk donnent un espace pour initier une solidarité entre hommes. Dans celui-ci, chaque homme reconnaît l'autre comme sujet masculin rendant inutile l'approbation sociale externe comme dans le roman *Fight Club* où les personnages masculins, partageant un sentiment d'impuissance, se lient pour unir leur force contre les figures d'autorités de la société patriarcale comme le gouvernement, les banques et les compagnies de crédit. Dans *Lullaby* et *Survivor*, la solution au problème de l'identité masculine se trouve dans la famille d'où la pertinence d'analyser la maison familiale:

la maison entière parachevant l'intégration des relations personnelles dans le groupe semi-clos de la famille./ Tout ceci compose un organisme dont la structure est la relation patriarcale de traditions et d'autorité, et dont le coeur est la relation affective complexe.⁹⁸

Dans un endroit privilégié tel que la maison familiale, une personne peut se construire une identité qui lui est propre. Ce qui explique l'importance attribuée dans les romans étudiés à la famille, aux liens entre ses membres et au rôle familial qu'ils tiennent:

All his novels constitute their action and narrative around the interaction among the units that define themselves in familial roles. All Palahniuk's families are dysfunctional, but even in their broken down

⁹⁸ BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, p.24

state they are still indispensable. Perhaps it is their status as broken, as dysfunctional that betrays best their indispensability.⁹⁹

Palahniuk utilise la famille dans son état dysfonctionnel pour montrer le besoin commun d'appartenance à un groupe (la famille n'est-elle pas notre première identité collective?), des liens qui s'y forment et du rôle qu'elle nous donne pour nous créer une identité. Sans cette vitale présence, les personnes, ou personnages, portent un vide comme Tender dont le rejet de la famille l'empêche de s'intégrer à la société et de créer des liens avec d'autres personnes ou comme Carl portant un vide et devenant passif suite à la perte de sa famille. À partir de l'environnement familial, l'auteur travaille à reconstruire l'identité du sujet masculin. Pour Carl Streater, son rôle de père retrouvé (même si Helen lui retire à la fin du roman) lui apporte, pour la première fois depuis la mort de sa femme et sa fille, un sentiment d'appartenance à un groupe, dans ce cas-ci à la famille qu'il reconstitue avec Helen, Mona et Oyster. Tout au long du roman, la reprise de son rôle de père et de protecteur lui permet de reconnecter avec les autres et avec la société et le motive à préserver l'ordre social que Oyster tente de détruire. Cependant, le changement de Helen en Sarge lui permettant l'obtention du rôle masculin dans leur couple replonge Streater dans son questionnement identitaire, sans pour autant l'empêcher de se redéfinir par son rôle de protecteur de l'humanité. En parallèle, Tender eut besoin de reconnecter avec son frère jumeau, pour enfin réussir à établir un lien avec une autre personne, Fertility Hollis, avec qui il lui était impossible auparavant de communiquer. En fait, le roman *Survivor* propose une vision intéressante de la famille en relation avec la sexualité et l'indépendance. Plus précisément, le personnage de Adam informe son frère, Tender, qu'il ne parviendra jamais à s'affranchir de l'identité lui étant imposée sans surmonter ses traumatismes et sans perdre sa virginité: «The only way you'll ever find your own identity is to do the one thing the

⁹⁹ MENDIETA, Eduardo. *Surviving american Culture*, p. 404

Creedish elders trained you most not to do»¹⁰⁰. Il faut comprendre que, même s'il n'a pas perdu sa virginité, Tender a enfreint pratiquement toutes les règles du culte Creedish en devenant une super vedette:

I've done everything. I've gone on television and denounced the church. I've blasphemed in front of millions of people. I've lied and shoplifted and killed, if you count Trevor Hollis. I've defiled my body with drugs. I've destroyed the Creedish church district valley. I've labored every Sunday for the past ten years.¹⁰¹

Toutefois, selon son frère, aucune de ces actions ne le sépare de son identité assignée s'il ne parvient pas à surmonter ses traumatismes sexuels. En fait, Tender ne se souvient pas d'où sa peur et son dégoût pour la sexualité lui vient. Grâce à Adam, il réussit à se souvenir que les membres dirigeants du culte faisaient assister les enfants de la communauté (ceux qui quitteraient la colonie) à tous les accouchements des femmes qui étaient encouragées à crier et montrer le plus clairement possible leur intense souffrance. Ces jeunes quittaient donc la colonie avec l'association bien ancrée en eux entre les relations sexuelles, la souffrance et la mort (puisque le refus d'utiliser les techniques médicales modernes faisait que plusieurs de ces femmes mourraient en couches.) Sans se rappeler de ces événements, Tender avait cependant toujours associé sexe et mort: «Sperm makes me think of sex makes me think of punishment makes me think of death».¹⁰² Selon Adam, les dirigeants Creedish gardaient toujours un pouvoir sur leurs membres de cette manière:

«And if you never have sex,» Adam's saying, «you never gain a sense of power. You never gain a voice or an identity of your own. Sex is the act that separates us from our parents. Children from adults. It's by having sex that adolescents first rebel.»/ And if you never have sex, Adam tells me, you never grow beyond everything else your parents

¹⁰⁰ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 40

¹⁰¹ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 40

¹⁰² PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 208

taught you. If you never break the rule against sex, you won't break any other rule.¹⁰³

Bref, Adam affirme que les relations sexuelles existent en dehors du système de contrôle qu'avaient bâti les dirigeants du culte Creedish car, par le biais de l'affirmation sexuelle, une personne peut développer une identité qui lui est propre en se dissociant de ses parents et de son éducation. Pour Tender, ce serait donc le seul moyen de s'affranchir de son passé dans l'espoir d'arriver à créer des liens avec d'autres personnes et même de faire partie d'une communauté. Dans leur texte «Reading Chuck Palahniuk's *Survivor* and *Haunted* as a Critique of 'The Culture Industry'», David Simmons et Nicola Allen argumentent que cette possibilité de s'affranchir par la sexualité repose sur le fait que la procréation reste, encore aujourd'hui, en grande partie, en dehors du contrôle humain. Par son côté aléatoire et arbitraire, la procréation doterait les relations sexuelles d'un pouvoir d'émancipation face à sa famille et au rôle qu'elle lui imposa, mais aussi face à la société en général. Ce fait est illustré dans le roman lorsque Fertility Hollis, étant stérile, se retrouve enceinte de Tender suite à leur relation sexuelle de quelques secondes. Simmons et Allen affirment, qu'à partir de ce moment, les personnages échappent aux motivations vaines du capitalisme pour être motivés par le bien-être de leur famille, de cet enfant à naître.

De plus, la déconstruction, ou tentative de reconstruction, identitaire sur laquelle se base la trame narrative mène à un questionnement sur la société patriarcale et son fonctionnement semblant ne plus être adéquat à la société actuelle vu la grande présence de troubles identitaires des nouvelles générations. La solution se trouverait-elle dans un approche plus féminine? La fin des romans amène dans cette direction au sens où les deux personnages arrivent à se reconstruire une identité, même incomplète, à travers leur amour pour une femme. Palahniuk lui-même avoue que ses personnages sont des âmes seules à la recherche d'un compagnon, d'un amoureux. Dans le

¹⁰³ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 37

documentaire *Postcards from the Future: The Chuck Palahniuk Documentary*, il explique que les romans transgressifs ne sont plus pertinents depuis le 11 septembre, que la critique sociale doit se faire à présent par la séduction du lecteur à travers l'humour et l'amour et non par la violence et la provocation. Bref, le sujet masculin moderne doit se redéfinir à partir de la cellule familiale où son rôle a fortement changé depuis les quarante dernières années. Les romans de Palahniuk tels que *Fight Club* répondent à un besoin d'unité sociale à travers la recherche commune de masculinité par la violence et la destruction, mais où la solution serait plutôt à travers l'amour et la famille comme dans *Lullaby* et *Survivor*.

En résumé, les romans étudiés, comme la plupart des romans de Palahniuk, mettent en scène l'identité problématique masculine dans la société américaine contemporaine. Ces univers romanesques soulignent le problème de l'image moderne définissant le *true man*, cet homme que devient Tender qui dominerait son environnement et son apparence alors que, dans la réalité montrée par le personnage, ce modèle est sans connexion au monde qui l'entoure. Isolé par sa supposée supériorité, il ne possède aucun pouvoir réel et ce corps, considéré comme idéal, lui prend tout son temps à maintenir et limite grandement ses mouvements. Cette impossibilité d'atteindre cette image schizophrénique amène les sujets masculins modernes vers la violence et la destruction retournant ainsi vers une définition vieillotte de la masculinité. Palahniuk donne deux solutions, à travers son oeuvre, au problème de définition de l'identité masculine. La première passe par la communauté, c'est-à-dire un regroupement de sujets masculins se connaissant comme tel et s'unissant contre les figures d'autorité de la société patriarcale. La deuxième, développée dans les deux romans étudiés, passe par l'amour et les liens se formant au sein d'une famille. Plus précisément, Carl, en reprenant son rôle de père, réussit à établir des liens avec d'autres, les nouveaux membres de sa famille, et avec l'humanité qu'il désire protéger; Tender, lui, surmonte ses

traumatismes par la perte de sa virginité l'émancipant de son passé et lui permettant de connecter avec Fertility, la mère de son futur enfant. La solution présentée dans les romans étudiés repose donc sur une vision plus matriarcale de la société où la communauté et la famille priment en laissant l'individualisme de côté.

Passivité

«*The Sarge squeezes my hand and says, «Do you still love me?»/ And I ask if I have a choice.*»¹⁰⁴ La question de Streater résume bien la relation des personnages de Palahniuk face à la société de consommation: ont-ils le choix d'en faire partie? La passivité qui qualifie les personnages s'explique, en grande partie, par leur participation forcée dans le capitalisme de consommation. Elle se manifeste, en premier lieu, par le sentiment de ne rien pouvoir changer à leur situation, ce qui les rends défaitistes face aux événements de leur vie. En second lieu, la passivité est renforcée par la peur du changement envahissant les personnages face à l'inconnu de ce qui se trouve en dehors de ce mode de vie: ils ont peur de devoir se définir autrement que par rapport au rôle qu'ils jouent dans la société de consommation. Finalement, ces personnages arrivent à se rebeller, à se sortir de leur passivité en abandonnant leur attitude défaitiste et en réalisant leur problème identitaire.

Les deux personnages principaux des romans étudiés partagent la même attitude passive face à leur vie. Dans le cas de *Tender*, sa passivité fut encouragée depuis le début de sa vie:

That's how people raised in the church district colony believed. Whatever happened in the world was a decree from God. A task to be completed. Any crying or joy just got in the way of your being useful. Any emotion was decadent. Anticipation or regret was a silly extra. A luxury./ That was the definition of our faith. Nothing was to be known. Anything was to be expected.¹⁰⁵

Ce mode de vie basé sur l'attente du plan ou d'un signe de Dieu fait en sorte que *Tender* ne prenne jamais contrôle de ce qui lui arrive. Il vit dans la contemplation et non dans l'action. De plus, comme il le dit clairement, son éducation l'amène à tout voir comme une tâche à accomplir où la

¹⁰⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 194

¹⁰⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 273

sentimentalité n'a pas sa place puisqu'elle nuit à son efficacité. À chaque moment du roman où Tender acquiert suffisamment de liberté pour enfin s'affranchir des instances le contrôlant, il retourne vers la servitude et le prévisible: «The truth is there's always been someone to tell me what to do. The church. The people who I work for. The caseworker. And I can't stand the idea of being alone. I can't bear the thought of being free.»¹⁰⁶ Il considère cette situation préférable à l'inconnu du libre arbitre admettant ainsi être incapable de prendre en main sa vie et décider pour lui-même. Dans le cas de Carl, sa passivité prend racine dans son inaptitude à discerner ses propres pensées et désirs de ceux qui lui sont dictés par toutes les instances de la société de consommation tentant de le contrôler en particulier ce qu'il nomme Big Brother:

And I say, it's not like I have a choice./ I don't know the difference between what I want and what I'm trained to want./ I can't tell what I really want and what I've been tricked into wanting./ What I'm talking about is free will. Do we have it, or does God dictate and script everything we do and say and want? Do we have free will, or do the mass media and our culture control us, our desires and actions, from the moment we're born? Do I have it, or is my mind under the control of Helen's spell.¹⁰⁷

En ce sens, la passivité de Streater provient du fait qu'il se trouve dans l'incapacité de différencier ses pensées originales de celles lui étant imposées s'apercevant de l'intériorisation du système de contrôle tel qu'il fut mentionné précédemment. Tout au long du roman, Carl met l'emphase sur ce Big Brother divertissant la population dans le but de l'empêcher de penser. Dans ce même ordre d'idées, l'étude de Simmons et Allen¹⁰⁸, se basant sur les théories d'Adorno, souligne que l'abondance de plaisirs et de divertissements offerts en tout temps dans la culture de masse rend les individus confortables et engourdit ainsi leur capacité de rébellion. Streater réalise le pouvoir du bruit constant que propage Big Brother, l'empêchant de réfléchir par lui-même, mais

¹⁰⁶ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 160

¹⁰⁷ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 228

¹⁰⁸ «*Survivor and Haunted as a Critique of «The Culture Industry»»*, *Reading Chuck Palahniuk*

il ne parvient tout de même pas à lui échapper. Pire, il tombe lui-même dans le piège qu'il critique en augmentant le son de la radio pour fuir la surdose d'informations données par Oyster: «His only escape from his dysfunctional family drama is the trap from which he had previously longed to escape.»¹⁰⁹ Bref, autant Tender que Carl justifient leur passivité envers leur vie ayant peur de l'inconnu qu'apporterait une pensée qui leur serait propre.

Les personnages se rendent tout deux compte de leur situation et de leur passivité provoquant le sentiment qu'ils ne pourront rien changer à leur vie. En ce sens, Ron Riecki dans son texte «Brandy, Shannon, Tender and the Middle Finger: Althusser and Foucault in Palahniuk's Early Novels» souligne que l'idéologie la plus efficace laisse son sujet avec le sentiment qu'il ne peut rien changer à sa situation, que ses actions resteront sans conséquence. De cette manière, il s'avoue vaincu avant même d'avoir tenté quoi que ce soit. Comme il fut démontré précédemment, l'attitude passive et défaitiste de Tender fut encouragée dès son plus jeune âge, ce qui influença la manière dont il conçoit son emprise sur le monde:

Whether you clean a stain, a fish, a house, you want to think you're making the world a better place, but really you're just letting things get worse. You think maybe if you just work harder and faster, you can hold off the chaos, but then one day you're changing a patio lightbulb with a five-year life span and you realize how you'll only be changing this light maybe ten more times before you'll be dead.¹¹⁰

La grande présence de la mort dans la vie de Tender favorisa cette attitude le plongeant dans la passivité et le définissant jusqu'aux dernières pages du roman. De cette manière, Tender ne ressentait pas l'obligation d'assumer la responsabilité de ses actions: étant passif, rien n'était directement de sa faute. Dans le même genre, Carl Streater adopte une attitude passive en raison de son obsession à connaître le point d'origine de ses pensées dont il doute constamment: «Between television and radio and Helen Hoover Boyle's magic

¹⁰⁹ TRUFFIN, Sherry R. «This is what passes for free will», *Reading Chuck Palahniuk*, p.80

¹¹⁰ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 263

spells, I don't know what I really want anymore. If I even believe myself, I don't know.»¹¹¹ La possibilité pour Helen d'utiliser différents sorts sur lui le met dans une position inconfortable où il doute de ses pensées et de ses sentiments. Toutefois, bien avant la menace magique de Helen, Carl doutait de la légitimité de ses pensées étant conscient de l'énorme influence médiatique et publicitaire dans la société de consommation, ce qu'il appelle Big Brother. Pour faire comprendre son doute sur l'origine de ses réflexions, Carl explique la pensée présente dans la Grèce antique:

Experts in ancient Greek culture say that people back then didn't see their thoughts as belonging to them. When ancient Greeks had a thought, it occurred to them as a god or goddess giving an order. Apollo was telling them to be brave. Athena was telling them to fall in love./ Now people hear a commercial for sour cream potato chips and rush out to buy, but now they call this free will./ At least the ancient Greeks were being honest.¹¹²

Selon Streator, la société de consommation plonge les individus dans une sorte d'hypocrisie puisque le libre arbitre serait, en fait, des pensées et désirs dictés par les médias. Certain de rien, Carl ne sait pas comment retrouver sa pensée légitime, cette pensée qui lui appartiendrait sans avoir été imposée par la magie ou la présence médiatique. Le personnage choisit la passivité envers sa situation par défaut ne sachant pas comment reprendre contrôle de ses pensées et ne possédant plus de certitude: «*Sometimes I worry that Sarge here is really Oyster pretending to be Helen occupying the Sarge. When I sleep with whoever this is, I pretend it's Mona. Or Gina. So it all comes out even.*»¹¹³ En d'autres mots, une attitude passive semble mieux, pour Streator, que la participation dans un rôle prédéterminé pour lui. Ironiquement, la passivité est justement ce qui est attendu de lui.

¹¹¹ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 227

¹¹² PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 20

¹¹³ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 258

Un autre exemple d'attitude défaitiste vient du frère de Tender, Adam, qui choisit d'éliminer les composantes de son problème et de se suicider plutôt que de se confronter audit problème et tenter d'y trouver une solution:

Adam wanted to die because he knew the way he'd been trained, he could never be anything but a Creedish. Adam killed off the surviving because he knew that an old culture of slaves couldn't found a new culture of free men. Like Moses leading the tribes of Israel around in the desert for a generation, Adam wanted me to survive, but not my slave mind-set. ¹¹⁴

Adam ne résout pas les problèmes de Tender, ni les siens, en déclenchant le suicide collectif du culte Creedish et en tuant tous ses membres restants, il ne fit qu'exercer sa vengeance pour la mort de sa femme qui mourra en couches. Ainsi, il ne fit pas face à son problème, mais le fuit en manifestant sa colère sur ceux qui n'agissaient pas. Cette approche défaitiste de sa situation explique aussi l'absence de culpabilité pour tous les meurtres qu'il commit. Dans le même genre, Oyster, dans *Lullaby*, ne veut pas créer un mouvement social pour combattre le système politique actuel, il souhaite sa destruction ne voulant pas trouver de solution. Dans la même pensée que Adam, il préfère se tourner vers la violence et exterminer la presque totalité des êtres humains, en asservissant le peu de personnes restantes, que de travailler avec eux à trouver une solution permanente. La critique de Adam sur les membres du culte Creedish se compare à celle de Oyster sur les membres de la société américaine qui les qualifie d'esclaves ne réfléchissant et n'agissant pas contre le pouvoir corrompu qui les opprime. Par ailleurs, cette critique peut être utilisée pour la presque totalité des sociétés du monde: dans le cadre du roman *Survivor*, tous ceux victimes de leurs possessions matérielles comme les employeurs de Tender et, pour *Lullaby*, tous ceux se laissant divertir par Big Brother incapables de penser par eux-mêmes ou, au contraire, ceux se laissant submerger par la masse d'informations disponibles. Grâce à ces

¹¹⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 24

personnages, il devient clair que la première étape dans l'émancipation des sujets modernes est de vaincre cette attitude défaitiste.

En effet, c'est seulement en se débarrassant de leur attitude défaitiste, que les personnages pourront se sortir du rôle qu'ils jouent dans la société, du rôle qui leur fut imposé. Pour revenir à l'étude mentionnée précédemment de Simmons et Allen, elle souligne que l'idéologie Creedish, encourageant la passivité, ressemble beaucoup à celle de la société de consommation représentée par Big Brother. De fait, les deux organisations cherchent à maximiser leurs profits au détriment du bonheur et du bien-être de leurs membres. La perception de ces systèmes sur leurs sujets se définit par leur fonction, plutôt que dans leurs capacités personnelles ou leur individualité. Pour s'assurer du maintien de cette hiérarchie, les personnages sont enfermés dans des identités préétablies pour eux se limitant, en général, à un travailleur-consommateur, ou, parfois, comme ce fut le cas de Tender, à un produit. L'enfermement commun aux personnages de Palahniuk se rapporte au capitalisme de consommation qu'il faut concevoir comme le système de sens le plus totalisant jamais connu car il englobe même ses opposants dont le message contre le système ne peut être divulgué que par ce système et, de là, la grande difficulté à s'en sortir. Plusieurs romans de Palahniuk montrent clairement qu'il n'y a pas de limites à la consommation dans la société actuelle car celle-ci ne se restreint pas au domaine économique comme le souligna Baudrillard:

Si elle était ce pour quoi on la prend naïvement: une absorption, une dévoration, on devrait arriver à une saturation. Si elle était relative à l'ordre des besoins, on devrait s'acheminer vers une satisfaction. Or, nous savons qu'il n'en est rien: on veut consommer de plus en plus.¹¹⁵

Ce système rend les individus insatiables à tout ce qu'il peut leur offrir. Pour sortir de leur rôle déterminé, les personnages doivent admettre leur situation et ne pas se fier à l'image donnée par les différents médias:

¹¹⁵ BAUDRILLARD, Jean. «Conclusion», *Le système des objets*, p.282

No one wants to admit we're addicted to music. That's just not possible. No one's addicted to music and television and radio. We just need more of it, more channels, a larger screen, more volume. We can't bear to be without it, but no, nobody's addicted./ We could turn it off anytime we wanted.¹¹⁶

En admettant qu'ils participent, même involontairement, au capitalisme de consommation, les personnages peuvent, enfin, agir afin de changer leur situation et se sortir de leur enfermement identitaire.

Lorsque le sujet a réalisé sa situation, il décide souvent d'aller à contre-sens des instances de contrôle et de ce qu'est attendu d'eux. Ainsi, Tender va à l'encontre de son éducation en ne se suicidant pas: «The truth is, it doesn't matter what I should do. What any survivor should do. According to everything we grew up believing, we're corrupt and evil and unclean. [...] Everything we can do is wrong as long as we're still alive.»¹¹⁷ Tout simplement par le fait de rester vivant, Tender s'érige contre les préceptes de son passé et les personnes qui les créèrent. Dans son cas particulier, ne rien faire démontre une certaine prise de décision: «Every time you don't throw yourself down the stairs, that's a choice. Every time you don't crash your car, you reenlist.»¹¹⁸ L'inaction de Tender le positionne contre son éducation religieuse et ce que la société s'entend de lui en tant que membre d'un culte religieux extrémiste. De plus, plusieurs petites rébellions parcourent ces romans démontrant le désir des personnages à se dissocier du système en place. Par exemples: Tender ne respecte pas les tâches que ses employeurs ont prévues pour lui dans son planificateur quotidien, Fertility Hollis, stérile, vend ses services de mère-porteuse pour des couples incapables de procréer, Oyster gagne de l'argent en exploitant la peur des consommateurs et en menaçant des entreprises de poursuites judiciaires et Helen vend des maisons hantées. Néanmoins, les personnages se rendent compte que ces petites rébellions ne changent rien à

¹¹⁶ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 18

¹¹⁷ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 186

¹¹⁸ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 161

la situation globale qui les opprime. Pour provoquer un changement majeur, les personnages doivent être prêts à prendre en main leur avenir: «Every last minute of my life has been preordained, and I'm sick and tired of it./ How this feels is I'm just another task in God's daily planner: the Italian Renaissance penciled in for right after the Dark Ages.»¹¹⁹ Tender et Carl avaient choisi la passivité, Tender ayant peur d'être libre et responsable de ses actions et Carl ayant peur d'être plus actif dans le système duquel il tente de se détacher, avant que les événements décrits dans les romans ne les poussent à trouver une autre manière de vivre et penser. La perception des individus sur leur consommation est problématique puisqu'elle leur semble inoffensive:

La consommation n'est pas ce mode passif d'absorption et d'appropriation qu'on oppose au mode actif de la production [...]. Il faut poser clairement dès le début que la consommation est un mode actif de relation (non seulement aux objets, mais à la collectivité et au monde), un mode d'activité systématique et de réponse globale sur lequel se fonde tout notre système culturel.¹²⁰

En comprenant que la consommation se définit réellement par un mode actif de relations, les personnages (et lecteurs) font face à deux choix: continuer leurs activités normales en sachant qu'ils font partie de ce système ou tenter de trouver un moyen de vivre autrement que dans l'état de consommation: «Big Brother is singing and dancing, and we're left to watch. Sticks and stones may break our bones, but our roles is just to be a good audience. To just pay our attention and wait for the next disaster.»¹²¹ Face à la totalité de la société de consommation, autant Tender que Carl sont désarmés et les deux décident d'agir dans le même sens: raconter ce qui leur est arrivé, partager leur histoire et leurs réflexions et retrouver un sens de communauté.

L'invitation que Carl et Tender lancent à la fin des romans ne propose pas la destruction de la civilisation comme tentent de le faire Oyster et Adam

¹¹⁹ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 163

¹²⁰ BAUDRILLARD, Jean. «Conclusion», *Le système des objets*, p.275

¹²¹ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 246

Branson, mais plutôt le partage de leur point de vue: ils veulent faire entendre leur voix dans un système qui les rejette. Ainsi, ils décident de partager leur histoire pour établir un sentiment de communauté dans une société où l'individualisme prime: «In a world where vows are worthless. Where making a pledge means nothing. Where promises are made to be broken, it would be nice to see words come back into power.»¹²² Les deux personnages choisirent différents moyens pour partager leur histoire. Dans *Survivor*, Tender raconte son histoire pendant que l'avion qu'il a détourné perd tranquillement l'essence nécessaire à son fonctionnement et commence la descente qui résultera en son écrasement. Il espère que plusieurs personnes écouteront la boîte noire de l'avion et connaîtront ainsi sa version des événements de sa vie: «And after the plane wrecks, people will hunt down the flight recorder. And my story will survive.»¹²³ Dans *Lullaby*, Carl écrit son journal intime alors qu'il poursuit, à travers les États-Unis, Mona et Oyster et relate sa vie depuis la découverte du pouvoir meurtrier du poème et sa rencontre avec Helen. Bref, les deux romans sont écrits sous le mode de la confession comme la plupart des romans de Palahniuk. Ce type de récit place le narrateur dans une relation de confidences avec ses lecteurs puisqu'il leur raconte les plus intimes moments de sa vie, ce qui les aide à s'identifier au monde et aux personnages décrits. Par la passation de leur histoire, les personnages atteignent le double but d'établir une connexion et de prendre contrôle sur leur vie, puisqu'en racontant leur version de leur histoire, les personnages transmettent les informations qu'ils veulent, ils imposent leur vision des faits aux lecteurs qui ne peuvent pas se référer à d'autres sources pour vérifier la véracité de ce qui leur est raconté:

The problem with every story is you tell it after the fact. [...] Another problem is the teller. The who, what, where, when, and why of the reporter. The media bias. How the messenger shapes the facts. What

¹²² PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 60

¹²³ PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, p. 285

*journalists call The Gatekeeper. How the presentation is everything./
The story behind the story.*¹²⁴

Par sa mise en abîme du conteur/auteur, Palahniuk réaffirme clairement qu'une histoire est une histoire, que toujours l'écriture reste une forme de transmission imparfaite qui ne peut dépeindre fidèlement la réalité et qui ne devrait pas en avoir la prétention. Il place aussi une certaine mise en garde contre la toute puissance du narrateur sur son histoire similaire à celle posée au niveau du poème dans *Lullaby* donnant le pouvoir de tuer quiconque par sa lecture. Bref, chaque lecteur doit être conscient de cette qualité de la littérature s'il ne veut pas être berné par l'auteur et/ou le narrateur: «*Still, you can't trust everything you read in the newspaper.*»¹²⁵ Ce faisant, Palahniuk appelle au jugement de ses lecteurs, à leur habilité à réfléchir par eux-mêmes. Pour ce faire, ces lecteurs doivent ignorer les bruits constants, incitatifs à l'achat et la consommation, afin d'éviter la passivité sociale présente dans la société de consommation actuelle. Aussi, ils ne doivent pas se laisser submerger par les informations omniprésentes pouvant entraîner une vision pessimiste de leur situation. Il semble vraisemblable que Palahniuk exhorte ses lecteurs à se créer une indépendance d'esprit: ignorant les bruits constants, ne se laissant pas entraîner par l'énorme présence médiatique, remettant les dispositifs de contrôle en question et réalisant les pouvoirs de la littérature afin de se créer une pensée bien à eux:

Our maneuvering room, our ability to resist the forces that coerce us, and above all our capacity to *make* - a self, a world - are profoundly verbal operations. And it follows that our literature is always, willy-nilly, performing a double mission: to tell stories about freedom and to make us free.¹²⁶

¹²⁴ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 7

¹²⁵ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 9

¹²⁶ WEINSTEIN, Arnold. «Introduction», *Nobody's Home: Speech, Self, and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, p.3

Bref, la solution des situations identitaires des personnages passe par la nécessité, pour eux, de communiquer et établir des relations avec d'autres pouvant être leurs lecteurs. Plus encore, en tentant de créer une communauté grâce à transmission de leur histoire, les personnages peuvent combattre les effets de la société de consommation sur leur isolation en se réinscrivant dans l'humanité comme le dit Palahniuk lui-même:

Really, the relationship that forms is the first step toward the character uniting with a larger community of people. My first four books take individuals who are isolated in a way that society says should make us happy - isolated by their beauty or career or lovely home - and the plots reintroduce those people back to humanity.¹²⁷

Le but ultime de Carl et de Tender s'accomplit dans leur libération de leur solitude et de leur individualisme en établissant des liens avec d'autres personnes.

En résumé, autant Tender que Carl se définissent, dans la plus grande partie de la narration, par leur passivité envers leur situation familiale et sociale. Tender préfère la passivité, qui fut encouragée depuis son enfance, à l'inconnu et à la responsabilité de faire ses propres choix, alors que Carl n'ose pas agir doutant de la légitimité de ses pensées. La passivité des personnages repose sur le confort et les divertissements que produit la société privant les individus de leur aptitude à la rébellion et donnant l'impression qu'ils ne peuvent rien y changer. Néanmoins, ces romans portent l'espoir d'une solution puisque les personnages parviennent à se défaire de leur attitude défaitiste pour réaliser leur enfermement identitaire et se sortir du rôle assigné par leur famille et par la société en se rebellant. Ainsi, ils décident de faire entendre leur voix dans un système leur refusant. Par la transmission de leur histoire personnelle à leurs lecteurs, les personnages veulent établir une connexion avec eux pour bâtir une nouvelle collectivité tout en prenant le contrôle, pour la première, sur ce qui leur est arrivé en racontant ces événements de leur point

¹²⁷ KAVANAGH, Matt. «A Conversation with Chuck Palahniuk», *Sacred and Immoral*, p.184

de vue. Ce faisant, non seulement Palahniuk montre le côté libérateur de la littérature, mais aussi en appel au jugement de ses lecteurs autant pour ce qui concerne la consommation et le mode de vie moderne que pour les pièges de la narration. Palahniuk exhorte, nous, lecteurs, à cesser cette passivité et à réfléchir.

Pour conclure, les personnages de Tender et Carl peuvent être qualifiés de *Nobodys*, selon la théorie de Weinstein, vu que Tender se définit par son statut de perdant, de serviteur, de produit de sa religion et du commerce utilisant les tragédies l'entourant pour justifier sa passivité et son manque de socialisation et vu que Carl, lui, se définit par son rôle de père dont il n'arrive pas à se séparer étant sans identité réelle et fixe en raison de son statut de fugitif. Victimes d'eux-mêmes, ces personnages deviennent des *Nobodys* parce qu'ils ne se perçoivent plus comme réels et que la culture à laquelle ils appartiennent leur refuse une individualité les enfermant dans une identité de consommateur. L'intégration de Palahniuk dans la tradition littéraire américaine est rendue possible grâce à la théorie du *Nobody* de Weinstein permettant de mieux cerner le questionnement proposé sur le libre arbitre que les personnages devraient posséder et la lutte nécessaire pour qu'ils détiennent une liberté d'actions. Ce faisant, la perspective unique de Palahniuk se précise en problématisant l'identité masculine et la passivité dans la société moderne. Dans le cas de l'identité masculine, les romans font ressortir l'image problématique et impossible du *true man* qui provoque une frustration chez les sujets masculins et parfois une réaction violente et destructrice. Les solutions proposées dans les romans reposent sur une collectivité formée de sujets masculins, mais surtout sur la famille qui, par les liens qu'elle permet de créer entre ses membres, donne un espace où un individu peut se construire une identité lui étant propre se basant sur les liens d'amour et de fraternité qu'il y développe. Dans le cas de la passivité, la problématique se trouve dans la

limitation des capacités contestataires que l'individu accepte au profit de son confort et de son divertissement par la société de consommation et ses médias. En réalisant leur état, les personnages des romans se rebellent, mais réalisent rapidement que leur voix unique n'est pas suffisante, que leurs petites rébellions ne changent rien à la situation globale. Dès lors, ils comprennent que, pour se sortir de leur situation, ils doivent poser des actions dans le but de créer une communauté qui pourra alors changer les choses à grande échelle. Que les deux personnages se tournent vers la transmission de leur histoire pour se libérer de l'enfermement social et connecter avec d'autres personnes souligne le pouvoir des histoires: leur pouvoir d'espoir et leur pouvoir de contrôle. Malgré le fort côté critique des romans de Palahniuk, l'espoir se fait toujours sentir à la fin de ses romans: «However bleak Palahniuk's worlds may seem, even after planes crash, even after buildings fall, the story - and the storyteller - survive.»¹²⁸ À la fin du roman *Lullaby*, la famille reconstituée s'est séparée, le corps de Helen est inhabitable, son fils cryogénisé est définitivement mort et Mona et Oyster sèment le chaos à travers le pays grâce au grimoire magique. Toutefois, Streater s'est trouvé un but, une raison de vivre, donc sa situation s'est améliorée: cette poursuite de Mona et Oyster devient l'exutoire à sa culpabilité et son désir de protection envers la civilisation prouve qu'il a commencé à s'affranchir de ses traumatismes passés pour connecter avec d'autres individus. Dans *Survivor*, la fin reste ouverte au sens où Tender raconte son histoire par le biais de la boîte noire de l'avion qu'il a détourné donc que la narration cesse lorsque l'avion est sur le point de s'écraser. Le lecteur ne peut pas savoir si Tender survit à l'écrasement. Par contre, juste avant qu'il ne détourne l'avion, Fertility lui avait prédit qu'il ne mourrait pas, qu'elle le rejoindrait et qu'ils élèveraient ensemble leur enfant. Fertility ne s'étant jamais trompée auparavant dans ses prédictions, il est justifié, pour les lecteurs, de penser que Tender survivra et pourra assumer son rôle de père marquant ainsi sa libération de son passé.

¹²⁸ KAVADLO, Jesse. «With Us or Against Us», *Reading Chuck Palahniuk*, p.114

Conclusion:

«it would be nice to see words come back into power»¹²⁹

En somme, les personnages principaux de *Lullaby* et *Survivor* se définissent, au début des romans les mettant en scène, par leur enfermement identitaire montré grâce à trois éléments: leur rôle familial, leur pratique d'habitation et l'environnement social dans lequel ils évoluent. Dans *Survivor*, le rôle familial du personnage principal, Tender Branson, se résume par le conditionnement qu'il subit depuis son plus jeune âge. En effet, son éducation, son nom et son statut au sein de sa communauté lui furent donnés dans le but de le déprécier, de lui imposer une vision de sa personne sans avoir la chance de pouvoir la contester et de l'obliger à toujours se trouver dans une relation d'obéissance et de servitude envers les autres. Carl Streater, le personnage principal de *Lullaby*, se trouve dans une situation similaire à celle de Tender au sens où son identité se résume par son rôle familial de père. Le problème de Streater se situe dans l'absence d'appartenance, au début de roman, à une famille, puisqu'il tua accidentellement celle qu'il avait. En conséquence, le personnage tente de reconstruire son identité en reprenant son rôle de père au sein d'une famille reconstituée dysfonctionnelle (prouvée par la présence d'une tension sexuelle perverse entre parents et enfants) voulant à tout prix redevenir la personne qu'il était. Toutefois, Carl se voit retirer ce rôle lorsque Helen, sa femme de remplacement, l'en prive en prenant possession du corps d'un sergent de police et en assumant, à partir de ce moment, le rôle de protecteur et de pourvoyeur de leur famille. Néanmoins, le personnage continue d'assumer son rôle paternel et protecteur envers la civilisation en la protégeant (ou en tentant de la protéger) d'elle-même, de meurtriers sadiques

¹²⁹ PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, p. 60

et des terroristes qui utiliseraient sa magie pour anéantir la presque totalité de l'humanité.

De plus, les pratiques d'habitation montrées dans les romans exposent clairement l'enfermement identitaire des personnages puisque ceux-ci se trouvent tous dans l'impossibilité de réellement habiter un lieu au sens relié à l'être expliqué par les théories du philosophe allemand Martin Heidegger. En résumé, ces personnages ne peuvent pas habiter un lieu car cet acte, au sens où on l'entend ici, signifie être dans le monde, être avec le monde, donc en relation avec celui-ci, alors que chacun des personnages se décrit comme incomplet n'ayant aucun sens d'appartenance à une communauté et isolé par la société de consommation. Par exemple, dans *Survivor*, Tender s'identifie à des morceaux de maisons préfabriquées représentant sa perception de lui-même: un être incomplet et indiscernable des autres membres du culte par lequel il reçut son éducation. L'habitation, dans ce roman, se problématise par l'adhésion au système de sens du capitalisme de consommation et au mode de vie qu'elle entraîne ne laissant plus le temps et l'espace nécessaires aux individus pour se développer. Aussi, dans *Lullaby*, Carl et Helen sont confrontés à ce qui représente, pour eux, la famille et le foyer parfaits. Ces images idéalisées contrastent avec leur réalité liée à la mort accidentelle, mais tout de même provoquée par eux, de leur enfant et leur époux les amenant à réagir violemment. Ce problème d'habitabilité ne se limite pas aux personnages principaux, mais à toute la culture que présente l'auteur, puisque ce vide culturel global, soulevé dans les romans, fut engendré par les changements idéologiques néfastes pour l'identité collective qui amenèrent la chose à être plus importante que l'être, les apparences plus importantes que l'identité. Palahniuk montre la maison familiale comme un espace où est possible la redéfinition de la famille et de son rôle dans la formation d'un individu. Cependant, pour cela, les personnages doivent combattre l'influence des médias dont la présence dans les foyers fortifie l'emprise de la société de consommation.

Les traumatismes des personnages influencent leur destin en les transformant en victimes, étant donné leur incapacité à surmonter leur passé pour créer des liens avec les autres personnes de leur entourage. Nous pouvons comprendre ce fait en concevant les personnages à partir de la théorie postulée par Arnold Weinstein, puisque, en raison de l'assignation par leur culture d'une identité, ceux-ci peuvent être qualifiés de *Nobodys*, c'est-à-dire des personnages ne se percevant pas comme réels et se faisant refuser une individualité par leur culture et leur famille. De cette manière, Palahniuk et ses univers romanesque s'inscrivent dans la tradition littéraire américaine reposant sur le développement des notions de liberté et de libre arbitre, étant au centre de l'identité nationale des Américains, à travers le langage littéraire.

Les romans montrent donc des individus tentant de résister aux dispositifs de contrôle de la société de consommation et d'informations les poussant à ne plus se considérer comme des sujets penseurs, mais seulement comme des consommateurs. Dans *Survivor*, l'environnement social est montré dans le glissement idéologique où le commerce et la consommation prennent toute la place, changement représenté par la religion. Ayant perdu cet espace où le sentiment de communauté pouvait s'établir, les personnages de ce roman ressentent tous une solitude et un isolement encouragés par la présence médiatique les plongeant dans une attitude passive. De plus, en devenant le représentant de ce nouveau système, Tender perd son statut d'homme pour devenir un produit à vendre, une image à publiciser et à utiliser. Dans *Lullaby*, l'environnement social se qualifie par le changement des dispositifs de contrôle qui étaient auparavant oppressants et répressifs, maintenant devenus insidieux et fourbes. Ce que Streater nomme Big Brother divertit tellement les individus que ceux-ci ne prennent plus le temps de réfléchir à leur condition, donc en perdent leur pouvoir contestataire. Ce récit montre que la passivité est un meilleur moyen de contrôle que la répression et que, en suivant la pensée de Foucault, la punition et la censure sont maintenant obsolètes, puisque la surveillance se fait partout.

En plus de décrire l'enfermement identitaire du sujet américain, ces romans problématisent, et même donnent des pistes de solution, sur les difficultés de définitions de l'identité masculine moderne. En effet, ces romans exposent clairement l'image schizophrénique publicisée par les médias de la masculinité moderne, du *true man*, qui en apparences contrôle son milieu et les personnes l'entourant, mais en réalité est sans connexion avec tout ce qu'il est supposé dominer, donc sans réel pouvoir. Les sujets masculins se référant à cette image sont frustrés par leur impuissance à atteindre cet idéal, ce qui les pousse à agir avec violence définissant ainsi leur masculinité de manière archaïque c'est-à-dire par la violence, par la destruction et par la domination du sexe opposé. Palahniuk montre deux solutions à ce problème étant toutes deux liées au fait que les individus doivent se sortir de leur solitude et établir une connexion avec d'autres: «My pet theory about Fight Club's success is that the story presented a structure for people to be together. People want to see new ways for connecting.»¹³⁰ La première solution repose sur une collectivité de sujets masculins se connaissant comme tel et s'unissant contre les instances de contrôle et contre l'autorité de nos sociétés patriarcales:

Look at books like *How to Make an American Guilt* and *The Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood* and *The Joy Luck Club*. These are all books that present a structure - making a quilt or playing mah-jongg - that allows people to be together and share their stories. All these books are short storie bound together by a shared activity. Of course, they're all women's stories. We don't see a lot of new models for male social interaction. There's sports. Barn raisings. That's about it./ And now there's fight clubs. For better or worse.¹³¹

La deuxième solution, et celle développée dans les romans étudiés, repose sur la possibilité de redéfinition que propose l'espace familial grâce aux relations, basés sur l'amour, entre les membres. Grâce à l'espace privilégié que produit la famille, le sujet masculin peut se développer et se définir par rapport aux relations qu'il entretient avec les autres membres de sa famille et par le rôle

¹³⁰ PALAHNIUK, Chuck. *Stranger than Fiction*, p. XVIII

¹³¹ PALAHNIUK, Chuck. *Stranger than Fiction*, p. XVIII

qu'il tient auprès d'eux. Carl, grâce à son rôle de père retrouvé, établi, pour la première fois depuis la mort de sa famille, des liens avec d'autres personnes, ce qui lui redonne l'envie de faire partie de sa culture et même de la protéger, alors que Tender réussit, grâce au lien qu'il établit avec Fertility, à s'émanciper de son passé et à surmonter ses traumatismes pour se redéfinir par rapport au rôle de père qu'il devra jouer.

L'autre problème soulevé par les univers romanesques de Palahniuk est la passivité, dans laquelle sont plongés la majorité des personnages, causée par le sentiment que propage la société: celui que les individus ne peuvent rien changer à leur situation. Cette attitude défaitiste les suit partout et les limite dans leurs actions poussant plusieurs à se débarrasser de leur problème plutôt que d'y faire face. Les personnages principaux des romans, Tender et Carl, se rendent compte, grâce aux événements se produisant dans les romans, qu'ils doivent se défaire de leur attitude défaitiste s'ils veulent se sortir de l'enfermement identitaire qui leur a été imposé par leur société, leur passé et leur famille en prenant en compte la totalité du système de sens auquel ils font face et des excès qu'il apporte. Bref, ils doivent devenir actifs pour trouver une solution reposant sur l'objectif de faire entendre leur voix dans un système qui tente de les en empêcher. Les deux personnages décident donc de raconter leur histoire personnelle sous le mode de la confession afin de créer un lien avec leurs lecteurs: «A writer starts out, I think, wanting to be a transfiguring agent, and ends up usually just making contact, contact with other human beings.»¹³². En racontant leur histoire, les protagonistes de *Lullaby* et de *Survivor* réalisent deux objectifs: le premier est d'établir une connexion avec d'autres, avec leurs lecteurs, alors que le deuxième est d'avoir le contrôle, pour la première fois, sur leur vie puisque, en devenant les narrateurs de leur histoire, ils ont le pouvoir de raconter ce qu'ils désirent, de contrôler les événements pour les décrire tels qu'ils le souhaitent.

¹³² WILLIAMS, Joy. «Why I Write», *Ill Nature*, p. 173

Pour terminer, l'étude que vous avez lue fut inspirée, entre autres, par le texte d'Eduardo Mendieta intitulé *Surviving American Culture : On Chuck Palahniuk*. Dans ce texte, l'auteur développe l'idée que les personnages de Palahniuk réussissent à survivre à la culture américaine, qu'ils témoignent du pouvoir individuel que nous possédons tous à résister aux attaques de la culture envers notre liberté et notre individualité et qu'ils témoignent, aussi, de la mission de l'auteur de s'imposer contre les abus des autorités au pouvoir. Je crois que les personnages de Palahniuk font plus que survivre à la culture américaine: ils réussissent à se réintégrer à l'humanité par leur recherche d'amour et par la transmission de leur histoire. En effet, leur quête d'amour réussit à les sortir de leur isolement causé par l'individualisme présent dans notre culture moderne. Cet acte se définit comme étant plus que de la simple survie envers la culture de masse, mais comme une victoire sur celle-ci. De plus, par sa mise en abîme de la littérature, Palahniuk met en garde ses lecteurs sur la toute puissance du narrateur sur son histoire et sur ce trait de la société à considérer tout commercialisable. En effet, dans son recueil d'essais, *Stranger than Fiction*, Palahniuk utilise Heidegger pour expliquer le danger de voir son histoire, ses expériences et sa pensée comme des éléments qu'il est possible de commercialiser comme beaucoup le font en ce moment:

The philosopher Martin Heidegger pointed out how human beings tend to look at the world as a standing stock of material, ready for us to use. As inventory to be processed into something more valuable. Trees into wood. Animals into meat. He called this world of raw resources: *bestand*. It seems inevitable that people without access to natural *bestand* such as oil wells or diamond mines, that they'd turn to the only inventory they do have - their lives./ More and more, the *bestand* of our era is our own intellectual property. Our ideas. Our life stories. Our experience. [...] The problem with seeing the world as *bestand*, Heidegger said, was it leads you to use things, enslave and exploit things and people, for your own benefit.¹³³

Palahniuk signale ce phénomène où chaque moment que vit un individu devient un élément à raconter plus tard, une histoire qu'il faudra partager ou

¹³³ PALAHNIUK, Chuck. *Stranger than Fiction*, p. 31-32

vendre, où les individus provoquent souvent des événements dans le simple but de les documenter et partager par la suite. Ce phénomène que mentionne Palahniuk, dans l'extrait cité plus haut, est encore plus dangereux que l'enfermement identitaire imposé aux personnages et exposé dans les romans étudiés, puisque, dans cette situation, les individus s'exploitent eux-mêmes. Ce problème réside dans leur perception du monde et dans leur fonction: ils conçoivent leur milieu seulement dans son utilité pour eux dans une instance complètement égocentrique comme le montre Palahniuk dans ses plus récents romans: *Tell all* et *Damned*. Bref, Palahniuk continue de décrire cette culture toujours changeante et toujours plus dans l'excès.

Bibliographie

AGACINSKI, Sylvianne. *Philosophies et politiques de l'architecture*, Mayenne, Galilée, coll. La Philosophie en effet, 1992, 264 p.

AKBAR, Arifa. *Chuck Palahniuk: «I shy away from non-consensual violence»*, (page consultée le 26 novembre 2012), 16 juin 2012, adresse Url: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/chuck-palahniuk-i-shy-away-from-nonconsensual-violence-7851425.html>

AUGÉ, Marc. «Des lieux aux non-lieux», *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992, 149 p.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*, Vendôme, Quadrige/Puf, 2009, 214 p.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, tr. Daria Olivier, Mesnil sur l'Estrée, Gallimard, coll. tel, 2006, 488 p.

BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*, Mesnil sur l'Estrée, Gallimard, coll. tel, 2006, 288 p.

BUSCH, Akiko. *Geography of Home*, New York, Princeton Architectural Press, 1999, 163 p.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly & Eugene ROCHBERG-HALTON. *The meaning of things: Domestic symbols and the self*, New York, Cambridge University Press, 1989, 304 p.

DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992, 167 p.

FOSTER, Thomas. *Transformations of Domesticity in Modern Women's Writing: Homelessness at Home*, New York, Palgrave macmillan, 2002, 213 p.

FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*, Saint-Amand, Gallimard, coll. tel, 2009, 360 p.

FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Mesnil-sur-l'Estrée, Gallimard, coll. folio essais, 2006, 342 p.

HEIDEGGER, Martin. «Bâtir habiter penser», *Essais et conférences*, Paris, Gallimard, 1958, pp.170-193

HUXLEY, Aldous. *Le meilleur des mondes*, tr. Jules Castier, Paris, Pocket, 2004, 284p.

KIM, Hye-Ryung. *Habiter: perspectives philosophiques et éthiques*, dir. Gibert Vincent, (page consultée le 6 décembre 2012), adresse Url: http://scd-theses.u-strasbg.fr/2081/01/KIM_Hye-Ryung_2011.pdf

KUHN, Cynthia (dir.) & Lance ROBIN (dir.) *Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem*, New York, Routledge, 2009, 231 p.

LEFAS, Pavlos. *Dwelling and Architecture: From Heidegger to Koolhaas*, Berlin, Jovis, 2009, 175 p.

LOYD, Bonnie. James S. DUNCAN (dir.) «Women, Home and Status» *Housing and Identity*, New York, Holmes & Meier publishers, inc., coll. Cross-cultural Perspectives, 1982, 250 p.

JEANNERET, Emmanuelle P. *Géographie de la Maison et Architecture des territoires*, Paris, Economica Anthropos, coll. La bibliothèque des formes, 2007, 214 p.

ORWELL, George. *1984*, tr. Amélie Audiberti, Barcelone, Folio, 2007, 407 p.

PALAHNIUK, Chuck. *Choke*, New York, Anchor books, 2002, 293 p.

PALAHNIUK, Chuck. *Damned*, Doubleday Canada, 2011, 246 p.

PALAHNIUK, Chuck. *Diary*, New York, Anchor books, 2004, 260 p.

PALAHNIUK, Chuck. *Haunted*, New York, Anchor books, 2006, 411 p.

PALAHNIUK, Chuck. *Fugitives and Refugees*, New York, Crown Journeys, 2002, 175 p.

PALAHNIUK, Chuck. *Lullaby*, New York, Anchor books, 2003, 260 p.

PALAHNIUK, Chuck. *Fight Club*, New York, Norton, 2005, 218 p.

PALAHNIUK, Chuck. *Pygmy*, New York, Doublebay, 2009, 241 p.

PALAHNIUK, Chuck. *Rant*, New York, Anchor books, 2008, 318 p.

PALAHNIUK, Chuck. *Snuff*, New York, Anchor books, 2008, 197 p.

- PALAHNIUK, Chuck. *Stranger than Fiction*, Anchor books, 2005, 233 p.
- PALAHNIUK, Chuck. *Survivor*, New York, Anchor books, 1999, 289 p.
- PALAHNIUK, Chuck. *Tell-All*, Doubleday Canada, 2010, 179 p.
- RYBCZYNSKI, Witold. *Home: A short History of an Idea*, New York, Viking, 1986, 256 p.
- SARTAIN, Jeffrey A. (dir.) *Sacred & Immoral: on the writings of Chuck Palahniuk*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars, 2009, 236 p.
- SOPHOCLE. *Oedipe roi*, trad. Marie-Rose Rougier, Paris, Hachette, 1994, 190 p.
- VIDLER, Anthony. *The Architectural Uncanny*, Cambridge, the MIT Press, 1992, 256 p.
- WEINSTEIN, Arnold. *A Scream goes through the house*, New York, Random House, 2003, 440 p.
- WEINSTEIN, Arnold. *Nobody's Home: Speech, Self and Place in American Fiction from Hawthorne to DeLillo*, New York, Oxford University Press, 1993, 349 p.
- WILLIAMS, Joy. *Ill Nature*, New York, Vintage books, 2002, 78 p.
- Choke*. Dir. Clark Gregg. Perf. Sam Rockwell, Anjelica Huston. DVD, Maple Pictures, Fox Searchlight Pictures, 2009.
- Fight Club*. Dir. David Fincher. Perf. Edward Norton, Brad Pitt, Helena Bonham Carter, DVD, Twentieth Century Fox, 1999.
- Perspective Monde*, Université de Sherbrooke, (page consultée le 17 décembre 2012), adresse Url: <http://perspective.usherbrooke.ca/bilan/servlet/BMDictionnaire?iddictionnaire=1473>
- Postcards from the Future: The Chuck Palahniuk Documentary*, Dir. Dennis Widmyer, Kevin Kölsch et Josh Chaplinsky, DVD, Kinky Mule Films, 2003.
- The Cult*, (page consultée le 26 novembre 2012), adresse Url: <http://chuckpalahniuk.net/>