Polysèmes

Revue d'études intertextuelles et intermédiaires

21 | 2019

(Re)constructions

(Re)construction *post mortem* : Lily Bloom dans *How the Dead Live* de Will Self

Post mortem *Reconstruction*: How the Dead Live by Will Self

Marie-Noëlle Zeender

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4882>

DOI : 10.4000/polysemes.4882

ISSN : 2496-4212

Éditeur

SAIT

Référence électronique

Marie-Noëlle Zeender, « (Re)construction *post mortem* : Lily Bloom dans *How the Dead Live* de Will Self », *Polysèmes* [En ligne], 21 | 2019, mis en ligne le 16 mai 2019, consulté le 06 juin 2019. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/4882> ; DOI : 10.4000/polysemes.4882

Ce document a été généré automatiquement le 6 juin 2019.

Polysèmes

(Re)construction *post mortem* : Lily Bloom dans *How the Dead Live* de Will Self

Post mortem *Reconstruction: How the Dead Live* by Will Self

Marie-Noëlle Zeender

- 1 « The North London Book of the Dead », nouvelle publiée dans *The Quantity Theory of Insanity* en 1991, c'est-à-dire environ trois ans après la mort de la mère de l'auteur, fut en quelque sorte le premier jet du roman *How the Dead Live* de Will Self publié en l'an 2000. Dans cette œuvre indéniablement considérée par la critique comme la plus personnelle de Will Self, l'auteur relate non seulement l'agonie et la mort de Lily Bloom, mais il dépeint aussi l'après-mort du personnage, son passé et, sous un angle très particulier, son devenir. Le récit à la première personne, quelque peu déroutant pour le lecteur, est constitué par un long monologue intérieur qui fait songer à celui de Molly Bloom dans *Ulysses*, dans lequel Lily donne libre cours à ses moindres pensées, à ses sensations, ses rancœurs, autrement dit à son « stream of consciousness » posthume, tout en évoluant dans le Londres où elle a vécu une bonne partie de sa vie.

- 2 L'épigraphie du roman, une citation extraite de la préface de *The Tibetan Book of the Dead*, nous fournit d'emblée une première piste de lecture révélatrice :

As though in an initiatory mystery play, the actors for each day of the bardo come on to the mind stage of the deceased, who is their sole spectator; and their director is karma. (W.Y. Evans-Wetz, préface au *Tibetan Book of the Dead*, cité dans Self 2001)

Les termes spécifiques au monde du théâtre, ce parfait royaume de l'illusion, invitent le lecteur à suivre le défunt, unique spectateur de la représentation qui se joue sous ses yeux, tandis que son « karma », que Barthes définit comme « l'enchaînement (désastreux) des actions (de leurs causes et de leurs effets) » (Barthes 27), en assure la mise en scène. En outre, dans la tradition tibétaine, le bardo – « Bar= entre, Do= deux, entre deux états, l'état entre la mort et la renaissance et ainsi (état) intermédiaire ou transitoire » (*Bardo Thödol*, 43) – est censé présider à la destinée posthume des défunts et en l'occurrence celle de Lily Bloom. Il se caractérise par l'état de conscience après la mort et se manifeste en

trois étapes ou trois « bardo ». Ainsi, la construction du récit, à la chronologie quelque peu chaotique, trouve sa justification dans un semblable contexte. Cependant, il serait erroné de croire que le Bardo Thödol est l'unique clef du roman. Certes, les seize chapitres de l'histoire de Lily sont eux aussi structurés en trois parties, respectivement « Dying », « Dead », et « Deader ». Par ailleurs, le roman contient un récit enchâssé entièrement rédigé en italique qui se présente sous la forme de paragraphes plus ou moins longs en fin de chapitre, et qui projette le lecteur dans l'univers de Lily réincarnée en une petite fille de dix-huit mois à l'époque de Noël 2001. Au fil du roman, Self nous fait entrer dans l'univers parallèle des morts qui, au final, n'est pas si différent de celui des vivants, et où la toute puissante bureaucratie – désignée sous le terme de « mortocratie » – règne en maître ; il nous initie également aux mystères de la réincarnation.

- 3 Les aventures de Lily commencent par un épilogue en date d'avril 1999, c'est-à-dire onze ans après sa mort, qui se termine par un épisode situé à Noël 2001, dans lequel le lecteur prend connaissance des éléments principaux de l'histoire. En effet, Lily Bloom, narratrice de sa mort et de sa vie passée, après quelques élucubrations sur les vieilles femmes du XX^e siècle qu'elle définit comme invisibles, inutiles, au corps difforme, de vrais vestiges, des « Trotski » (« We're an entire demographic grouping of Trotskys [...] », Self 2001, 1) à la moustache et à la barbe rasées, convie d'emblée le lecteur à la suivre dans le monde de l'après-mort. Elle déambule ainsi dans Old Compton Street, à Londres, au cœur du Soho gay, en compagnie de son fils David, surnommé « Rude Boy » – mort indirectement par sa faute à l'âge de neuf ans – et de Lithy, son joyeux lithopédion, qui ne cesse de chanter à tue-tête des chansons pop des années soixante-dix et qu'elle a expulsé par inadvertance des replis de son corps juste après sa mort (« Lithy is a minuscule cadaver of a child—about half the size of a kewpie doll—who was misconceived, then died mislodged in the folds of my perineum. There it petrified for twenty-one years until I died in 1988. Then, with the faltering steps I took after my death, it fell from under my nightie, and clattered on to the linoleum of the third-floor landing at the Royal Ear Hospital », Self 2001, 8). C'est dans cette rue animée qu'elle rencontre un être étrange, Phar Lap Jones, qui s'avère être son guide dans l'après-vie, un aborigène d'Australie armé d'un ou deux boomerangs et coiffé d'un Stetson blanc, personnage qu'elle identifie instantanément comme un sorcier :

Ahead of us the snake-hipped figure of Phar Lap Jones moved in and out of the gay throng. He may be old, but he's black, he's slim and—of course—he's a *karadji*, a *mekigar*, a wizard. Full of *buginja* power, possessed of *miwi* magic. (Self 2001, 3)

- 4 Le dialogue qui s'instaure entre les deux personnages porte sur les enfants, en particulier ceux qui sont morts en bas âge ou qui ont été avortés et qui s'accrochent sans répit à leur mère dans l'au-delà, à l'instar de la prostituée morte dans un attentat, auréolée d'une multitude de fœtus reliés à sa tête par leur cordon ombilical. « Rude Boy », quant à lui, lui rappelle depuis onze ans passés dans l'antichambre de la mort qu'elle fut une mauvaise mère (« a bad parent », Self 2001, 10). Lorsque la conversation porte sur ce que Lily appelle sa « réincarnation » Phar Lap intervient soudain pour lui dire que ce n'est pas si simple : « [...] we not gonna put it in a new body, yeh-hey? They don't make one body serve two souls, or one soul serve two bodies » (12), ce qui ne manque pas de la déconcerter. Alors qu'ils poursuivent leur chemin, leurs déambulations sont brusquement interrompues par une explosion dans un pub – allusion à l'attentat néo-nazi perpétré en 1999 contre l'Admiral Duncan, pub fréquenté par la communauté gay. En réalité, Lily est en proie à des hallucinations dans lesquelles la vraie vie, même postérieure à son décès,

vient s'immiscer dans le monde des morts, ce qui n'est en rien étonnant si l'on en croit le Bardo Thödol :

[...] les visions apparaissant au défunt dans l'état intermédiaire ne sont pas des visions réelles. Elles ne sont que l'hallucination qui manifeste les formes-pensées nées dans le mental de celui qui les perçoit. Ou en d'autres termes, elles sont les formes personnifiées des impulsions intellectuelles du vivant dans son état de rêve après la mort. (*Bardo Thödol*, 45)

Or, ce rêve n'ôte en rien la personnalité du défunt, et comme Lily l'affirme avec force : « I'm thinking. I'm me. I'm dead » (Self 2001, 158). Dès lors, ses visions s'assimilent à un songe chimérique dans lequel elle croit voir des chats déambuler autour d'elle en quittant l'hôpital, et toutes sortes de personnages qui croisent son chemin après sa mort, que ce soit Phar Lap Jones, Costas le chauffeur de taxi chypriote grec, « the Charon-substitutes are Greek Cypriots to a man » (170), ou Mr Canter, son conseiller mortocrate et tous les « zombies » en compagnie desquels elle assiste à des conférences sur sa condition de « nouvelle morte ». Toutefois, si elle garde une grande conscience de soi et éprouve le sentiment d'exister en tant qu'individu, paradoxalement, même après sa mort, son corps lui cause de véritables tracas. Ainsi, dès sa sortie de l'hôpital, à sa grande confusion elle se retrouve dans la rue entièrement nue, effondrée de constater que son corps est aussi gras que de son vivant : « All this fat. I didn't figure on being pudgy after death. Plump in the nether world. Rotund among the shades » (160). À son arrivée à Dulston – et non pas Dalston ! – le quartier des nouveaux morts, elle doit résider dans un premier temps, dans un appartement en sous-sol particulièrement sordide et humide (« dank », « musty », « damp », « a mouldering bedroom », Self 2001, 176 ; « the fetid horrors of the kitchenette and bathroom », 177). Lorsqu'elle entre dans la chambre à coucher elle est horrifiée par la vision surréaliste qui s'offre à sa vue. Elle est en effet confrontée à ses doubles répugnants, les « Graisses », qui l'injurient en la taxant de grosse et de vieille et qui osent même jouer avec ses intestins :

There's a doppelgänger of myself, naked and shining, beneath the window. Another is trying to wedge itself under the bed, a third sits on the plush mini-banquette [...] They're disgustingly obese versions of me [...] They've no eyes, hair or nipples, and they've the slack mouths I saw last on my own corpse. (179)

- 5 Les explications de Phar Lap ne la consolent en rien, car celui-ci lui révèle que ce sont les vestiges de ses nombreux régimes amaigrissants, caractéristiques de nombreuses femmes selon lui, et il affirme que les « Graisses » font partie de sa personne, tout comme le lithopédion. Comme le remarque Lily dès le premier chapitre : « They say you are what you eat and now that I am dying I know this is the solid truth » (29). Assez étrangement, la thématique du corps tient une place essentielle dans le roman et Lily souffre de son état, de la perte de ses dents de son vivant (« Dentures? Dreaming of teeth. Dreaming of teeth again » (183), mais aussi de son embonpoint. Ainsi, au chapitre trois, elle se remémore les années soixante-dix en ces termes :

The seventies were my fattest decade. Overall I think the seventies were distinctly bulbous [...] I liked to think I was maintaining an aesthetic unity, as my weight shot up to two hundred pounds and I became a Mrs. Pepperpot of a woman. Sheer bravado – I hated it. I hated my fat. (74)

- 6 Ses vains efforts pour maigrir trouvent une illustration comique dans un épisode du chapitre six, quand elle décrit une pénible expédition à vélo durant laquelle elle ne songe qu'à la barre de chocolat qu'elle rêve de dévorer. Elle en vient à imaginer les gros titres de la presse locale : « MIDDLE-AGED WOMAN ON CYCLING TOUR DENIES HERSELF MARS BAR FOR FOUR HOURS » (146). Dans une certaine mesure, en se décrivant comme une

personne de forte corpulence, Lily peut faire songer à une version féminine de Ian Wharton, le narrateur de *My Idea of Fun* qui se définit comme « a big man » (Self 1994, 19) et dépeint Samuel Broadhurst, surnommé « The Fat Controller » comme « a big fat man » (Self 1994, 35). La figure de l'obèse, qui s'associe souvent à la gourmandise et à la sensualité, inscrit d'emblée les personnages dans l'excès, le dépassement des normes, car elle ne correspond pas aux critères de l'individu modèle, au corps sculpté par le sport – le vélo pour Lily en l'occurrence – dans lequel on peut voir une célébration des valeurs dominantes de l'effort et de la performance.

- 7 La haine qu'éprouve Lily à l'égard de son corps se reporte également sur Charlotte Elvers, sa fille aînée qui lui ressemble, à son grand regret : « Yup, she looks like me: five-ten, carrying at least a hundred and fifty pounds; big, dirigible tits, still firm; high hips, thick hair » (45). Seule exception, elle n'a pas son nez proéminent, ni son visage, un visage que Lily qualifie de typiquement anglais (« a quintessentially English face », 45) et qui lui rappelle l'un de ses maris, qu'elle détestait, le père de Charlotte, David Yaws. En revanche, Natty, sa cadette héroïnomane impénitente, trouve toutes les grâces à ses yeux (« the madonna of grunge », 44), car elle est très mince et n'a rien en commun avec sa sœur, que Lily considère comme trop bourgeoise. Malgré son addiction, Natty est la seule personne capable de tromper l'ennui chronique de sa mère. Ainsi, quand elle l'accompagne à ses séances de radiothérapie Lily, qui ne se fait guère d'illusion sur elle, se réjouit néanmoins de sa compagne :

She may've been untrustworthy, unreliable, selfish, sluttish and even—and to say this of one's own, one must *really* have chewed the cud of irony until it's bitter as wormwood—pretentious. But then that was far better than boring. (137)

- 8 Le lien mère-fille qui unit les deux personnages est ambigu dans la mesure où il se fonde sur une sorte de dépendance mutuelle. Avant de mourir, Lily, qui sait que Natty n'a aucun scrupule à lui voler ses médicaments et à se prostituer pour se procurer de la drogue (elle la surnomme d'ailleurs « the fucking slut », 396) lui donne ses propres drogues qui ne lui font plus aucun effet pour la soulager, comme elle lui offrirait des confiseries. Quoi qu'elle fasse, Natty demeure à jamais son bébé : « When she's my baby—I'm hers » (46), « [...] the baby talk I talk with Natty. I always talk too much baby talk with her, which must be why she's turned out such a baby » (50).
- 9 Ainsi, même si Lily ne ressent plus aucune souffrance dans le monde des morts, ni aucune sensation d'ailleurs – les seuls sens des morts sont la vue et l'ouïe – et malgré la « résurrection de ses dents » (« the resurrection of my teeth », 183), ce que Phar Lap appelle son « corps subtil » la frustre profondément. En d'autres termes, sa corporalité lui pèse. Ironie suprême, alors qu'elle peut fumer, manger et boire à volonté, elle n'a plus la jouissance des sens. Après son épopée dans Londres, « the city that always sleeps » (71), la scène qu'elle décrit dans le café, ou plutôt le « cystric », en compagnie de Phar Lap et de Costas nous montre des personnages qui ont toujours une cigarette à la main, comme elle d'ailleurs, sans rien ressentir ; ils se nourrissent et boivent, mais comme ils ne peuvent avaler, ils régurgitent leur nourriture « à la morte » dans des seaux posés à côté de leur tables, bref, ils vivent un simulacre de vie normale. En outre, la « mortocratie » entend bien tout superviser, depuis les cours d'aérobic aux réunions pour les « Personnellement Morts » qui se doivent d'assister à toutes sortes de conférences du type « Why Are We Dead? » (196). Comme dans n'importe quel organisme bureaucratique, des pancartes indiquent d'une part les douze étapes des « Personnellement Morts » – la première étant de se rendre compte que l'on est mort, la huitième de dresser une liste de ceux que l'on

hait, et la suivante de se souvenir d'eux, etc. – et d'autre part les douze traditions à respecter (193-194). En d'autres termes, la mort s'apprend tout comme la vie, et Phar Lap ne manque pas d'en faire la remarque : « You didn't learn life in one day—death won't be any different » (167), ce qui nous achemine vers une sorte de Bildungsroman posthume. Cependant, Lily n'éprouve guère d'enthousiasme à la perspective d'une semblable initiation, et ceci d'autant qu'elle erre depuis trop longtemps dans ce monde parallèle où règne l'ennui le plus profond. Désabusée, elle songe : « God knows my interest in life had flagged all too frequently, but clearly, being bored was now going to be even duller » (196). Même ses rencontres dans l'au-delà ne parviennent pas à la distraire, pas même l'intervention de Robin Cook (auteur de romans policiers – sous le pseudonyme de Derek Raymond –, dont le cinquième s'intitule *How the Dead Live*), lors d'une réunion où il a été convié. En réalité, Lily demeure critique vis-à-vis de ceux qui l'entourent dans la vie comme dans la mort. Sa vision des deux mondes est toujours négative, elle déteste tout, ses anciens maris, les États-Unis, les Juifs et surtout tout ce qui est anglais ; elle reconstruit sa vie passée en évoquant les moments pénibles qu'elle a vécus.

- 10 Sa vision amère des êtres et des choses se manifeste par un langage cru dans lequel les jurons abondent, mais aussi l'argot, le yiddish, le swahili et même le français, elle dresse un portrait d'elle-même sans concession, non dénué d'autodérision et d'un humour sarcastique. En évoquant ses différentes expériences, Lily reconstruit son existence par bribes – « assemblages of memories » (20) – sans pour autant lui donner de cohérence. Narratrice de son existence et de son karma, elle en est aussi la spectatrice comme le montrent les nombreux changements de focalisation de la première à la troisième personne. Néanmoins, elle veut à tout prix garder son identité propre. Lorsque Mr Canter, son conseiller d'orientation dans la mort en quelque sorte, fait le point avec elle sur sa situation, il lui propose différentes options pour se réincarner, par exemple en « nyujo » (« It's the petrified corpse of a long-gone scrivener, who saw fit to meditate himself into a crystalline state », 19), ou en mort-né anencéphale, mais Lily refuse, car elle veut rester elle-même (« Me. Me », 21). Comble de l'ironie, c'est en Delilah, l'enfant de sa fille Natasha – surnommée the Ice Princess – et donc en sa propre petite-fille qu'elle se réincarnera, tout en gardant sa conscience d'adulte.
- 11 Dans les dernières pages du roman, elle décrit sa (re)naissance en termes crus :

I don't know if you've experienced being born—but I'll tell you what it was like for me anyway. It was fucking painful, disgustingly messy and truly embarrassing [...]. Slobbering out of the Ice Princess's much visited fanny, while she shitted and pissed and screamed and kvetched. (401)
- 12 Réincarnée en « baby junkie », Delilah doit être désintoxiquée avant d'être rendue à sa mère qui l'élève avec son dernier amant en date, Russell, « l'Agent Immobilier » qui l'accompagne dans sa descente aux enfers, dans un appartement de Coborn Street à Mile End. Dès lors, l'enfant, qui est encore physiquement dépendante des adultes qui se comportent comme des adolescents attardés (« Adults who're children giving birth to children who're adults », 247) décrit le sinistre Noël durant lequel Natty et Russell meurent d'une overdose, abandonnant Delilah à son triste sort. Avec sa conscience d'adulte et son corps d'enfant (« a chubby little thing », 309), elle perçoit le monde qui l'entoure par en dessous (« now I see everything from below », 219). Le chlorophytum (« spider plant »), seule trace de vie dans la pièce du bas, lui procure un sentiment de terreur qui s'allie à une faim dévorante, à une sensation de froid glacial et à un silence de mort. En quête de nourriture, elle essaie en vain d'atteindre le placard où il reste un morceau de gâteau de Noël. Sur une table basse, elle trouve un paquet de *Benson & Hedges*

et fume pour tromper sa faim qui ne sera que partiellement assouvie après avoir léché le glaçage et quelques miettes du gâteau sur la bouche de Russell affalé sur le sol de la cuisine. Comme l'électricité a été coupée, elle ne peut se servir du téléphone qui s'est déchargé et, grelottant de froid, se résout à grimper les deux étages pour rejoindre sa mère qui git, inerte, sur son lit. Blottie contre son corps et emmitouflée dans une couette, elle se lève régulièrement pour boire dans la cuvette des toilettes.¹ C'est alors qu'elle songe un instant au suicide : « [...] is this a good day to die? » (349), mais elle recule devant cette tentation : « I don't have the balls for it » (375).

- 13 Comme dans le récit principal, Delilah se remémore certains épisodes marquants de sa courte vie, autant de « recollection[s] within a memory » (141). Elle évoque les promenades avec sa mère et son « père » (elle ne pense pas être la fille de Russell, « all I could burble was “Mumu” to her and “Ruh” to him »), leur addiction (« They were wrecked—natch. Stoned as crows », 312) – mais aussi les passes que la Princesse de Glace doit faire au « Holiday-fucking-Inn » (348) pour se procurer de la drogue. Lorsqu'elle dit de sa mère : « Knew her inside and out, claustro and agro. As begetter and begotten » (310), l'on ne peut s'empêcher d'établir un parallèle entre les deux personnages. En effet, Lily, tout particulièrement au dernier chapitre du roman, évoque sa sexualité débridée en des termes sans ambiguïté comme : « He was quite a cocksman, old Bob Rose. We'd do it in his office, at my apartment, in hotels and flophouses, at parties—wherever we could » (106) ou encore : « Yup, my lust was indiscriminate. I'd thought myself a puppet of it when alive, but this was *ridiculous*, if I could I would have screwed *anything*. Bambi Blair and wet-lipped Adams—I wanted to make a threesome with them during the Anglo-Irish talks » (393). Quant à son lithopédion, elle voit en lui le fruit de ses excès : « [...] the tiny calcified cadaver, the reanimated reminder of my sexual fecklessness » (182). Aussi n'est-il guère étonnant que, tout comme sa mère, Natasha expulse aussi un lithopédion de son corps trois jours après sa mort.
- 14 Au final, la vie de Lily se résume à une lutte permanente contre l'embonpoint et à une insatisfaction chronique mêlée de colère – ses mariages ratés, ses amants, un sentiment d'inutilité, des frustrations diverses, des amours peu gratifiantes, une maternité décevante – et débouche sur les souffrances de Delilah dans l'au-delà. En réalité, sa haine de tout ce qui est anglais et des Juifs en particulier traduit bien son sentiment de haine de soi. Cependant, c'est animée par un élan antiraciste qu'elle provoque sans le vouloir l'accident de « Rude Boy » parce qu'il s'est barbouillé de boue noire et a proféré des insultes racistes contre les « Niggers ». L'antisémitisme juif, qu'elle partage d'ailleurs avec Natasha, se manifeste constamment dans le récit, notamment pour choquer son gendre : « Not that Elvers is Jewish, you understand, it's only that like so many liberal Englishmen he finds our Jewish anti-Semitism hard to take » (55), ou par pure provocation. Il apparaît en fait que cette obsession relève de ce que les psychanalystes nomment « la haine de soi juive »², car en fait *How the Dead Live* peut être considéré comme « a belated Kaddish, the Judaic prayer of mourning, that preserves the mother's soul » (Hayes 143).
- 15 À cet égard, la présence de l'auteur se manifeste derrière la construction de la figure de la mère, car l'on trouve indéniablement des points communs entre Lily et celle de Will Self, Elaine Self, née Rosenbloom, Américaine d'origine, morte d'un cancer du poumon à l'Ear Hospital de Londres – cela ne s'invente pas – en 1988. Comme celui-ci l'a confié, il s'est inspiré des journaux intimes de sa mère pour écrire son roman. C'est donc bien un travail de deuil qu'effectue l'auteur afin de (re)construire cette figure, mais également une partie de lui-même. En effet, l'on ne peut s'empêcher d'établir un parallèle entre lui et le

personnage de Natasha, droguée à l'héroïne, comme il le fut longtemps. En retraçant le destin de Lily, Will Self écrit une autobiographie fictionnelle qui le contraint à reconstituer un passé dont il ne possède pas tous les paramètres, où le réel et l'imaginaire se confondent. Toutefois, il paraît difficile de classer l'œuvre dans un genre bien défini. Autobiographie posthume, *How the Dead Live* s'inscrit indéniablement dans la veine postmoderne. En effet, l'auteur n'hésite pas à mettre en scène Lily, qui s'adresse parfois au narrataire mort : « I expect you've been to a few Personally Dead meetings yourself [...] » (192). En outre, le jeu incessant des analepses et des prolepses, l'intratextualité, mais aussi l'intertextualité très riche dans le roman, car Lily est une femme cultivée, inscrivent l'œuvre dans la modernité. Cependant, si Lily à une culture étendue, elle s'exprime en termes peu châtiés comme l'illustre l'allusion à Jane Austen « No politeness is ever justified. Even in *Pride and Prejudice* the Bennet sisters were fucking people over, and screwing them up, and shitting on them – when off the page » (71). En fait, l'originalité du récit réside dans l'idiome utilisé par Lily, qui possède un caractère unique par sa diversité et son multiculturalisme : les expressions françaises (« *Quelle blague* », « *faute de mieux* »), le yiddish (« *boychicks* », « *the nudnik* », « *shvartzer* », « *shmeggege* », « *chutzpah* », « *mensh* »), des mots africains, swahili, des jurons « *fuck* », « *SHIT* », « *shitty* », « *Christ* », des onomatopées, par exemple ses talons hauts qui font « *clack-clack-clack* », « *click, click, click* », le vélo : « *dreedle-thwock dreedle-thwock dreedle-thwock* », le fauteuil roulant « *dreedle-thwock—dreedle-thwock—dreedle-thwock-crash !* », l'argot (« *orlrighty* », « *natch* »), etc. Par ailleurs, les néologismes abondent : le café de Dulston est un « *cystriect* », le téléphone mobile déchargé que Delilah ne peut utiliser est « *an immobile* », « *an uncommunicator* ». Les jeux de mots abondent au fil des pages, comme « *Chips—always Prêt à Shit for me* », « *Shake-spear kick in the rear* », ou encore la substitution opérée par Delilah « *This death is child's play* » (311). En d'autres termes, la langue parlée par Lily est iconoclaste, tout comme sa vision du monde qui l'entoure est grotesque, comme la barbe de Kaplan, qui a la forme d'un pubis, et enfin le grain de beauté sur le visage de Lily qui excite ce dernier au plus haut point.

- 16 À cette manipulation du langage peut s'ajouter la dislocation du temps, l'histoire de Lily commence ainsi par un épilogue qui introduit le récit en avril 1999, et remonte ensuite le temps jusqu'en 1988, année de sa mort et se termine à l'époque de Noël 2001, mais aussi celle des lieux, depuis le Vermont où elle habitait avec son premier mari, et où « *Rude Boy* » avait trouvé la mort, à Londres que Lily connaît bien, comme l'auteur lui-même, marcheur invétéré qui en fait le cadre de bon nombre de ses romans. Toutefois, pour Lily tous les lieux se ressemblent, même dans l'après-vie comme elle le souligne : « *The towns and cities and areas I have lived in, on two continents, over sixty-five years, merge into a composite Unpleasantville* » (67). À cet égard, la carte de l'autre monde dessinée par Martin Rowson, intitulée « *Elsewhere and Nowhere* » donne au lecteur un avant-goût de l'univers du roman, sorte de mélange de quartiers de Londres, de New York et ses alentours, mais aussi d'une petite partie de l'Australie (pays de Phar Lap Jones).
- 17 Les derniers mots de Lily réincarnée en Delilah s'adressent au lithopédion de Natasha expulsé de son corps trois jours après sa mort. Selon M. Hunter Hayes :
Asking what one can expect from a lithopedion, Delilah answers her own question with a string of negatives, positing that her codas and by extension the entire novel functions as both a Jewish prayer of remembrance, Yizkor, and as a memento mori: "Nothing much. No thing; except this: forget me. Not". (Hayes 146)
- 18 Ainsi, malgré l'antisémitisme professé par Lily, l'auteur rend un bel hommage à sa mère pour le moins atypique, à l'antithèse de la « mère juive ». La vision devient surréaliste

quand les lithopédions, ces enfants de pierre qui s'animent, alors qu'à l'inverse, Natty se fige en « Ice Princess », évoquent le monde entropique si souvent décrit par Will Self.

- 19 Au final, le personnage de Lily est bien caractéristique de la fin du XX^e siècle, car après avoir connu les années cinquante aux États-Unis, elle a traversé la révolution sexuelle qui se reflète aussi dans la langue. Certes, elle est aigrie, pleine de contradictions, en colère contre le monde entier, à la fois rebelle et touchante à la fois. Sa vision du monde est cynique, et en bonne athée, elle n'attend rien de l'après-vie comme le montre son refus de voir le rabbin qui vient à son chevet sous prétexte qu'elle a épousé un homme nommé Bloom, ou encore l'évocation des divinités des nouveaux-morts au chapitre 8 (198-199).
- 20 Les aventures de Lily – représentation de la figure « sacrée » de la mère – peuvent choquer le lecteur aussi bien que le critique, d'autant que l'humour noir et l'autodérision tiennent une place non négligeable dans le roman. Ainsi, quand Lily décrit son agonie et sa mort, elle ne sombre jamais dans le pathos, – sauf peut-être quand elle décrit son « pauvre » cadavre – mais elle jette un œil ironique sur son entourage médical que ce soient les médecins ou les infirmières (voir Girard). De même, les épigraphes de chaque partie prêtent à sourire, comme les derniers mots du père de Samuel Beckett, « It's been quite a morning », « I plan to retire around five years after I die » (Warren Buffet) et « I'm still here—where are you? » (Von Paulus, Stalingrad).
- 21 Pour conclure, Will Self explore le mystère de la mort – et celle de la mère en particulier – en mêlant diverses sources religieuses dont le Bardo Thödol n'est pas la moindre, ce qui ne rend pas facile la lecture du roman. En effet, le lecteur doit fournir un effort pour s'y retrouver, ce qui correspond bien à l'ambition de l'auteur, qui fait dire au narrateur du prologue de *My Idea of Fun* : « I'm all for audience participation ».
- 22 En réalité, Will Self utilise de façon particulièrement habile les thèmes transgressifs comme dans bon nombre de ses romans : d'une part, il semble s'attaquer aux certitudes, aux préjugés, aux limites d'un lecteur susceptible de se définir comme « normal » ou « bourgeois », et d'autre part, ses descriptions très crues de la corporalité et notamment de la sexualité, produisent une illusion « réaliste » très efficace, où l'obscène devient un vecteur effectif de la représentation de la matérialité du monde, ce que l'auteur qualifie pour sa part de « dirty magical realism » (cité par Hayes 142).

BIBLIOGRAPHIE

Bardo Thödol. *Le Livre des morts tibétain, ou les expériences d'après la mort dans le plan du Bardo*.

Trad. Marguerite La Fuente. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient, 1987.

Barthes, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.

Girard, Didier. « Anatomie des corps morts : Le cadavre plus ou moins exquis chez Will Self ».

Études Britanniques Contemporaines 17 (décembre 1999) : 105-20.

Hayes, M. Hunter. *Understanding Will Self*. Columbia: U of South Carolina P, 2007.

Roudinesco, Élisabeth et Michel Plon. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris : Fayard, 1997.

Self, Will. *How the Dead Live* (2000). London: Penguin Books, 2001 [*Ainsi vivent les morts*. Trad. Francis Kerline. Paris : Éditions de l'Olivier, 2001].

Self, Will. *My Idea of Fun* (1993). London: Penguin Books, 1994.

NOTES

1. Tout l'épisode de Noël 2001 s'inspire d'un fait divers qui scandalisa l'Angleterre.
2. « Dans la société viennoise du début du siècle, les suicides sont nombreux parmi les intellectuels, et notamment parmi les Juifs, pour lesquels la mort volontaire est une manière d'en finir avec une judéité vécue sur le mode de la "haine de soi juive" » (Roudinesco et Plon, 554, 1024).

RÉSUMÉS

Roman le plus personnel de Will Self, *How the Dead Live* entraîne le lecteur dans le sillage de Lily Bloom, héroïne atypique, avant et après sa mort. Structurée en trois parties, « Mourante », « Morte », et « Encore plus morte », l'histoire de Lily commence par un épilogue qui introduit le récit en avril 1999 et remonte ensuite le temps jusqu'en 1988, année de sa mort. Dans un monologue digne de James Joyce, entrecoupé de dialogues plus ou moins remémorés et d'épisodes divers – notamment ceux de Noël 2001, année de sa réincarnation –, Lily, toujours accompagnée de Lithy, son lithopédion, reconstruit sa vie passée et évoque sa vision amère du monde dans un langage cru, non dénué d'autodérision et d'un humour sarcastique.

Will Self's most personal novel, *How the Dead Live* invites the reader to share the destiny of Lily Bloom, an atypical heroine, before and after her death. Lily's story starts with an epilogue, which begins in 1999 and goes back in time to 1988, the year she died. In a Joycean monologue interspersed with partially remembered dialogues, and various episodes—among which Christmas 2001, the year of her reincarnation—Lily, always accompanied by Lithy, her lithopedion, reconstructs her past life and evokes her bitter vision of the world in a crude language, uncompromisingly, not without self-derision or a sarcastic sense of humour.

INDEX

Keywords : London, death, reincarnation, intertextuality

Mots-clés : Londres, mort, réincarnation, intertextualité

oeuvre citée Bardo Thödol, Kaddish, *How the Dead Live*

AUTEURS

MARIE-NOËLLE ZEENDER

Marie-Noëlle Zeender est Professeur de littérature britannique à l'UFR LASH de l'université Côte d'Azur. Elle a consacré l'essentiel de ses recherches à l'étude de la littérature gothique et fantastique des écrivains anglo-irlandais du XIX^e siècle. Elle a publié *Le Triptyque de Dorian Gray : essai sur l'art dans le récit d'Oscar Wilde* (Paris, L'Harmattan, 2000), et plus récemment plusieurs articles sur l'auteur. Membre du CTCL (centre transdisciplinaire d'épistémologie de la littérature et des arts), elle a publié « Dorian Gray et ses doubles : les avatars de la réplique » (*Cycnos*, vol. 25, n° spécial « Le double », 2006), ainsi que « Will Self's *Dorian*: "in the stinky inky heart of tentacular London" » (*(Re-)mapping London. Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, ed. Vanessa Guignery, Paris, Publibook, 2007) et en 2014 « Sexe, drogues et rock and roll : le dandysme dans *Dorian* de Will Self » (*Le Dandysme et ses représentations*, Paris, L'Harmattan, 2014).