

**« La construction de l'icône Ellroy dans *Destination: Morgue!* »**

Frederic Dumas  
Université Stendhal – Grenoble 3

Cet article s'inscrit dans le cadre d'une réflexion entamée il y a quelques années sur la création de l'auteur-*persona* « James Ellroy ». Il prolonge « James Ellroy – 'the gift and the curse of obsession' », qui retrace la genèse de l'obsession maternelle dans *My Dark Places: An L.A. Crime Memoir* (1996) et dans *Destination: Morgue!* (2004), pour ensuite s'intéresser à la question photographique et son rapport avec les tendances voyeuristes du lectorat américain. L'obsession de l'auteur revêt une dimension publique dans la mesure où la mort de sa mère, Geneva (« Jean ») Hilliker Ellroy, fut exploitée par la presse à sensation : elle fut retrouvée le dimanche 22 juin 1958 étranglée, à demi nue, au bord d'une route de la périphérie de Los Angeles. Ellroy avait alors dix ans ; il présente cet événement, jamais officiellement élucidé, comme le point de départ de sa descente aux enfers (en tant que délinquant, drogué et pervers sexuel) et source de son inspiration littéraire. « James Ellroy – 'the gift and the curse of obsession' » démontre le caractère proprement hollywoodien de la chute, puis de la rédemption de l'auteur, et annonce la problématique du présent article :

La deuxième de couverture de *Destination: Morgue!* se trouve [...] tout entière occupée par un assemblage monumental composé de toutes les couvertures des livres d'Ellroy. L'omniprésence du nom de l'auteur y éclipse totalement les titres de ses créations : Ellroy est à présent une célébrité, et une marque de fabrique à succès.<sup>1</sup>

La première partie de *Destination: Morgue!* réunit neuf textes déjà publiés dans *GQ Magazine* entre 1999 et 2002 ; la deuxième se compose de trois fictions inédites, narrées par un détective de la police de Los Angeles ressemblant comme deux gouttes d'eau au(x) narrateur(s) précédent(s).

Les trente photographies présentes à l'intérieur du volume (auxquelles s'ajoute celle de la couverture), accompagnées de leur légende, remplissent bien des fonctions que Genette assigne au paratexte, c'est-à-dire un « lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente [...] aux yeux de l'auteur et de ses alliés » (Genette : 1987, 8). Néanmoins, pour Genette, « le plus souvent [...] le paratexte est lui-même un texte : s'il n'est pas encore *le* texte, il est déjà *du* texte » (13), « toujours subordonné à 'son' texte, et cette fonctionnalité détermine l'essentiel de son allure et de son existence. » (17) Certes, la qualité paratextuelle des photographies de *Destination: Morgue!* leur confère une valeur illustrative au service du texte proprement dit, notamment parce qu'Ellroy ne se présente ni comme le photographe ni comme l'auteur des légendes. Ces clichés composent cependant une zone hors texte cohérente qui ne relève pas seulement du simple « packaging »

<sup>1</sup> Dumas, 12.

destiné à divertir le lecteur.<sup>2</sup> Les photographies et la mise en page contribuent en effet à situer *Destination: Morgue!* dans la lignée de la presse tabloïd, à qui sont d'ailleurs consacrés deux récits consécutifs – l'un autobiographique (« I've Got The Goods ») et l'autre fictionnel (« The Trouble I Cause »). Une telle succession est symptomatique de l'imbrication totale des sphères privée et publique, toutes deux soumises aux obsessions de l'auteur. En effet Ellroy, traumatisé par le meurtre de sa mère dans les années cinquante, n'en finit pas de la faire renaître textuellement, en la cherchant dans le contexte des faits divers sanglants du Los Angeles de ces cinquante dernières années.

L'autoportrait impudique d'Ellroy lui interdit le statut de saint, mais pas celui d'icône. Son entreprise autoportraitiste s'effectue grandement à la manière d'un jeu de cube combinant les plans textuel, visuel et sonore, et dont il s'agira d'établir le fonctionnement. Il conviendra ensuite d'examiner la question de l'identité entre l'auteur et le narrateur, centrale dans l'écriture autobiographique,<sup>3</sup> et à laquelle l'utilisation de la photographie confère une dimension toute particulière. Ellroy célèbre la culture populaire américaine et les faits divers ; *Destination: Morgue!* est aussi un mausolée et un tombeau hollywoodien.<sup>4</sup>

## Un jeu de cubes

La première de couverture de l'édition britannique, ouvertement racoleuse, s'inscrit dans la tradition des tabloïds et des livres policiers.<sup>5</sup> Le jaune passé du titre tapageur contraste sur le noir dominant, évoquant le style du « yellow journalism » :

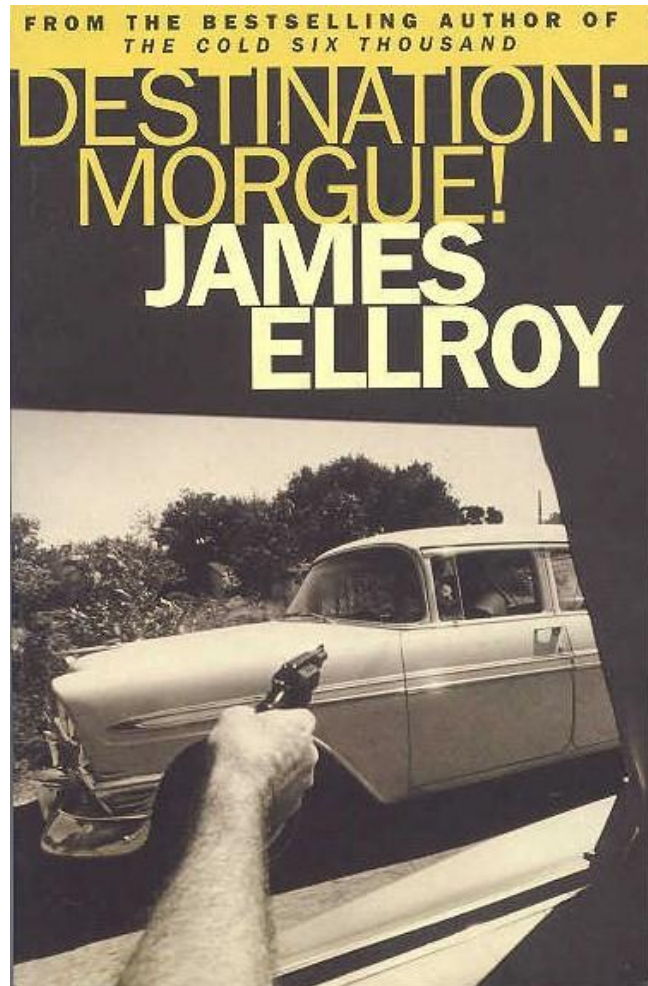
---

<sup>2</sup> « divertir » s'entend ici à la fois comme « distraire en amusant » et « détourner de ce qui occupe », en raison du caractère ouvertement racoleur de certains clichés, pouvant éclipser le message textuel. (« divertir », *Petit Robert de la langue française*, 2008)

<sup>3</sup> Voir Lejeune, 26-27.

<sup>4</sup> « *Destination: Morgue!* » apparaît comme le titre du volume sur la couverture ainsi que dans le catalogue de l'éditeur, mais la deuxième page de titre du volume comporte le sous-titre « *L.A. Tales* ».

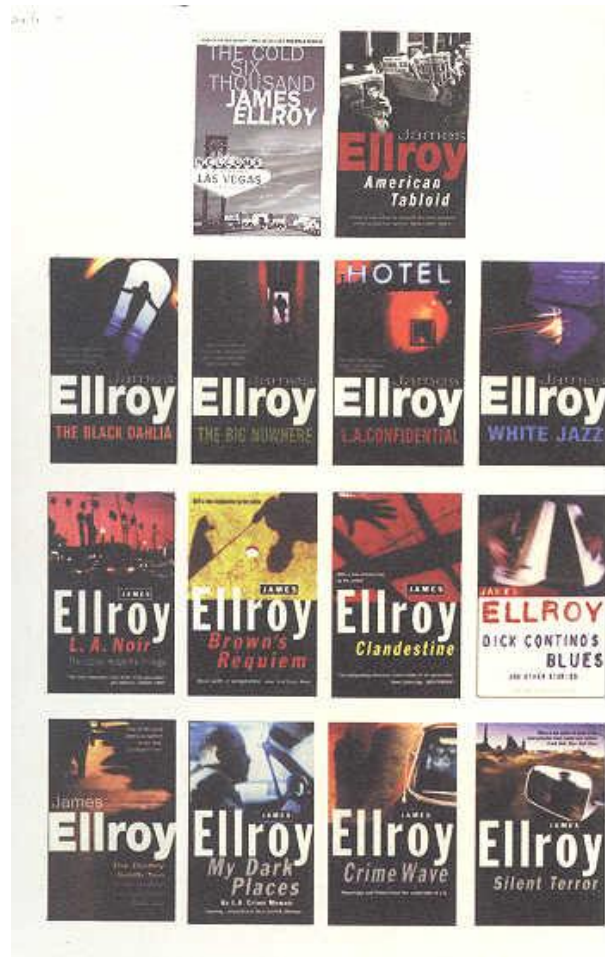
<sup>5</sup> Voir Dumas, 3-4, pour l'analyse de la question du point de vue et de la mise en scène du réel dans la première de couverture.



L'ombre et le bord de la fenêtre forment la pointe d'une flèche guidant le regard vers l'intérieur du livre, qui devient la « morgue » évoquée dans le titre.<sup>6</sup> Les rectangles empilés qui apparaissent au verso rappellent les cases superposées d'un columbarium, dont « Ellroy » serait l'unique occupant :

---

<sup>6</sup> Parallèlement au sens commun de lieu mortuaire, l'anglais inclut dans « morgue » celui d'archives de presse, principalement constituées de textes et de photos.



Cette démarche esthétique est d'autant plus originale que le verso d'une couverture de roman demeure traditionnellement vierge. La mise en page compose un édifice imposant ; le parfait alignement des cases évoquées précédemment évoque tout autant une pellicule de film avec « Ellroy » pour protagoniste. Bien que cette omniprésence onomastique visuelle relève très probablement d'une stratégie *marketing* d'origine éditoriale, elle ne s'en révèle pas moins symptomatique d'une ubiquité auctoriale flagrante dans l'œuvre d'Ellroy tout entière, particulièrement assumée dans *Destination: Morgue!*.

Ainsi le paratexte fait-il apparaître l'auteur comme la pierre angulaire de son œuvre. Son nom compose une *image* textuelle, et le monument qui s'offre à nos yeux relève d'un jeu de construction caractéristique de la composition du recueil. Cette page illustre physiquement la notion d'« espace autobiographique » évoqué par Lejeune au sujet de la nécessité de « la production antérieure *d'autres textes* (non autobiographiques) » (Lejeune :1975, 23) pour légitimer l'écriture autobiographique aux yeux du lecteur.

Au plan stylistique, la juxtaposition des couvertures-clichés se reflète dans une parataxe systématique. Dès « Balls to the Wall », premier récit du volume, de très courtes phrases, tantôt composées d'un seul mot, tantôt limitées à la structure Sujet/Verbe ou Sujet/Verbe/Complément, s'alignent pour broser portraits et scènes minimalistes :

Race. Heart. My early education. [...]

Jordan wins. Jordan's a Dominican *negrito*.  
 He's mulatto. My dad digs him. My dad grants him Mexican status.  
 He's psycho. He was a child hit man. He killed men at age ten. He killed thirty  
 men in a month. (4, 5)

L'empilement de ces blocs textuels rappelle celui du verso de la couverture et contribue à l'omniprésence de la figure de l'auteur, dont la construction ne relève pas seulement de l'écriture autobiographique. La citation précédente dénote un processus identificatoire révélateur, dans la mesure où ce boxeur réputé psychopathe est censé avoir débuté une carrière de tueur à l'âge de dix ans – qui se trouve correspondre à l'âge précis d'Ellroy au moment de ce combat, daté du 5 décembre 1958 – quelques mois après le meurtre de sa mère.

Principalement axé sur le monde de la boxe, « *Balls to the Wall* » établit une analogie indirecte entre combattant et écrivain. Dans les deux cas la langue peut présenter des déficiences, et le rôle des commentateurs consiste à en décoder le sens (« *malapropisms via Roy Jones and George Foreman. Larry Merchant on meaning.* » [13]) À la marge du ring, les juges sont des censeurs chargés du respect des conventions. Le noble art est aussi affaire littéraire : « *Judges vote what's perceived best for boxing. Judges know the formal rules. Judges know *subtext*. Judges enforce consensus thinking.* » (12)<sup>7</sup> Garants de la *doxa*, les juges/critiques contribuent ainsi à la préservation de l'ordre établi. Car boxe et littérature sont des exutoires nécessaires à des tendances asociales dont il importe de contrôler les modalités. Les combattants peuvent alors sublimer leurs pulsions homicides dans un cadre purement symbolique (« *Good kids are killers who limit their rage to the ring* » [10]), tout comme l'auteur ses phantasmes pervers dans ses livres.

Le style coup de poing à la Ellroy se prête incontestablement à cette analogie ; l'entassement paratactique de ses phrases est renforcé par le recours systématique à l'allitération, créant un effet visuel et sonore caractéristique. Le court passage suivant, extrait du récit du combat entre Ruben et Chucco, est éloquent à cet égard :

Ruben rises and rebounds.  
 Ruben roils. Ruben wracks the ribcage. Ruben rules the ring. Ruben reigns  
 in the rubber. (8-9)

Ces phrases courtes, composées de termes ne dépassant pas deux syllabes, s'imbriquent physiquement les unes aux autres : toutes débutent par l'accent qui tombe sur la première syllabe de « Ruben » et sont connectées par le réseau sonore du /r/. Le dynamisme du boxeur ne se trouve que partiellement rendu par les verbes d'action, la sensation de mouvement ininterrompu étant créée principalement par la régularité de l'alternance des syllabes accentuées. De la même façon, l'impact de ces accents, amorti par le caractère enveloppant de la consonne liquide, compose une transmutation poétique des coups dispensés sur le ring, au son étouffé par les gants de boxe.

C'est dans l'exergue de l'autobiographique « *Where I get My Weird Shit* » (deuxième récit du volume) que se révèle la problématique de *Destination: Morgue!* :

<sup>7</sup> C'est moi qui souligne.

*It's a puzzle cube. Memories and conceits snap off inner gear. Images replace colored blocks and click to cohesion. Bar rows connect. Plumb lines appear. You take what you need and what you were and sift it through what you've become. You impose order. You lay on some moonshine. If you're skillful and honest and pure, it all works. (29)*

Ce pacte esthétique et autobiographique invite à considérer *Destination: Morgue!* comme un texte proprement énigmatique. En effet, le pronom personnel « you » signifie à la fois l'essentielle différence de deux sujets mis en présence, et la totale identité de ces deux sujets lorsqu'ils se trouvent unis dans une même démarche. « *You take what you need and what you were and sift it through what you've become. You impose order* » se réfère donc au travail de l'écriture comme à celui de la lecture. Auteur et lecteur se retrouvent unis dans une même démarche de construction du sens, qui prend dès lors une dimension introspective pour tous les deux. La nature protéiforme de l'énigme s'accommode parfaitement de la simplicité ostentatoire du texte et des diverses instances de hors-texte dans le volume *Destination: Morgue!* :

l'énigme est rencontre d'un sens – sens latent, mais deviné derrière le sens manifeste. Souvent d'une banalité décevante, l'énigme mime à la perfection la réalité de conscience ordinaire. Elle se cache dans l'ordre apparent des choses et masque ses échappées de sens dans la banalité des propos et des événements.<sup>8</sup>

Le lecteur aura donc tendance à chercher des indices jusque dans les récits d'événements d'apparence anecdotique ; dans ce contexte autobiographique, il se retrouve dans la situation de la psychiatre tentant de percer l'énigme de l'inconscient du jeune Ellroy, particulièrement perturbé à la suite du divorce de ses parents. Les activités qu'elle lui propose se trouvent ressembler grandement à celles auxquelles invite l'exergue de « *Where I get My Weird Shit* », tout en suggérant l'image du monument examiné précédemment : « *she gave me play blocks and probed my eight-year-old mind. She quizzed me per dogs and divorce.* » (31) Le jeu de cubes déclenche une réponse révélatrice : « *I said I liked to read. I said I liked the fights. I said I looooooved to tell myself stories and think.* » (31) On obtient ainsi la confirmation de la pertinence du jeu de cubes dans la représentation du processus de la construction mentale d'Ellroy qui, dès son plus jeune âge, s'envisageait déjà dans un rapport étroit entre boxe, écriture, lecture et introspection. Le diagnostic de l'analyste, qui constitue une réponse scientifique à l'énigme, est rapporté par le narrateur ; en accord avec son exergue, celui-ci imprime son propre « *order* » à l'histoire en question, résumant les propos de la psychiatre dans un vocabulaire plus proche du « *moonshine* » que de la terminologie médicale : « *the gist: I was imaginative and fucked up.* » (31)

## Identité du narrateur et construction de l'icône

Les récits autobiographiques sont placés dans la première partie du volume, intitulée « *Crime Culture / Memoir* ». Les faits divers rapportés ont tous défrayé la chronique, et font à présent partie de la culture américaine. « *Memoir* » suggérant une inscription de l'expérience personnelle dans ce contexte public, il importe de déterminer brièvement

<sup>8</sup> « énigme », *Encyclopaedia Universalis* en CD ROM, Version 7, 2001.

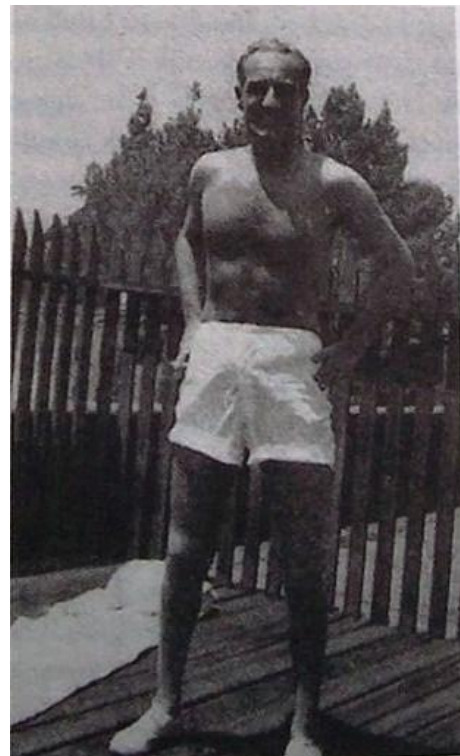
comment la mise en texte et en espace du narrateur autodiégétique parvient à composer une image – mentale et visuelle – de l'auteur.

Ellroy est un écrivain médiatique et l'építex-te qu'il génère fournit nombre d'informations extratextuelles en adéquation avec les données autobiographiques cohérentes de *Destination: Morgue!*. L'identité entre le narrateur des différentes histoires et l'auteur semble donc aller de soi, d'autant plus que le narrateur présente une psychologie constante et fait référence à des événements et des personnages récurrents aux plans diégétique et építex-tuel. De surcroît, l'événement fondateur possède une telle charge émotionnelle que peu de lecteurs hésiteraient à mettre en doute la sincérité de l'auteur. En effet, mentir au sujet du meurtre de sa propre mère en reviendrait à l'exploiter à des fins purement commerciales ; le mensonge induit par une utilisation fictionnelle manifeste risquerait d'éclipser la problématique esthétique pour situer la transgression au plan moral. Il est donc justifié de considérer que le texte de cette première partie de *Destination: Morgue!* nous met en présence du même narrateur qui, même s'il demeure généralement anonyme, constitue très probablement la *persona* transparente de l'auteur.

La nature autobiographique de « Where I get My Weird Shit » est parachevée dans ce même récit par l'adjonction de deux photos consécutives et de leur légende – l'une d'Ellroy enfant, puis l'autre de son père :



(32)



(39)

La légende de la photo de l'enfant contient des détails précis :

James Ellroy in 1958 at age ten. Just after cops told him his mother was murdered, a newspaper photographer took this photo. (*Photo courtesy of James Ellroy*)

La photographie « n'invente pas ; elle est l'authentification même » (Barthes : 1980, 134-5) ; dans la mesure où le texte aux alentours concerne un narrateur qui parle de lui-même en tant qu'enfant, rien ne permet plus de supposer qu'Ellroy, définitivement authentifié par la légende de la photo, puisse ne pas être ce même narrateur. Le statut de cliché n'en reste pas moins ambigu car il n'y a pas ici de métapictorialité<sup>9</sup> : l'image éclaire le texte d'Ellroy, mais celui-ci n'y fait aucunement référence. D'autre part, la légende évoque Ellroy à la troisième personne. Nous avons ici affaire à une deuxième instance narratrice, elle aussi anonyme (logiquement destinée à être associée à l'éditeur), qui se superpose à celle du narrateur lui-même anonyme, dont on pense fortement qu'il s'agit d'Ellroy lui-même, et qui a confié un élément de hors-texte dont il n'est pas l'auteur (celui-ci étant un photographe... anonyme).

La légende laconique de la photo du père relève de la même problématique d'autorité, rendue cette fois plus complexe par l'absence de toute allusion à l'identité du photographe : « Ellroy's father, Lee. (*Photo courtesy of James Ellroy*) ». (39) En raison de l'absence persistante de métapictorialité et dans la mesure où l'ensemble paratextuel précédent fournissait cette information, le lecteur est amené à chercher des indices dans la nouvelle légende, qui présente l'autobiographe comme le possesseur d'un cliché dont il ne semble pas être l'auteur. Le doute immanquablement suscité dénote que la construction textuelle et iconique de la *persona* « Ellroy » est sous-tendue par une ambiguïté identitaire fondamentale. Le rapport problématique entre cette photo et sa légende illustre la théorie de Barthes selon laquelle

*décrire* consiste précisément à adjoindre au message dénoté, un relais ou un message second, [...] qui constitue fatalement, quelque soin qu'on prenne pour être exact, une connotation par rapport à l'analogie photographique : décrire, ce n'est donc pas seulement être inexact ou incomplet, [...] c'est signifier autre chose que ce qui est montré. (Barthes : 1982, 12)

La photo du père donne à voir l'image de ce dernier, mais la description minimaliste comporte une signification parallèle, où se lit en creux la présence du fils dans une image où il n'apparaît pourtant pas.<sup>10</sup>

*Destination: Morgue!* combine fiction et autobiographie, texte et photographie, en jouant sur l'attrait irrésistible souvent ressenti par le lecteur pour l'auteur :

j'aime certains traits biographiques qui, dans la vie d'un écrivain, m'enchantent à l'égal de certaines photographies ; j'ai appelé ces traits des « biographèmes » ; la Photographie a le même rapport à l'Histoire que le biographe à la biographie. (Barthes : 1980, 54)

Comme dans un miroir magique, la deuxième de couverture, tout entière dédiée au culte de l'auteur, se trouve reflétée en fin de volume.<sup>11</sup> Ellroy finit par apparaître dans la

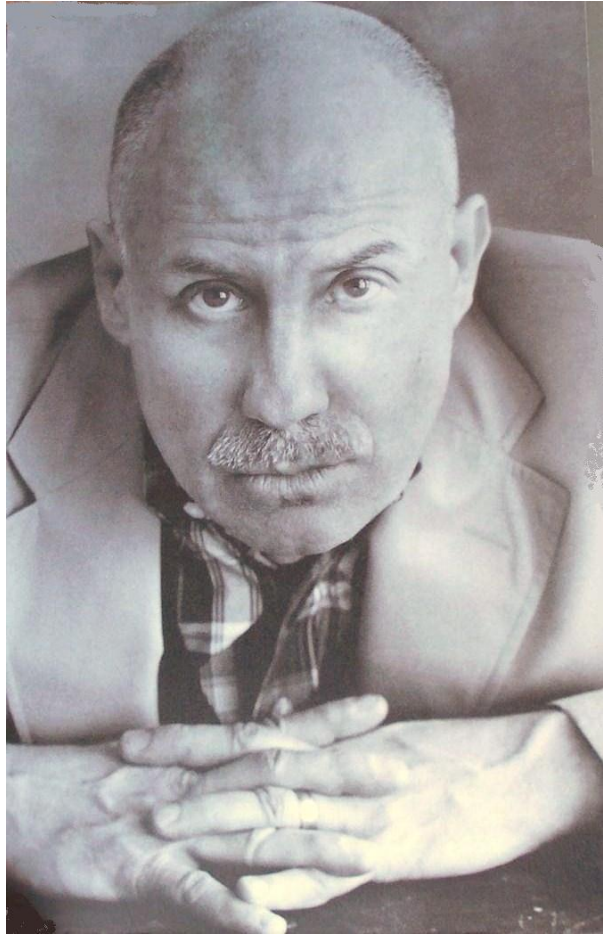
<sup>9</sup> « lorsqu'il y a commentaire d'un système sur l'autre : l'image commente le texte ou vice versa » (Louvel, 142).

<sup>10</sup> L'éventualité de la nature purement éditoriale des choix iconographiques et de leurs commentaires descriptifs dessaisirait quelque peu Ellroy de son autorité, mais ne contredirait en rien l'effet général de manipulation évoqué par Barthes. Quoi qu'il en soit, l'autorisation accordée par l'auteur d'utiliser ses documents photographiques privés, dûment attestée dans la légende, dénote sa collaboration active à l'entreprise.

<sup>11</sup> Le miroir magique révèle diverses facettes de l'inconscient de celui qui s'y contemple, d'où le parallèle inattendu entre la problématique de *Destination: Morgue!* et celle du conte de fées. Le jeu de l'identification à « Ellroy » peut ainsi conduire le lecteur à chercher à interpréter l'image d'un autre pour faire sens de son propre conflit intime :



troisième de couverture, apparemment tel qu'en lui-même, à l'époque de la parution de son livre :



Un livre policier se donne pour tâche première la résolution de l'énigme ; aucune ne se trouvant résolue dans *Destination: Morgue!*, force est d'estimer que l'auteur se donne ici lui-même comme l'aboutissement de sa problématique. Dans le contexte fortement codifié des portraits d'écrivains, sa pose insolite se révèle emblématique du caractère protéiforme de l'énigme identitaire engendrée par son livre. L'association de la composition triangulaire conventionnelle et d'une pose inhabituelle présente une convergence d'effets susceptibles de résonner chez le lecteur attentif. En effet, l'immobilité totale d'Ellroy, alliée à la félinité de ses mains et à la fixité de son regard, évoque une imagerie universelle :

---

Tout conte de fées est un miroir magique qui reflète certains aspects de notre univers intérieur [...]. Pour ceux qui se plongent dans ce que le conte de fées a à communiquer, il devient un lac paisible qui semble d'abord refléter notre image; mais derrière cette image, nous découvrons bientôt le tumulte intérieur de notre esprit, sa profondeur et la manière de nous mettre en paix avec lui et le monde extérieur, ce qui nous récompense de nos efforts. (Bettelheim, 378)



12

Ellroy se révèle tel un sphinx gardant la sortie de son propre monument funéraire. Son regard intense renvoie au lecteur son image de voyeuriste et ce dernier se retrouve ainsi face à une représentation différente de lui-même, dont il s'agit de faire sens. Contrairement à l'attitude voyeuriste, foncièrement passive, ce travail réflexif est un processus dynamique. La photo d'Ellroy appelle une réaction face aux révélations de *Destination: Morgue!* ; la relation entre Ellroy et son lecteur étant d'essence spéculaire, la tâche relève d'une interprétation métatextuelle :

Now I learn from *my* words on the page. I dig the mystical aspect. My weird shit out in the *spiritus mundi*—particles popping in air.

There's a kid or some kids somewhere. I'll never know them. They're particle-puzzle-cubing right now. They might be misanthropes from Moosefart, Montana. They might be demi-dystopians from Dogdick, Delaware. They dig my demonic dramas. The metaphysic maims them. They grasp at the gravity. They'll duke it out with their demons. They'll serve up a surfeit of survival kits. [...]

They'll shore up my shit. They'll radically revise it. They'll pass it along. (44)

Le message d'Ellroy est porteur d'une vérité privée qu'il estime édifiante. Sa réappropriation par le lecteur participe du jeu – de cubes, en l'occurrence – et de la fascination par le texte et le message qu'on lui attribue. À l'instar de l'énigme du Sphinx mythologique, l'interprétation de ce texte est une question de vie ou de mort.

La question que semble poser le regard inquisiteur d'Ellroy reste cependant muette. Vouée à demeurer impénétrable, elle laisse le lecteur perplexe, face à ce Sphinx censé lui ressembler, et dont l'imposante stature dépasse le cadre de la page, synecdoque de *Destination: Morgue!* et de l'œuvre entière. Les parties manquantes du portrait sont à chercher dans le hors-livre.

## Conclusion

*Destination: Morgue!* bâtit la chronique de Hollywood en même temps qu'elle édifie l'icône « Ellroy », qui s'envisage ainsi dans le contexte du trompe-l'œil et du fait divers en tant qu'événement médiatisé. En exploitant la complexité des rapports entre texte et

<sup>12</sup> Sphinx de Gizeh, disponible sur Guardian's Sphinx, <http://www.guardians.net/egypt/sphinx/> (novembre 2005).

paratexte, les tabloïds dont s'inspire le volume jouent de l'effacement du sens par l'image :

Nous sommes ici [...] non dans un monde du sens, mais dans un monde de la signification ; ce statut est probablement celui de la littérature, ordre formel dans lequel le sens est à la fois posé et déçu ; et il est vrai que le fait divers est littérature, même si cette littérature est réputée mauvaise. (Barthes : 1964, 197)

*Destination: Morgue!* est un tombeau composé en l'honneur des victimes de faits divers, qui hantent l'inconscient collectif et l'inconscient personnel : « They inhabit your blank spaces. They work magic there. They freeze time. [...] They build alternative memory. Their public history becomes your private sphere. » (73) L'histoire américaine est la nôtre et celle d'Ellroy ; son icône s'inscrit dans une culture populaire qu'il contribue largement à mythifier. Sa prétendue vocation religieuse, annoncée en plein cœur du livre, dénote une préoccupation centrale, non dans l'affirmation d'un quelconque dogme religieux, mais dans la nature de l'humour qui en sous-tend la révélation :

I'm a Lutheran. [...] I judge sternly. [...] I mess with notions of the Lutheran ministry. I know a pastor of some renown. He said he could get me into divinity school. [...] My wife finds this calling dubious. [...] She's got the goods on me. She'll go to the tabs in a hot fucking flash. (180-181)

En intégrant Luther, iconoclaste par excellence, à la construction de sa propre icône, Ellroy fait lui-même œuvre de briseur d'image. L'ironie de ce choix contribue à la profondeur conceptuelle de son projet artistique et l'échec annoncé équivaut à une sanction critique.

Quant à l'énigme que met en scène la photo qui conclut l'ouvrage, elle n'est pas formulée et se donne ainsi comme objet de sa propre existence. Cette tautologie ramène inlassablement à l'origine de l'obsession autoriale, visant à exorciser la mort de la mère, énigme indéchiffrable, hors-texte destructeur par excellence, et pourtant fondateur de l'œuvre. Ce traumatisme privé place les démons de l'auteur en résonance avec ceux du lecteur, car ce dernier est toujours survivant ou en sursis du même désastre – et lui-même en sursis. Si les photographies participent d'un projet autoportraitiste égocentrique, elles n'en constituent pas moins un vecteur de choix dans l'élaboration d'une icône aux vertus exemplaires :

C'est parce qu'il y a toujours en elle ce signe impérieux de ma mort future, que chaque photo, fût-elle apparemment la mieux accrochée au monde excité des vivants, vient interpeller chacun de nous, un par un, hors de toute généralité (mais non hors de toute transcendance). (Barthes : 1980, 151-2)

L'échec systématique des *personae* ne les empêche pas de renaître de livre en livre pour tenter toujours la même (en)quête. Si la prise de conscience de cet éternel recommencement peut signifier la sortie du gouffre (ce fut le cas pour Ellroy), le lecteur n'est pas moins (re)mis face à sa condition de Sisyphe, condamné à un questionnement métaphysique sans réponse... et peut-être même sans question.

## Sources

BARTHES, Roland, « Structure du fait divers », *Essais critiques*, Paris : Seuil, 1964.

BARTHES, Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie*, Paris : Cahiers du cinéma, Seuil, 1980.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris: Seuil, 1982.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris : Robert Laffont, 1976.

DUMAS, Frédéric, « James Ellroy — 'the gift and the curse of obsession' », Paris : publication électronique de l'Institut des Mondes Anglophone, Germanique et Roman (IMAGER) EA 3958 (Université Paris 12 Val de Marne), 2006 : [http://imager.univ-paris12.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID\\_FICHE=17589&OBJET=0017&ID\\_FICHER=377295](http://imager.univ-paris12.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHE=17589&OBJET=0017&ID_FICHER=377295).

GENETTE, Gérard, Paris : Seuil « essais », 1987, 2002.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris : Seuil « essais », 1975, 1996.

LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte : Texte et image dans la littérature de langue anglaise*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, « Interlangues », 1998.