

**INSTITUT D'ÉTUDES ET DE RECHERCHE  
EN DROIT DE L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION**  
Université d'Aix-Marseille III, Faculté de droit et de science politique

---

**Médias et sociétés dans l'œuvre  
de Bret Easton Ellis**

---

*Par Rubin SFADJ,*

*Sous la direction de M. Le Professeur Jean-Marie PONTIER,*

*Dans le cadre du séminaire « Les médias dans les sociétés contemporaines »*

# Sommaire

<b>Introduction</b>	Page 3
<b>I. Le début d'une réflexion sur la société contemporaine</b>	Page 4
<i>A. Présentation de l'auteur</i>	Page 5
1. Sa vie, son œuvre	Page 5
2. Un auteur controversé	Page 6
<i>B. Variations sur un même thème : vide et chaos</i>	Page 7
1. Errances de la jeunesse hollywoodienne	Page 7
2. La face cachée du vide	Page 10
<b>II. Un message d'influence situationniste</b>	Page 11
<i>A. Les monstres de l'Amérique</i>	Page 12
1. Patrick Bateman, le <i>business man</i> tueur en série	Page 12
2. Victor Ward, le mannequin terroriste	Page 14
<i>B. La pensée situationniste et sa place dans la vision de l'auteur</i>	Page 16
1. <i>La Société du spectacle</i>	Page 16
2. L'obsession de l'apparence	Page 19
<b>Pour conclusion</b>	Page 21
<b>Bibliographie</b>	Page 23

## Introduction

Peu d'écrivains déchaînent autant les passions que Bret Easton Ellis, né en 1964, et dont pratiquement chaque roman fait naître une nouvelle controverse.

Ses détracteurs – on peut même parler d'*ennemis* – considèrent l'écrivain comme un provocateur sans aucun sens moral, doublé d'un écrivain médiocre, fasciné de façon malsaine par le monde dans lequel il baigne. Certains vont même jusqu'à lui faire porter une partie de la responsabilité pour la violence en Amérique, en raison du caractère cru et choquant de ses ouvrages.

Mais pour méprisable qu'il apparaisse à certains, Bret Easton Ellis ne laisse personne indifférent. Le *New York Times*, malgré un manque de sympathie évident pour l'auteur comme pour son œuvre, a toujours réservé une double page à la critique de ses ouvrages. Qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, Bret Easton Ellis est un personnage complexe, aussi complexe que ses travaux.

De nombreux critiques littéraires comparent le jeune écrivain, pêle-mêle, à Sade, Fitzgerald, Salinger, Stein, ou même Flaubert, Zola. Il est évident, même pour ceux qui n'apprécient pas Ellis, qu'il est l'auteur d'une génération, voire d'une époque.

Nous verrons dans une première partie comment les deux premiers romans d'Ellis – que nous présenterons au préalable –, *Moins que zéro* et *Les Lois de l'attraction*, marquent le début d'une réflexion sur la société contemporaine. Nous nous intéresserons ensuite aux deux œuvres majeures de l'auteur, *American Psycho* et *Glamorama*, pour y rechercher le message propre de l'écrivain et ses influences intellectuelles.

## I. Le début d'une réflexion sur la société contemporaine

« Cet après-midi-là, après que Julian m'a demandé de l'argent et dit de le lui apporter dans deux jours chez lui, je rentre à la maison, le téléphone sonne et c'est Rip qui veut savoir si j'ai réussi à voir Julian. Je lui réponds que non et Rip me demande si j'ai besoin de quelque chose. Je lui dis que j'ai besoin d'un quart d'once. Il reste longtemps silencieux puis me dit : « Six cents dollars. » Je regarde le poster d'Elvis Costello puis le paysage par la fenêtre en comptant jusqu'à soixante. Rip n'a toujours rien dit quand j'ai fini de compter. (...) Je me lève, prends la voiture, vais chez un disquaire, marche dans les allées, examine les bacs de disques, mais je ne trouve rien de bien que je n'aie déjà. Je sélectionne quelques nouveaux disques, regarde les pochettes et une heure file ainsi sans que je m'en aperçoive et dehors il fait presque nuit. »

– *Moins que zéro*, éd. 10-18, p. 112.

« LAUREN – Conroy, sur lequel je tombe à l'expo de dessins humoristiques américains à la galerie, me demande pourquoi je n'étais pas au cours samedi dernier. Inutile de discuter. « J'étais à New York », je lui dis. Il s'en fout. Je suis maintenant avec Franklin. Judy s'en moque. Elle fréquente Steve le première année. Steve s'en moque. Elle a baisé avec lui le soir où elle est allée à Williamstown. Je m'en moque. Tout cela est tellement chiant. Conroy, qui s'en bat l'œil, me dit de demander à l'autre personne du cours de venir samedi. C'est un type de quatrième année. J'ai donc laissé un mot dans sa boîte à lettres, après quoi Franklin et moi allons au Pub, histoire de picoler un peu, et Franklin m'explique le symbolisme de *Cujo*, après quoi nous allons dans ma chambre. Je n'ai reçu aucune nouvelle de Victor. Je songe soudain que Victor est peut-être mort. »

– *Les Lois de l'attraction*, éd. 10-18, p. 122.

Une fois l'auteur présenté, nous étudierons ses deux premiers romans, *Moins que zéro* et *Les Lois de l'attraction*, dans lesquels il dresse un portrait peu reluisant de la jeunesse américaine des années 1980.

## ***A. Présentation de l'auteur***

Après avoir rappelé les principaux éléments de la carrière de Bret Easton Ellis, nous verrons comment ses ouvrages ont fait naître une vive controverse, toujours d'actualité.

### 1. Sa vie, son œuvre

Bret Easton Ellis est né en 1964 à Los Angeles, où il a passé son enfance et son adolescence. Il est l'aîné de trois enfants. Il a fait ses études à Bennington College, dans le Vermont, où il a écrit son premier roman, *Moins que zéro*, dans le cadre d'un atelier d'écriture. Malgré un grand intérêt pour la littérature, Ellis se destine plutôt au départ à la musique. Mais la publication de l'ouvrage, en 1985, lance sa carrière d'écrivain, attirant l'attention des médias et de bonnes critiques. Son second roman, *Les Lois de l'attraction*, ne connaît pas le même succès. En 1990, l'éditeur Simon & Schuster offre toutefois à l'auteur une avance de 300 000 dollars pour son troisième roman, *American Psycho*. L'éditeur se retire un an plus tard, abandonnant même l'avance faite à l'auteur, suite à de violentes protestations féministes, provoquées par la publication dans la presse d'un premier extrait de l'ouvrage. Le roman est récupéré par Vintage Books, puis publié dans les mois qui suivent, entraînant des menaces de mort à l'attention de Bret Easton Ellis. Trois ans plus tard, Ellis publie *Zombies*, un recueil de nouvelles ayant pour scène principale le Los Angeles des années 1980. En 1999, il publie son cinquième ouvrage, le fruit de dix années de travail ; *Glamorama*, grand succès littéraire, replace son auteur sous le feu des projecteurs.

Malgré les sollicitations régulières des médias, Ellis se refuse absolument à livrer le moindre détail sur sa vie privée, laissant fleurir les rumeurs les plus folles : à la sortie d'*American Psycho*, il a même été accusé par certains d'être lui-même tueur en série, à l'instar du personnage principal du roman. En tant qu'écrivain, il se déclare volontiers influencé par Hemingway, Joan Didion, James Joyce et Don DeLillo. Il considère *L'Éducation sentimentale* de Flaubert comme son roman favori.

## 2. Un auteur controversé

Tous les romans de Bret Easton Ellis contiennent un nombre plus ou moins grand de scènes très dures de sexe et de violence. *American Psycho* constitue certainement l'un de romans les plus violents de la littérature contemporaine, au point de dégoûter littéralement de nombreux lecteurs. La question qu'il est naturel de se poser à la lecture de telles œuvres est la suivante : tout cela est-il réellement nécessaire ? L'intérêt en termes de divertissement littéraire de dix pages de torture et de sang n'est pas évident. Pour autant, Ellis tient souvent à rappeler que son but n'est pas de choquer le lecteur, mais plutôt de rappeler combien la société dans laquelle nous vivons peut aliéner certaines personnes.

Le fait que Bret Easton Ellis n'était âgé que de 20 ans lorsqu'il publia *Moins que zéro* en fit instantanément l'un des écrivains les plus médiatisés de ces vingt dernières années. Toutefois, certainement en raison du peu d'écho des polémiques liés à ses romans, le succès à l'international d'Ellis apparaissait alors mitigé, ce qui laissait naturellement penser à ses détracteurs que l'auteur se trouvait en réalité assez nettement surestimé du fait de son exposition dans les médias. Mais le succès de *Glamorama*, même en dehors des États-Unis et y compris en France, fit toute la lumière sur le talent de ce jeune auteur, dont la carrière en Europe semble donc à peine débuter. En France par exemple, Bret Easton Ellis constitue une source d'inspiration et d'influence pour Frédéric Beigbeder, Christine Angot ou encore Lolita Pille.

## ***B. Variations sur un même thème : vide et chaos***

Si l'action de *Moins que zéro* a pour théâtre Los Angeles, *Les Lois de l'attraction* élit domicile, pour sa plus grande partie, dans une faculté (*College*) fictive en Nouvelle Angleterre, Camden (New Hampshire).

### 1. Errances de la jeunesse hollywoodienne

*Moins que zéro* est le premier roman de Bret Easton Ellis, publié à 21 ans, en 1985. Le narrateur, Clay, retrouve Los Angeles à l'occasion de ses premières vacances universitaires, après quatre mois passé à étudier à Camden, dans le New Hampshire.

Clay, 19 ans, est blond, cheveux coupés courts, bronzé, comme tous ses amis. Il retrouve entre autres, à l'occasion de son retour, son ex petite amie, Blair, et ses amis d'enfance Julian et Rip. Blair est cocaïnomane, Julian rembourse ses dettes en se prostituant, et Rip vend de la drogue. Aucun d'entre eux n'a plus de 20 ans.

Ellis se contente, par la voix de Clay, de retracer le quotidien de ces adolescents désabusés, d'une fête à l'autre, d'une boîte de nuit à l'autre, d'une drogue à l'autre, dans une ambiance délétère, empreinte de superficialité et de violence gratuite.

Clay et ses amis ne connaissent comme occupations que les drogues, le sexe et la violence. Toutefois, pendant ces vacances, il prend conscience des étranges divisions qui l'éloignent de sa ville natale.

Les personnages sont vides, se ressemblent tous ; et cela n'a aucune importance. On ne dénote aucune réelle intrigue ; mais encore une fois, à quoi bon ? Le roman commence par la phrase suivante : « Les gens ont peur de se retrouver sur les autoroutes à Los Angeles. »<sup>1</sup> C'est une phrase courte, pratiquement privée de sens. Le rythme de cette phrase, c'est le rythme de l'ouvrage. Les lignes défilent devant le lecteur, rapidement et sans qu'on s'y arrête, comme la circulation sur une autoroute.

---

<sup>1</sup> Bret Easton Ellis, *Moins que zéro*, éd. 10-18, Domaine étranger, Paris, 1988 (1985), p. 9.

La voix du narrateur elle-même est totalement monotone, nous informant à un certain moment : « Nous prenons un peu de cocaïne »<sup>2</sup>, puis « Et nous allons sur Westwood jouer aux jeux vidéo, dépensant quelque chose comme vingt dollars et nous arrêtons de jouer car nous n'avons plus de pièces. »<sup>3</sup> Plus le temps passe, plus le narrateur devient invisible ; le juger, le blâmer, semble devenir totalement inutile. Quelle qu'en soit la violence, les faits rapportés dans cet anonymat apparaissent comme diffus, abstraits – comme si le narrateur était victime de l'histoire même.

Les mots sont courts, rarement plus de deux syllabes, mais précis, tapant toujours au bon endroit. La pluie tombe sur le lecteur, mais au début il ne s'en rend pas compte ; elle tombe de plus en plus fort, et quand il comprend qu'il pleut, il est trop tard.

Pour le conducteur sur l'autoroute, chaque moment est *maintenant* ; en refusant tout le bagage d'émotions d'un roman traditionnel, en refusant à ses phrases la moindre once d'humanité dans le langage, Ellis réduit chaque moment de *Moins que zéro* à un instant sans suite. Les chapitres sont aussi courts qu'un clip vidéo, le vocabulaire aussi simple que celui d'un animateur de télévision. Il y a trop d'adrénaline dans *Moins que zéro*. Il est pratiquement impossible de réellement suivre les événements, car tout arrive ponctuellement, car rien ne dure plus d'une seconde.

Vide ? Oui. De la même manière que l'Education sentimentale.

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 167.

## 2. La face cachée du vide

Le second roman de Bret Easton Ellis, *Les Lois de l'attraction*, retrace la vie de trois étudiants à Camden College, dans le New Hampshire, tandis qu'ils tentent désespérément de trouver un sens à leur existence. Sean Bateman (frère de Patrick Bateman, « héros » d'*American Psycho*), qui fournit en drogues diverses et variées tout Camden College, tombe amoureux de Lauren Hynde (qui réapparaîtra dans *Glamorama*), qui elle se languit de son petit ami (Victor Ward, le héros de *Glamorama*) en voyage en Europe, tandis que Paul Denton, qui s'est récemment découvert homosexuel, est attiré par Sean. Leurs destins croisent ceux d'autres étudiants non moins perdus, au rythme de fêtes dont le principal intérêt pour eux réside dans la consommation de drogues et le sexe.

En quelque sorte « coïncé » entre *Moins que zéro*, surprenant premier roman, et *American Psycho*, livre scandale, *Les Lois de l'attraction* ne connut pas le même succès que son prédécesseur, et donc non plus que son successeur. Il s'agit toutefois d'un roman nettement plus complexe que *Moins que zéro*.

Premièrement parce que la narration n'est plus assurée par un, mais par trois personnages. Sean, Lauren et Paul se passent donc le relais tout au long de l'ouvrage, et chacun reprend là où son prédécesseur s'est arrêté, offrant chaque fois une vision totalement différente des événements. Il s'agit donc d'un véritable exercice de style comportementaliste.

Ensuite parce que Bret Easton Ellis ne se « limite » plus à suivre ainsi les règles du nouveau minimalisme, catégorie dans laquelle la plupart des critiques littéraires le rangeait jusque-là volontiers. En effet, on voit dans cet ouvrage poindre ce qui constitue peut-être le point le plus intéressant de l'œuvre de l'auteur, un aspect de son travail inévitable dans *American Psycho*, et plus présent encore dans *Glamorama* : sous les aspects d'un simple roman, Ellis « camoufle » un message fort à l'attention du lecteur. Ainsi, une seconde lecture des Lois de l'attraction peut permettre au lecteur de considérer l'œuvre non plus seulement comme un « simple » roman, mais surtout comme une immense métaphore.

Tout au long de l'histoire, Sean Bateman reçoit des mots d'amour anonymes, dont il est certain qu'ils émanent de Lauren Hynde. Or plus on avance dans le roman, plus on comprend qu'il se trompe. A un certain point, une quatrième personne vient assurer la

narration, en plus de Sean, Lauren et Paul. Il s'agit de la jeune fille qui écrit ces mots. Sans dévoiler son identité – ni à Sean Bateman, ni au lecteur –, elle se suicide.

La violence, chez Ellis, a donc une fonction bien précise. En venant créer un fort contraste avec le vide absolu qui habite et entoure les personnages, en ajoutant à ce vide un chaos plus vertigineux encore, la violence chez Bret Easton Ellis se veut le révélateur de la face cachée de la société, dans une sorte d'exutoire nihiliste. Ainsi les batifolages à la fois blasés et niais des Sean, Lauren, Paul et autres Victor, pour condamnables qu'ils se révèlent, ne sont pas aussi inoffensifs qu'il n'y paraît. La perte de sens est aussi une perte de vie.

## II. Un message d'influence situationniste

« Je ne réagis pas, perdu dans le dédale de mes pensées, lesquelles concernent, entre autres choses : les garanties financières, les offres de valeurs, les ESOP, les LBO, les IPO, les financements, les refinancements, les obligations, les conversions de valeurs, les rapports de mandataires, les 8-K, les 10-Q, les bons non imposables, les PiK, les GNP, le FMI, les gadgets des PDG, les milliardaires, Kenkichi Nakajima, l'infini, l'Infini, la vitesse maximum à laquelle devrait rouler une voiture de luxe, les avals financiers, les actions dévaluées, le fait de savoir si je vais ou ne vais pas annuler mon abonnement à *The Economist*, ce réveillon de Noël, quand j'avais quatorze ans, au cours duquel j'avais violé une de nos employées de maison, l'Inclusivité, la possibilité d'envier la vie de quelqu'un d'autre, de survivre à une fracture du crâne, l'attente dans les aéroports, un cri qu'on étouffe, des cartes de crédit, et un passeport, et une pochette d'allumettes de La Côte Basque, couverte de sang, surface, surface, surface, *a Rolls is a Rolls is a Rolls is a Rolls.* »

– *American Psycho*, éd. Du Seuil, p. 440.

« Les seules choses qui évoquent la vie : le vent qui souffle sur les décombres, la lune qui se lève dans une étendue de ciel si sombre qu'elle en devient presque abstraite, la pluie de confettis et de paillettes qui continue à tomber. Le kérosène se met à brûler les arbres dans la forêt, le mot ANNULÉ apparaît sur un grand tableau noir à l'aéroport JFK à New York, et le lendemain matin, au moment où le soleil se lève délicatement au-dessus des équipes de nettoyage, les cloches des églises commencent à sonner et les voyantes à appeler pour donner des tuyaux et puis la rumeur commence à s'étendre. »

– *Glamorama*, éd. Robert Laffont, p. 498.

Après une présentation des deux romans majeurs de Bret Easton Ellis, *American Psycho* et *Glamorama*, nous étudierons la place de la pensée situationniste dans l'univers littéraire de l'auteur.

## *A. Les monstres de l'Amérique*

*American Psycho*, publié aux États-Unis en 1991, retrace l'histoire apparemment improbable d'un jeune homme d'affaires de Wall Street, tueur en série. *Glamorama*, dernier ouvrage publié à ce jour par Bret Easton Ellis, nous propose une plongée dans le monde de la mode des années 1990, qui tourne à l'horreur.

### 1. Patrick Bateman, le *business man* tueur en série

*American Psycho*, troisième roman publié par Bret Easton Ellis, constitue un tournant dans la carrière de l'auteur : son thème est plus ambitieux, et son contenu bien plus choquant. Nous sommes dans l'Amérique des années Reagan, à New York. Patrick Bateman, l'homme d'affaires au centre du roman, fait partie de ceux que l'on appelle alors les « yuppies » : ces hommes très jeunes et très riches, qui travaillent à Wall Street, et pour qui l'argent constitue à la fois la seule valeur et le meilleur des passe-temps. Uniquement préoccupé par son apparence, Patrick Bateman affronte chaque soir des questions existentielles telles que : quel est le restaurant dans lequel il faut qu'il soit vu ? dans quelle boîte de nuit retrouvera-t-il celui qui lui fournit sa cocaïne ?

Le tableau ainsi dressé serait « simplement » odieux si les choses s'arrêtaient là ; mais ceci n'est que la partie « acceptable » de la vie de Bateman. La nuit, il laisse le champ libre à la face la plus sombre de sa personnalité : il est tueur en série.

Patrick Bateman est un prototype, une sorte de copie négative de Batman, le sauveur de veuves et d'orphelins... Il a appris à Harvard le credo de la bonne conduite de l'homme dit humain : être pour l'émancipation des noirs, des femmes, des minorités, lutter contre la faim dans le monde... Il le sait par cœur, mais le récite du bout des lèvres. Car en fait, Patrick Bateman est un vrai méchant, un sadique en complet veston. C'est un tueur : la nuit, il élimine des noirs, des femmes...

La vacuité du personnage correspond aussi à un vide politique et social. Son identité : des costumes de la haute couture, son appartement ripoliné. Son père lui a laissé de l'argent, beaucoup d'argent. Hormis l'argent, pas de filiation, ni racines ni origines. Ses collègues sont tous comme lui : impeccables, aseptisés, interchangeables. C'est l'homme publicité qui ne va

jamais ni se salir ni transpirer. Un éventail de produits l'en préserve. Il est un produit, s'occupe de son entretien, il existe pour être impeccable, pour montrer son corps rutilant de musculature, son corps toujours bronzé. Il mange de la nouvelle cuisine. Beaucoup pour l'addition peu dans l'assiette. Il aura toujours sa table dans les restaurants chics, il est le catalogue vivant des produits haut de gamme. Le combat social se réduit à des affrontements singuliers pour des enjeux risibles : chacun de ces zombies tueurs de concurrents sort sa carte de visite et pâlit d'envie et de jalousie à la vue du nom gravé avec plus de relief, sur un papier imitant mieux l'ancien, alors qu'ils sont tous vice-présidents de quelque chose. Il ira jusqu'au meurtre pour avoir la même carte de visite, il est à dix mille lieues de supposer que l'autre va voir une déclaration d'amour dans sa tentative de l'étrangler.

*American Psycho* peut être qualifié de « roman d'horreur pornographique »<sup>4</sup>. Les hommes ne ressentent plus rien, c'est le vide dans une carapace d'apparence humaine. Événement ou faux scandale, l'univers de Bret Easton Ellis décrit en phrases courtes et précises ce degré zéro du sentiment et de l'émotion. Un univers bâti sur la différence qui existe entre la terreur éprouvée dans le noir, machine à produire de l'imaginaire et des réactions, donc du vivant et l'horreur qui émane de ce zombie sans émotion et sans identité.

Un des principaux thèmes est donc ici la tyrannie de l'apparence. Ironiquement, l'adaptation du roman au cinéma, c'est-à-dire son passage de l'écrit à l'image, s'avère médiocre ; il s'est révélé difficile, pour ne pas dire impossible, de transcrire sur une pellicule l'impression de malaise avec laquelle on referme cet ouvrage. Le film gomme la violence trop explicite du livre ; les meurtres deviennent du grand guignol, donc risibles. Ainsi, il semble que dans un monde d'apparences, l'image se refuse absolument à servir la dénonciation de sa dictature.

Quand Patrick Bateman avoue ses crimes, personne ne le croit. Même son avocat le prend pour un autre. Le détective lancé à ses trousses se fait piéger de la même manière. Le milieu d'où il vient, le fric le protège. En ces années d'excès et d'inégalités, la société américaine protège les siens. Est-il seulement américain ? Et surtout, cette ère est-elle réellement révolue ?

---

<sup>4</sup> Alberto Manguel, *Dans la forêt du miroir*, éd. Actes Sud, Paris, 2000.

## 2. Victor Ward, le mannequin terroriste

Dernier roman en date de Bret Easton Ellis, *Glamorama* est le premier à suivre une intrigue précise, au lieu de simplement rendre compte du quotidien de quelques personnages. Nous sommes à la fin des années 1990 (aucune date précise n'est donnée), et Victor Ward est un mannequin de 27 ans « presque » célèbre, fils de sénateur. Quand il consulte son répondeur téléphonique, il y trouve des messages de Cameron Diaz, d'Emmanuelle Béart ou de Nicolas Cage. Il est invité à l'anniversaire de Naomi Campbell, et fait la couverture du magazine « YouthQuake ». Tout le monde croit qu'il sort avec David Geffen (l'un des fondateurs, avec Steven Spielberg, des studios DreamWorks), alors qu'il est en réalité en couple avec le mannequin Chloé, ex petite amie de Charlie Sheen, militante de Greenpeace, seins siliconés. Parallèlement, il couche avec Lauren, actrice elle aussi « presque célèbre ».

Après deux cents pages de butinage mondain et sexuel à Manhattan, Victor, atteint d'hallucinations et de confusions, se sent menacé de mort et rejoint l'Europe à la recherche d'une ancienne petite amie. Une fois sur place, il se fait manipuler par... une bande d'ex mannequins reconvertis dans le terrorisme, adeptes de Guy Debord. Leurs cibles sont le Café de Flore, le Ritz, Sciences po... Quand il demande pourquoi il a été recruté, Victor s'entend répondre que c'est parce qu'il pense que la Bande de Gaza est un groupe de rock – mais aussi parce que les célébrités ont « la meilleure couverture médiatique ».

*Glamorama* s'ouvre sur une double épigraphe de Krishna et de Hitler. Sexe, drogues, violences inouïes, et inconscience blasée des personnages au cœur de la « société du spectacle », rien n'est épargné au lecteur.

Le roman, saturé de dialogues, de noms célèbres et de marques, baigne dans une sorte d'humour de « sitcom », comme si l'écrivain voulait rivaliser avec les auteurs de « Friends ». Victor est snob, creux, ignare. Des caméras semblent le suivre sans cesse, le récit se conteste lui-même, sans jamais se stériliser ; un véritable cauchemar warholien.

Si les années 1980 d'*American Psycho* semblaient dominées par l'argent, *Glamorama* va pour ainsi dire plus loin, puisque la richesse « matérielle » passe au second plan : Victor, malgré ses amis prestigieux et ses vêtements aux prix exorbitants, s'avoue en début de roman « complètement fauché ». L'argent n'est donc plus une fin en soi : ce n'est qu'un moyen d'atteindre ce nirvana, cet état quasi-divin qu'est la célébrité.

Mais, comme dans *American Psycho*, la société décrite par Bret Easton Ellis, en plus d'être totalement superficielle et moralement condamnable, dévoile par intermittence sa « face cachée » : l'apparence prend le dessus sur la réalité ; chaque personnage a plusieurs sosies, utilisés afin de devenir une « image absolue », dotée du don d'ubiquité. Totalement manipulé, Victor ne comprendra qu'à l'extrême fin de l'ouvrage comment cette société l'a complètement aspiré. A vouloir maîtriser et magnifier son apparence, il en devient l'esclave.

*Glamorama* est un roman à multiples facettes. A la surface, l'histoire d'un mannequin qui, lorsqu'il ne couche pas avec la moitié de Manhattan, ouvre une boîte de nuit à New York, se laisse attirer dans une conspiration terroriste internationale... Mais... toute l'histoire pourrait ne pas être réelle. Et le narrateur pourrait ne pas être le narrateur. Et Ellis pourrait bien avoir écrit l'un des plus grands romans de ces vingt dernières années.

Ce qui déconcerte dans ce roman, c'est que tout ce qui doit être réussi pour obtenir un grand roman y est affreux : les personnages sont désespérément creux ; l'intrigue est assez largement illogique. Les thèmes sont recyclés sans fin. Et pourtant.

*Glamorama*, c'est *American Psycho*, le volume poussé au maximum, plus impressionnant mais aussi plus incroyable dans la description des morts et de la violence, plus difficile à suivre dans le fil des événements.

Sous ce flot de bêtise, de violence, d'images, de contradictions, la véritable action dans *Glamorama* réside dans la structure du roman. C'est précisément ce qui en fait un grand roman. Les personnages sont vides de sens et de réflexion pour la même raison que celle pour laquelle les rats de laboratoire n'ont pas de nom.

Une phrase, écrite en anglais même dans la version française, revient avec insistance dans *Glamorama* : « We'll slide down the surface of things. » Ce qui peut se traduire par : « Nous dévalerons la surface des choses ». C'est ce que fait Victor Ward mieux que quiconque. Devons-nous craindre de subir le même destin ?

## ***B. La pensée situationniste et sa place dans la vision de l'auteur***

Après une présentation du situationnisme et de l'ouvrage de Guy Debord, *La Société du spectacle*, nous nous pencherons plus précisément sur l'influence de ce courant sur l'œuvre de Bret Easton Ellis.

### *1. La Société du spectacle*

Fondée en 1952, l'Internationale Situationniste prône la construction des situations, c'est-à-dire la construction concrète d'ambiances momentanées de la vie et leur transformation en une qualité passionnelle supérieure. Groupe organisé de théoriciens et expérimentateurs, le mouvement est basé sur le principe d'une révolution permanente de la vie quotidienne. Concrètement, l'Internationale Situationniste invite le citoyen à créer des situations dignes de son désir afin de rendre la vie passionnante. Cela suppose, aux yeux des situationnistes, une libération sociale complète. Ils s'opposent ainsi à la société de classes et au capital qui organise le règne de la marchandise et inflige aux hommes une existence de « survie » (la vie réduite au consommable). Dans ce monde à l'envers qui privilégie le travail, l'argent et le pouvoir, l'Internationale Situationniste propose la jouissance comme moyen de subversion radical : il n'y aura pas d'émancipation du prolétariat sans émancipation réelle des plaisirs. C'est pourquoi les situationnistes soutiennent toutes les formes de la liberté des mœurs. Il est évidemment exclu, expliquent-ils, que nous préparions par l'ascétisme la révolution de la vie quotidienne. En cela, les situationnistes s'éloignent du puritanisme de rigueur dans la pensée marxiste classique.

L'Internationale Situationniste met cependant en garde contre les plaisirs marchandés, qui tiennent davantage d'une prolétarianisation de la jouissance que de sa libération. Les situationnistes dénoncent, par ailleurs, le mythe de la société des loisirs. Ils n'y voient qu'un mode supplémentaire de production consommation de l'espace temps social. Si le temps de travail productif se réduit, le temps consacré à la consommation augmente, incitant à produire davantage. Dans cette conception aliénante de la société, le travail est l'alpha et l'oméga de la vie. Les situationnistes lui opposent la jouissance et son arme absolue, la gratuité : il s'agit de

substituer le don à l'échange marchand, idée déjà présente chez de nombreux anarchistes, ou encore chez Fourier.

Fondateur de l'Internationale Situationniste, le Français Guy Debord (1931-1994) est l'auteur de *La Société du spectacle*<sup>5</sup> (1967). Debord conçoit l'ouvrage comme une critique du règne irresponsable de la marchandise et des méthodes des gouvernements modernes.

Composé de 221 aphorismes, l'ouvrage se donne pour but de démonter les mécanismes qui, dans la société capitaliste, renversent les perspectives, ce qui a pour conséquence de séparer le vécu de la vie : « Le spectacle en général, comme inversion concrète de la vie, est le mouvement autonome du non vivant. » Or, pour Debord, « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de spectacles », d'où la nécessité d'en mener une critique radicale.

Par « spectacle », il ne faut pas entendre « un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images »<sup>6</sup>. Ainsi, l'ensemble de l'ouvrage est une critique de l'économie, de la politique, du vécu. Car non seulement « le spectacle est la principale production de la société actuelle », mais il « ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même »<sup>7</sup>. La dialectique de Debord, cependant, n'exclut pas un langage parfois allégorique : « Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchaînée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil. »<sup>8</sup>

Dans *Glamorama*, on retrouve dans le sac de l'un des « mannequins terroristes » un exemplaire de *La Société du spectacle*. Clin d'œil de l'auteur : on retrouve dans son ouvrage les thèmes centraux de l'essai de Debord, bien évidemment sans la rhétorique (qui peut aujourd'hui sembler de l'ordre du folklore) marxiste de ce dernier.

---

<sup>5</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, éd. Gallimard, Paris, 1996 (1967).

<sup>6</sup> Guy Debord, *La Société du spectacle*, thèse 4, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibid.*, thèse 18, p. 23.

<sup>8</sup> Thèse 21, p. 24-25. – Les notes « Thèse n° ... » renvoient à *La Société du spectacle*.

Debord écrit : « Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale. »<sup>9</sup> Ellis, lui, nous montre, dans *American Psycho* et *Glamorama*, un monde où tout porte une marque, où tout est assimilable à un bien de consommation. Comment Patrick Bateman (*American Psycho*) et Victor Ward (*Glamorama*) « classent-ils » en premier lieu les personnages qu'ils rencontrent ? Essentiellement en fonction de leur accoutrement, ou de la musique qu'ils écoutent. Dans *Moins que zéro*, déjà, une des jeunes sœurs du narrateur, devant un jeune homme qui lui plaît, dit le plus sérieusement du monde : « Je me demande s'il est à vendre... ».

Autre thème central : « Dans un monde réellement renversé, le vrai est un moment du faux. »<sup>10</sup> A la lumière de cette phrase, on comprend mieux comment, dans le dernier tiers de *Glamorama*, Victor Ward ne semble plus lui-même savoir si ce qu'il vit est bien réel, ou s'il est en train de jouer dans un film ; le lecteur lui-même ne peut plus faire la part des choses.

Cette confusion ne peut qu'être volontairement entretenue par Bret Easton Ellis. A sa façon, et évidemment dans un tout autre référentiel politique, l'auteur cherche à dénoncer une société dans laquelle l'image détruit la réalité et les individus.

---

<sup>9</sup> Thèse 42, p. 39.

<sup>10</sup> Thèse 9, p. 19.

## 2. L'obsession de l'apparence

Pourquoi assimiler les mannequins à des terroristes ? D'après Ellis, « Il y a de la tyrannie dans le monde de la mode, dans la façon par laquelle est mise en avant une beauté idéalisée, qui porte préjudice à chacun d'entre nous. Ceci a été une forme de torture pour les femmes pendant plusieurs décennies, et aujourd'hui les hommes en sont également victimes. Cette obsession de l'apparence, poussée à l'extrême par la mode et l'image, endommage notre culture et notre psyché. C'est un fait. Il ne s'agit bien sûr pas de violence physique, mais psychologique. Il s'agit d'un véritable viol psychologique. »<sup>11</sup>

Les usages politiques des médias sont une préoccupation des politiques, qui recherchent un pouvoir de persuasion. La propagande est souvent associée aux États totalitaires, et se doit, selon Tchakhotine<sup>12</sup>, de légitimer l'ordre établi, construire des ennemis et donner l'impression d'une opinion unanime.

Bret Easton Ellis semble vouloir démontrer l'existence d'une autre forme de « viol des foules », non à des fins politiques au sens étroit du terme, mais à caractère plus social, plus diffus. Ainsi, dans la démocratie libérale, les individus sont moins menacés par la propagande politique que par la pression qu'exerce sur eux le culte de l'apparence. D'où le peu d'intérêt à propos de la politique chez bon nombre d'électeurs.

L'auteur ne nous met-il pas sur cette piste avant même le début de *Glamorama*, lorsqu'il place en épigraphe : « Vous faites une erreur si vous considérez ce que nous faisons comme de la simple politique. »<sup>13</sup> Cette phrase, signée Adolf Hitler, fait froid dans le dos.

Edmond Burke avait remarqué, au XVIII<sup>ème</sup> siècle déjà, l'existence d'un « quatrième pouvoir »<sup>14</sup>, qui en accord avec Montesquieu est un gage de modération, de sécurité et de liberté. Mais si Ellis a vu juste, alors ce quatrième pouvoir, non plus seulement distinct et

---

<sup>11</sup> Jaime Clarke, *An interview with Bret Easton Ellis*, 1999, <http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>

<sup>12</sup> Serge Tchakhotine, *Le viol des foules par la propagande politique*, éd. Gallimard, Paris, 1992.

<sup>13</sup> Bret Easton Ellis, *Glamorama*, éd. Robert Laffont, Paris, 2000 (1998), p. 9.

<sup>14</sup> Edmond Burke, *Réflexions sur la révolution en France*, éd. Hachette Littérature, Paris, 1989 (1793).

indépendant de ses trois aînés, a totalement pris le dessus, jusqu'à devenir le seul qui touche et exerce une influence concrète sur l'ensemble de la population.

De telles considérations se retrouvent à l'évidence dans *La Société du spectacle* de Guy Debord, véritable manifeste situationniste. En démocratie, les individus sont censés disposer d'un certain contrôle sur les aspects de leur existence qui leur échappent au profit de l'État, par l'exercice du suffrage universel. Mais dès le début de son ouvrage, Debord nous prévient : « Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation. »<sup>15</sup> Ainsi la représentation « graphique » remplace la représentation politique. Et le mal est fait.

Et n'est-ce pas, au fond, le véritable message de Bret Easton Ellis dans *Glamorama* ? En effet, reconvertir les mannequins, ces esclaves de l'apparence, en terroristes, que l'extrémisme politique pousse jusqu'au bain de sang, n'est-ce pas affirmer la fusion de la représentation graphique et de la représentation politique, voire la prise de contrôle de la première sur la seconde ?

Car Ellis, particulièrement dans *American Psycho* et *Glamorama*, nous montre des personnages pour qui les tendances de la mode ont autant d'intérêt, sinon beaucoup plus, que les actualités politiques. Victor Ward reconnaît sur chacun de ses interlocuteurs la marque et le modèle de chaque vêtement, mais prend la Bande de Gaza pour un groupe de rock.

Chacun à leur façon, Patrick Bateman et Victor Ward ne sont pas des « prototypes », des « créatures » que notre société peut engendrer. Ils sont beaucoup plus. Ils *sont* notre société.

---

<sup>15</sup> Thèse 1, p. 15.

## Pour conclusion

On a tenté de tuer Bret Easton Ellis, pendant l'hiver 1991. Qui a tenté de le tuer ? Cela n'a jamais été établi. Mais pourquoi on a tenté de le tuer, cependant, voilà qui ressortait de l'évidence. En 1991, Ellis publiait le roman *American Psycho*. Il avait 27 ans, et tout le monde le détestait. En janvier, l'éditeur Simon & Schuster avait résilié à l'emporte pièce un contrat à hauteur de 300 000 dollars, laissant Vintage Books publier le roman. En février, le Washington Post qualifiait l'ouvrage « d'équivalent littéraire d'un film snuff ». En mars, l'Organisation nationale pour les femmes appelait au boycott de Vintage Books, aussi longtemps que *American Psycho* serait disponible chez les libraires. Et puis il y eut les menaces de mort, les appels anonymes...

La raison de tout cela ? *American Psycho* traite des actes de torture avec la même précision fade que la description, chanson par chanson, du dernier album de Whitney Houston. L'auteur venait de franchir la ligne de l'acceptabilité sociale. Mais Ellis était en train de devenir, par là même, l'un des plus grands romanciers vivants. Un moraliste ? Certainement pas. Ellis utilise la violence comme un simple moyen d'expression, un matériau pour son art. La brutalité est une des données de l'existence, tout comme les lois de l'attraction, et Ellis n'est pas plus responsable de la violence dans nos sociétés que Newton de la pomme qui tombe.

Ses détracteurs voient en Ellis un romancier de la « génération MTV », à jamais prisonnier des années 1980. Ils ont tort. Non pas tort dans le degré, mais tort par principe ; juger Ellis en fonction de la culture populaire, contemporaine, c'est comme mesurer la distance entre Marseille et Paris en degrés Celsius.

Car si Ellis est certainement un produit de son époque – quel écrivain ne l'est pas ? –, ses œuvres, elles, ne sont pas de simples « photographies », prises avec plus ou moins de talent, de la société contemporaine. Si une première lecture peut laisser une telle impression, un examen plus attentif ne permet pas le doute : Bret Easton Ellis a une véritable vision ; il propose un commentaire critique et sans compromis du monde dans lequel nous vivons.

Un monde qui, face à l'omniprésence, la diffusion instantanée et le pouvoir d'expression absolu qu'offrent les nouveaux médias, se pose avec inquiétude et angoisse la question du contrôle de cette force débridée. Mais comme on le voit dans l'œuvre d'Ellis, si la

représentation de l'idée, du fait, de l'Histoire même devient si prépondérante, si éloignée de la réalité matérielle, la question devient : comment maîtrise-t-on l'image, lorsque de simple reflet elle devient essence ?

Un monde où le spectacle, comme l'écrit Debord, « est l'idéologie par excellence »<sup>16</sup>. Aujourd'hui, la scène de ce spectacle est internationale, diffuse et instantanée. En découvrir les clés et lui redonner sens constitue un défi incontournable pour les années à venir, non seulement pour le législateur, mais également pour l'intellectuel, le citoyen, l'individu et, au final, la société toute entière.

---

<sup>16</sup> Thèse n° 215, p. 205.

## Bibliographie

De Bret Easton Ellis :

*Moins que zéro (Less than zero)*, éd. 10-18, Domaine étranger, Paris, 1988 (1985),

*Les Lois de l'attraction (The Rules of attraction)*, éd. 10-18, Domaine étranger, Paris, 1990 (1987).

*American Psycho*, éd. Du Seuil, Paris, 1998 (1991).

*Zombies (The Informers)*, Recueil de nouvelles, éd. Robert Laffont, Paris, 1996 (1994).

*Glamorama*, éd. Robert Laffont, Paris, 2000 (1998).

Guy Debord, *La Société du spectacle*, éd. Gallimard, Paris, 1992 (1967).

Serge Tchakhotine, *Le viol des foules par la propagande politique*, éd. Gallimard, Paris 1992.

Alberto Manguel, *Dans la forêt du miroir*, éd. Actes Sud, Paris, 2000.

Mark Amerika, Alexander Laurence, Interview with Bret Easton Ellis, *The Write Stuff*, 1994,  
<http://www.altx.com/int2/bret.easton.ellis.html>.

Joshua Klein, *Bret Easton Ellis: American Psycho?*, *The Onion Club*, 1999,  
<http://www.theonionavclub.com/avclub3510/avfeature3510.html>.

Jaime Clarke, *An interview with Bret Easton Ellis*, 2000,  
<http://www.geocities.com/Athens/Forum/8506/Ellis/clarkeint.html>.