

## Article

---

« *Carpenter's Gothic* ou le temps des faussaires »

Jean-Louis Brunel

*Études littéraires*, vol. 28, n° 2, 1995, p. 57-65.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501121ar>

DOI: 10.7202/501121ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)



# CARPENTER'S GOTHIC

## OU LE TEMPS DES FAUSSAIRES

*Jean-Louis Brunel*

Ineluctable modality of the visible : at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot.

James Joyce, *Ulysses*

■ « Trick or treat ? » (Gaddis, 1987, p. 148)  
Et si le choix s'avérait impossible ? Et si le tour était dans le don, don douteux s'affirmant comme tel lorsque tout a été dit, irréductible incertitude ne faisant qu'affirmer un cogito mis en pièces ?

« That's pretty bad, proceeding on a sea of doubt that's pretty bad, you know ? » (*Ibid.*, p. 137) On le sait d'autant plus une fois le livre fermé, quand le dernier mot prononcé se tait sur une fin imprévisible qui aurait pu être autre, mais qui, par un dernier tour, fait jaillir de l'intérieur du texte le soupçon contaminant jusqu'à l'acte même de lecture. Instable, indécidable, décentré : un jeu original.

« I mean, my old man, Chrahst I never liked the old bastard. » (Gaddis, 1955, p. 747)

Origine inconnue. C'est le cas de Paul qui a été adopté alors qu'il prétend descendre d'une vieille famille (p. 193) plongeant ses racines dans cette Europe que Washington Irving appelait la terre promise. Du prétendu manoir de ses soi-disant ancêtres, il a précieusement gardé les pierres de la cheminée dans l'espoir qu'un jour il pourrait reconstituer son illustre patrimoine. Les restes dérisoires d'un ordre éteint combient par une histoire prestigieuse le vide de sa naissance : Beauregard ou la rectitude d'un nom propre traçant un passé absolu dans l'insignifiance d'un instable présent<sup>1</sup>.

---

1 Abandonné certes, mais aussi déraciné et ignorant tout de ses origines, Paul représente l'orphelin par excellence : « Paul was adopted so he was probably really a Jew and didn't even know it ? » (p. 225) Plus loin sera réitéré le même énoncé, mais cette fois, sans modalisation ni point d'interrogation : « [...] Paul the Jew who didn't even know it [...] » (p. 241).

Origine absente. C'est la mort du père Vorakers, déléguant sa loi à un exécuteur testamentaire qui tarde à accomplir sa tâche<sup>2</sup>. Par intérêt personnel (p. 17) ? Pour que la descendance soit vainement préservée de la bâtardise (p. 21) ? Et si ce retard dans la passation des pouvoirs n'était pas le fait de l'exécuteur mais bien la volonté du défunt, ou peut-être celle du sinistre Grimes, grand scénariste de la suspicion (p. 236) ? Quoiqu'il en soit, le destinataire ne sera pas celui des destinations supposées.

Origine castratrice. C'est Mullins qui cherche désespérément sa fille et dont les coups de téléphone interrompent, de manière presque systématique, les émois de Liz : « She cleared her throat » (p. 95, 117). Qu'il s'agisse d'un mot ou d'une image, le signe éveille un désir, oblitéré par la voix du père qui veut sa fille, toujours différé dans un « à venir » appartenant à l'écriture : après Mullins, elle retournera à sa page qui l'avait conduite à l'entrée du dictionnaire honni — et on comprend pourquoi — par le père Ude (p. 103) ; après Mullins et McCandless, elle récriera l'image obscène (p. 117, 257). Car « il ne peut tout compte fait s'agir d'écrire que pour combler un vide ou tout au moins situer, par rapport à la partie la plus lucide de nous-même, le lieu où bée cet incommensurable abîme » (Leiris, p. 157).

Origine infanticide. C'est, depuis le mythe apollinien de la création, cette

tendance des pères à dévorer leurs enfants pour survivre — pères d'autant plus voraces qu'ils s'appellent Vorakers : « When we started to say things he thought were critical and he sort of drew away and he got those dogs [...] » (p. 154). Importantes ou critiques, leurs paroles le gênent, et particulièrement celles du fils. Après l'avoir rabaissé au rang de l'animal (p. 90) et avoir refusé de lui transmettre la lettre des pères — « he'd never read to Billy » (p. 154) —, la morsure, infligée par les chiens et justifiée par le père, constituera l'acte par procuration : transmettre la voix ou dévorer les fils, voilà l'alternative des pères.

Ces pères sont des fils de garces (p. 242). Chercher la garce. Peut-être la bannière étoilée (p. 243) qui flotte sur la tête des soldats avec leurs engins de mort, enfants tout désignés au sacrifice suprême pour que vive la mère patrie ? Ou plutôt cet oncle en gibus qui pointe son doigt vers ces malheureux élus allant au secours des élus de l'argent ?

Le malheureux élu du Père, Wayne Fickert, trouve la mort le jour de son baptême : refus du Père de le prendre pour fils, tour joué au fils par un père équivoque, ou voracité d'un père trop impatient ? Décidément, les voies de Dieu sont impénétrables !

Origine folle. C'est l'oncle William qui n'a plus toute sa tête. Ne l'a-t-on pas vu remonter la deuxième avenue en courant,

---

2 On peut se demander si le nom de « Vorakers » ne marque pas, de manière intrinsèque, l'absence d'origine. En effet, l'origine, selon les principes du théisme classique, est une et centrée sur elle-même. Que dire donc lorsqu'elle se présente sous le signe du multiple. Son sens en est affecté au point que sa propriété originelle, son identité propre se trouve refondue. Par conséquent, l'originellement singulier qui se met au pluriel constitue moins un renversement de deux valeurs opposées qu'une déconstruction de leur économie dyadique.

sans rien d'autre sur lui qu'un simple caleçon (p. 98) ? En caleçon ou portant gibus, qu'ils s'appellent William ou Sam, les oncles ont cédé le pouvoir à l'argent. « It's the family carried on by other means » (p. 241). Car « c'est la banque qui tient tout le système et l'investissement de désir » (Deleuze et Guattari, p. 272). La parole est à la finance pour enrayer ce qu'elle génère. *Pharmakon* des temps modernes, diagonale du fou qui traverse la famille Vorakers et que le père essayait de rectifier en allouant des fonds aux travaux d'Orsini le neurologue (p. 15). Mais que faire lorsque la métonymie substitue au mot « famille » le mot « argent » ? « Look at any of this big old money [...] » (p. 98, c'est moi qui souligne).

C'est donc « la non-origine qui est originnaire »<sup>3</sup> (Derrida, 1967, p. 303), un texte qui se greffe sur des paroles absentes ou joueuses ne sachant léguer que leurs maux. L'arthrite de McCandless (p. 250), lui-même père indigne (p. 249), les vingt millions que coûte la disparition de Vorakers (p. 17), sans oublier les déchets nucléaires (p. 230) sont autant de douloureuses certitudes au milieu d'un vacarme de mots demeurant sans réponse, de livres « that erode absolute values by asking questions to which they offer no firm answers [...] » (p. 184). Privé de tout centre fixe, tout est laissé à un vagabondage dans un espace confus, désordonné, interrompu, à une errance « en avant, en arrière, de côté, de tous côtés » (Nietzsche, p. 170).

« **I don't hardly know who anybody is anymore.** » (Gaddis, 1976, p. 646)

Au commencement est la confusion. « The bird, a pigeon was it ? » (p. 1) Usant d'une focalisation interne, que dit le narrateur sur ce que voit Liz ? Indication d'un objet : il s'agit d'un oiseau. Dédoublement à l'intérieur de la classe des oiseaux : un pigeon ou une colombe. Doute sur la classe : s'agit-il bien d'un oiseau ? Changement de classe : c'est peut-être un chiffon. Interférence de deux classes hétérogènes : ce chiffon a une aile. Rien qu'une approximation sur l'identité de l'objet : une sorte de volant de badminton.

Tout ce cheminement dans l'à-peu-près connaissable a pour seules bornes les modalités de l'incertain et se heurte à une pancarte indiquant une impasse : « the yellow dead end sign » (p. 1-2). Signe de l'impasse ou impasse du signe, le narrateur signale, d'entrée de jeu, les jeux de la lettre et du réel : la labilité de l'un faisant écho à l'inconstance de l'autre, dans une mascarade endiablée où la remise en question du statut de l'objet sape l'identité même du sujet. Comme toujours, c'est de la pouvelle, lieu des restes et des troublantes images, que sortira la vérité. Il s'agissait bien d'une colombe (p. 24). Fin de la paix.

Trouble dans le monde des personnages.

Qui est la rousse ? Elle va d'abord se définir en négatif, comme étant ce qu'elle n'est pas et même comme n'étant pas :

3 Jacques Derrida voit, dans la description neurologique de la mémoire que donne Freud, une métaphore de la liquidation du concept de primarité. En effet, de même que l'impression mnésique, laissée par le frayage, n'est possible que par sa répétition à la fois identique et différente, de même l'origine ne peut s'appréhender qu'à travers sa répétition ; répétition identique en ce qu'elle assure la priorité de l'origine ; répétition différente en ce qu'elle n'en est qu'une re-présentation, une re-production qui toujours en tient lieu. Par conséquent, l'origine n'est qu'un signe de l'origine et l'original déjà une copie.

« No, I'm not » (p. 2). Impossible identité qui se trouve paradoxalement renforcée par l'arrivée de quelqu'un : « Somebody hunched down, peering in [...] » (p. 2). Son regard va embrasser l'espace où elle n'est pas. « Somebody hunched down, peering in [...] » (p. 255). Son regard va embrasser l'espace où elle n'est plus. Entre ces deux regards, la différence et la répétition d'un vague contour, cette fois tracé à la craie.

Un sujet absent ? Un objet ? « [McCandless] came in looking past her, looking over the room and the things in the room the way he'd just looked at her, looked her over getting her in place, getting things located » (p. 59). Mon nom est cabine téléphonique : « My name is Booth » (p. 2), dira-t-elle à l'inconnu au bout du fil. Adéquation du rôle du sujet et du nom de l'objet : un nom commun, à défaut d'un nom propre, qui la détermine comme réceptrice de messages — et Paul, qui le lui a donné, y veille chaque fois qu'il revient. « La tragicité de la figure du féminin c'est sa volonté d'occuper, dans un éternel recommencement, la place où se reçoivent les lettres illisibles de la communication » (Richard, p. 152). Messages oubliés, messages perdus, messages partiellement transmis au destinataire qu'est le conseiller en communication : « Talk to Adolph God damn it Liz what did he say ! Called me here just what in the hell exactly did he say ! » (p. 209). Une fois n'est pas coutume, mais il suffit d'une seule fois, « he said he thought you were an idiot, Paul » (p. 209). Les messages sans pertes, ça se paye !

Sujet ? Objet ? Identité insaisissable dans la pluralité de ses nominations : Booth, Bibbs, Liz, Élisabeth, ces signes renvoient à d'autres signes dans la multitude d'un

bavardage qui ne saurait livrer autre chose qu'une écriture blanche, simulacre d'une présence. « Un nom est propre quand il n'a qu'un seul sens. Mieux c'est seulement dans ce cas qu'il est proprement un nom » (Derrida, 1972, p. 295).

Qu'en est-il des autres noms ? Sont-ils propres ? N'ont-ils qu'un seul sens, sens qu'ils traceraient, chacun pour eux-mêmes, dans l'unicité d'une voix originale ou retraçant le lieu d'une origine déterminable ? Ni l'un ni l'autre, puisqu'ils sont doubles, l'un renvoyant à l'autre et inversement.

C'est Paul et Billy partageant une haine réciproque qu'ils communiquent en des termes semblables à l'épouse ou à la sœur, ponctuant leurs discours de « God damn » pour l'un, de « fucking » pour l'autre, liés l'un à l'autre par Liz ou Bibbs qui aurait épousé l'un parce qu'il ressemblait à l'autre, « because sometimes I almost can't tell you apart you and Paul » (p. 194). Ou bien, aurait-elle épousé Paul parce qu'elle retrouvait dans ses traits l'image du vieux Vorakers ? « You married the same thing you tried to get away from, the same... » (p. 194). Problème de point de vue ou de voix ! Mais quel regard, quelle voix au milieu de discours interférentiels ?

C'est Irène, qui a les tics de langage de McCandless — « No, no, no » (p. 250) — et McCandless qui rappelle à Liz ceux de Vorakers : « That's what my father always did, saying I'm sorry and he'd pat me » (p. 213). Mais retour à Paul avec lequel McCandless a en commun de déclencher les crises d'asthme de Liz / Élisabeth et, surtout, de lui couper ses communications téléphoniques : « He reached out to break off the phone on its first ring » (p. 246) ; répétition de l'appel en P.C.V. en prove-

nance d'Acapulco brutalement refusé par Paul (p. 224). Mais Billy n'est pas loin qui, avant de s'envoler pour l'Afrique, fait à Bibbs le numéro de McCandless, si bien que : « It was really you all the time » (p. 224).

Comment distinguer l'original de la redite, la simple présence de la représentation proliférante ? Comment cerner la première parole qui caractérise ? Pas de personnage. Sur les bords de la Pee Dee river, Socrate est une femme qui ne comprend pas ou comprend de travers les subtilités de la langue. Nettoyer, ranger, révéler sous la poussière des apparences la vérité des essences. La maïeutique n'est pas à l'ordre du jour ; la sage-femme se ménage et l'aspirateur est foutu (p. 26). Li- quidé le sacro-saint principe d'identité ! Restent sous le masque des faux-prétendants les rumeurs de l'interprétation infinie.

**« But when you knocked on the door, I opened the door and there was no one there. »** (Gaddis, 1955, p. 271)

Du fait qu'on ignore tout de lui sinon qu'il est impossible de le joindre — « if we just knew where to reach you [...] » (p. 60) —, McCandless, de prime abord, se définit comme manque : le privatif « less » dit du personnage qu'il est ce qu'il n'est plus, image de la perte dont le négatif serait ce Don Quichotte des temps modernes, Frank Kinhead, héros aberrant sorti de l'aberrante tête de McCandless. Paré des atours nostalgiques et illusoire de son créateur, le voilà jeté dans une lutte désespérée contre le hasard (p. 139). Car on s'est bien gardé de lui signifier que les systèmes déterministes et autres avatars de

l'Histoire n'ont jamais été que dans les livres : il y a bien longtemps que « l'écriture a cessé d'être la prose du monde » (Foucault, p. 61).

Cette image de la perte a pour corrélat objectif cette maison « all designed from the outside » (p. 124). Il importait qu'elle soit vue de l'extérieur, qu'elle prétende, en son extériorité, à la qualité gothique. Ainsi, toute la science du gothique, revue et corrigée par le romantisme de la Hudson River School, se trouvait réduite au visible, à la surface, à l'extérieur aux dépens de l'intérieur, de la profondeur, de l'invisible, lieux traditionnels de la vérité : « they drew a picture of it and squeezed the rooms in later... » (p. 124). Le sens de la maison réside donc dans l'image qu'elle montre contre ce qu'elle est, dans l'apparence du sens en ce qu'il se présente comme imitation en bois de la version victorienne d'un original moyenâgeux. En d'autres termes, elle est copie de copie : simulacre. « Sans doute produit-[elle] encore un effet de ressemblance ; mais c'est un effet d'ensemble, tout extérieur, et produit par des moyens tout différents de ceux qui sont à l'œuvre dans le modèle » (Deleuze, p. 297).

La maison ne projette donc rien de plus qu'un effet tout extérieur, car l'intérieur est en proie à un irrémédiable désordre dont la bibliothèque est l'épitomé : c'est dans cette pièce que se trouve le siphon bouché empêchant l'évacuation des toilettes (p. 23), et que sévit le plus innommable fouillis : « you've got everything mixed up here » (p. 127). Il semble que par les fuites du toit (p. 124) pouvait s'insinuer le désordre du dehors —, « It's just the mess out there, Halloween out there... » (p. 118) —, abolissant ainsi toute possi-

bilité de nettoyage, de rangement, de classement, de compréhension du réel dans un système : « A man, I suppose, fights only when he hopes, when he has a vision of order [...]. But there was my vision of a disorder which it was beyond any one man to put right » (p. 150). Que reste-t-il donc sinon la certitude d'une accumulation de déchets, dedans et dehors, que le dévouement presque religieux (p. 35, 123) du vieil homme à la poubelle ne fait que confirmer.

Ainsi, cette architecture romantique, d'un autre temps déjà en son temps, ne peut contenir les caprices et exigences d'une postmodernité qui ne distingue plus les fleurs artificielles des naturelles (p. 67), qui change les cuisines d'antan en salles à manger et les salles à manger en salons (p. 145), qui fait passer pour de l'art les clichés pris par un satellite (p. 165). Catégories perméables et cloisons en ruines, « a patchwork of conceits, borrowings, deceptions, the inside's a hodgepodge of good intentions [...] like the inside of your head McCandless [...] » (p. 227-228). Identité en archipel, qui est McCandless ? Personne.

Disant du personnage ce qu'il n'est plus, le privatif le situe dans un non-lieu qui alimente toutes les rumeurs par insuffisance de certitude ; à l'instar de ce petit bout de terrain — objet de la quête et de toutes les convoitises — qui ne recèle rien d'autre que des buissons et pour lequel la guérilla fait rage (p. 238). De même qu'elle se nourrit de l'escroquerie de Klinger — « [he] blew it into a big ore strike » (p. 239) —, de même les présomptions de Paul, via le journal (p. 74), sont générées par l'escroquerie de Cruikshank (p. 131).

À la différence près que Paul n'est pas si loin de ce qui transparait dans la conversation entre Lester et McCandless. En fin de compte, n'est-ce pas « the wicked fleeing [to New Guinea] (p. 245) where no man pursueth ? » (p. 145). Et Liz ne s'y trompera pas (p. 246). Ce possible contenu que Paul attribue au privatif « less », cette greffe qu'il opère sur l'énigme McCandless s'avère d'autant plus digne d'intérêt que sa « vérité » est fondée sur un « mensonge » : une autre personne, un sosie, personne.

- « In the papers, read it in the papers like this ringer they've got showing up in court with a bag over his head ?

- like him.

- Who is he » (p. 151).

Question évidemment sans réponse, car si le réel est indifféremment déduit des faits ou de l'artifice, qu'en est-il de la « réalité » de McCandless ? Identité qui se cache sous un sac ou dans la bibliothèque, où est l'original ? Lequel est le sosie de l'autre ? Un même qui est autre en se faisant passer pour le même. Mais qui est le même sinon une rature ? McCandless, c'est celui qui s'efface en se nommant comme personne. Il est d'abord défini en tant que manque-à-être à la manière du gothique charpentier, et ensuite localisé en tant que manque-à-sa-place. Numéro de poste restante — « it's just a box number » (p. 120) — ou adresse d'une connaissance — « it's simply a man I've known for a number of years » (p. 120) —, il est une instance qui renvoie, dans l'infini congédiement de son être, à son absence ou à un autre, lui-même absent. Ce qui reste, c'est l'insistance d'un signe au lieu de la présence. Hors du signe : rien.

« **Words, words, that's what it's all about.** » (Gaddis, 1994, p. 181)

Discours totalisant d'une religion révélée dans les blancs de l'évolution (p. 183), livre s'écrivant sur les ruines d'un passé qui n'a jamais été présent (p. 63), ou copie d'un acte juridique disant la volonté d'un père disparu (p. 175), autant de signes qui ne font que tracer les contours de l'absence, condamnant le réel par contumace au moyen de lois obsolètes ; lois des pères, lois du Père qui déterminaient, depuis le commencement, le sens de la vie. Sens venu d'ailleurs, validant le lien entre la cause céleste et les effets du réel, il rendait compte des désordres du physique. Métaphysique donc, salvatrice certes, mais qui, usant des formes idéales du ciel pour régimenter la terre, démontrait de fait que la vie n'eut rien valu sans ce qu'elle n'était pas. Ailleurs était très haut, lieu des essences et de la vérité, de cette parole annonçant qu'ici-bas n'était qu'apparence et fausseté. « Je vous loue, mon Dieu, de m'avoir montré tout mon être », se réjouissait saint Augustin.

Et puis soudain tout bascule : « Look. You've got a Bible here [...] what's the Bible doing here. It's in here upside down. What's it doing upside down ? [...] He pulled it out to right it » (p. 128). Geste inutile de Lester. La parole s'est tue et est laissée au hasard des significations, des écritures labiles et plurielles, dénuée de sens et de but, car sens dessus dessous.

Ainsi, l'essence ne recèle que l'apparence d'une essence et la vérité une autre fausseté, trahissant le refus de ce monde-ci, excentrique et factice en ce qu'il demeure toujours à l'écoute de valeurs à jamais abolies. Qu'il s'agisse de l'ordre, de

la stabilité, de l'identité, que ces valeurs soient prônées par Paul dont l'idée fixe est de recoller les morceaux (p. 113), ou par Liz qui aimerait avoir quelque chose à elle (p. 14), ou par McCandless prétendant passer la deuxième moitié de sa vie à nettoyer les cochonneries accumulées dans la première (p. 230), elles ne sont que l'écho tardif des sphères englouties, réitérant le désir d'une vérité absolue qui arrêterait le scandale de l'errance : « Ten thousand dollars for Yale while you're living in this old dump and I'm out driving a broken down... » (p. 6).

Un si funeste désir est fondé sur la feinte de croire en ce qu'on ne croit plus, tentant de réactiver en les singeant l'ordre et la permanence d'une origine à jamais perdue ou qui n'a jamais eu lieu.

La planète qui permettrait de contempler l'histoire présente de la réalité du passé reste inaccessible, et le serait-elle qu'elle n'en donnerait qu'une image partielle : « a million miles away, you wouldn't hear the screams... » (p. 153-154). Les images de l'espace pourraient ne pas être celles imaginées : « I don't want to see that » (p. 153). Si elle devenait accessible, il faudrait qu'elle reflète ce pourquoi elle fut convoquée : l'image rassurante d'il y a vingt-cinq ans, « when it was all still, when things were still like you thought they were going to be ? » (p. 154). C'est comme si la faculté de rendre présent le passé n'était pas liée au passé quand il était présent mais à la condition de son absence. Ainsi, au commencement était déjà le signe, car les faits du passé n'étaient que les effets d'une intentionalité, une fiction donc, organisant le réel non pour ce qu'il était, mais pour ce qu'il allait être. Imposture du chemin de retour qui ne



capture qu'une apparence. Discours décentré, chant à côté du présent quand il était présent : parodie.

McCandless et Liz sont enfermés dans une parodie : l'un, nous dit sa femme, n'a jamais véritablement enseigné l'histoire, « no, no he wanted to change it, or to end it, you couldn't tell... [...], — to clean it up once for all, like that room in there » (p. 252). L'autre, nous dit le narrateur, voit dans les pages qu'elle rassemble l'espérance en l'ordre restauré d'un passé déchiré, « amended, fabricated in fact from its very outset to reorder its unlikelihoods » (p. 247). Ainsi, qu'il s'agisse de l'Histoire ou d'une histoire, elle repose entièrement sur les mécanismes du récit, traçant des totalités signifiantes et causales depuis la dispersion des événements et devenir belles.

« **Sometimes it's just too God damned long to be able to keep believing something's real.** » (Gaddis, 1976, p. 492)

Rendre vraisemblable le réel, c'est sanctifier en lui le mensonge, c'est l'affabuler, c'est dire que la vérité ne sera jamais qu'une apparence. Ce paradoxe des paradoxes nourrit l'expérience médiatique où la mise en œuvre de la vérité est fondée sur une rhétorique du sensationnel.

Lieu de la sensation où les mises en abîme s'aplatissent, la télévision diffuse des images qui sont propulsées sur le plan de la réalité : « and she was up to get the door

closed, back to shy an uncovered breast from the abrupt gaze of Orson Welles enveloped in a riding cloak [...] » (p. 51). Dans la chambre, les frontières qui séparent la réalité de la fiction semblent abolies. Ce n'est pas Liz qui, à l'instar de Coleridge, fait aborder la fiction aux régions du réel par son consentement à suspendre son refus de croire, mais bien la fiction qui, à l'insu de Liz, pénètre la réalité de la chambre : « her only light, the livid aura of the television screen come to life at her touch » (p. 50). Même livide, c'est de l'écran que naît la vie.

Lieu de la sensation où les effets supplantent les faits, le magazine trace des récits qui doivent séduire avant d'instruire. À Liz qui pense que la déontologie journalistique est abusivement fondée sur le droit qu'ont les masses d'être informées de tout, McCandless rétorque : « they just have the right to be entertained, that's all it is... » (p. 220-221). Pour divertir, il s'agit de faire diversion à l'impossible réappropriation des faits en substituant aux effets du réel les effets de réel d'une réalité différente, construite après coup. Sosie (p. 74) ou photo (p. 221), c'est bien une copie, une représentation qui justifie tout article, interprétation non du réel mais de son apparence : « Apparently interrupting a robbery in progress at her fashionable Hudson river residence, the daughter of late mineral tycoon F. R. Vorakers was found dead this morning [...] » (p. 255, c'est moi qui souligne). Un oubli (p. 253) plus qu'un vol<sup>4</sup> : dans un monde irrémédiablement

---

4 Ni un oubli que le narrateur semble déduire de son empressement subit, ni un vol qui aurait entraîné son assassinat : « That was nonsense Trish, a lot of people thought that but it was nonsense, the kind they make up to sell papers, she simply had a heart attack, that's what came out later but you don't sell papers with a story about high blood pressure and a heart attack [...] » (Gaddis, 1994, 382). C'est Christina dans *A Frolic of His Own* qui, neuf ans plus tard, nous fournit la cause de l'effet.

stochastique, les effets ne découlent pas toujours des mêmes causes. On a perdu le réel !

Il n'était donc pas si imprévisible que celui qui emporte la mise soit à la fois orphelin et conseiller en communication. L'un comme l'autre sait que le réel n'est qu'un palimpseste de signes, à l'image de ce bout de papier, tantôt carte du monde politique (p. 100), tantôt dessin d'enfant (p. 118), ou encore plan de la bataille de Crécy / Cressy (p. 107, 147). Les fantassins ont écrasé la chevalerie. Il n'existe pas d'archivaleur, pas d'architrace remontant vers une origine stable et unique, triomphante. Au commencement est l'interprétation. Interprétation d'une naissance qui lui fut volée par un père inconnu et qu'il

voua délibérément à l'ordre de la fiction ; interprétation de signes dans un parcours communicationnel fondé, de fait, sur la représentation en lieu et place du réel ; représentation d'une histoire fabriquée de toutes pièces dont les briques de la cheminée simulent « le petit fait vrai » (Sarraute, p. 69) qui évite les soupçons ; représentation des mésaventures de Wayne Fickert dans un film dont la vraisemblance sera assurée par la mère jouant son propre rôle (p. 201).

Alors, comme le dit Klossowski, « le monde devient fable, le monde tel quel n'est que fable : fable signifie quelque chose qui se raconte et qui n'existe que dans le récit » (p. 193). Voici venu le temps des faussaires.

---

#### RÉFÉRENCES

- DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.  
 — — —, et GUATTARI, Félix, *L'Anti-œdipe*, Paris, Minuit, 1972.  
 DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.  
 — — —, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972.  
 FOUCAULT, Michel, *les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.  
 GADDIS, William, *The Recognitions*, New York, Meridian Fiction, 1955.  
 — — —, *JR*, New York, Alfred A. Knopf, 1976.  
 — — —, *Carpenter's Gothic*, London, Picador, 1987.  
 — — —, *A Frolic of His Own*, New York, Poseidon Press, 1994.  
 KLOSSOWSKI, Pierre, *Un si funeste déstr*, Paris, Gallimard, 1963.  
 LEIRIS, Michel, *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard (Folio), 1939.  
 NIETZSCHE, Friedrich, *le Gat savoir*, Paris, Gallimard, 1950.  
 RICHARD, Claude, *Lettres américaines*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1987.  
 SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard (Folio), 1956.