

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL

SOCIÉTÉS DE FICTIONS

par
Tremblay, Samuel

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

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

juillet 2014

© Samuel Tremblay 2014

RÉSUMÉ

Le concept des *Sociétés de fictions* élaboré dans le cadre de ce mémoire vise l'exploration de la médiation à l'ère du numérique. Pour penser les modalités de fictions littéraires avec l'idée qu'elles puissent former des sociétés distinctes, ce travail d'analyse propose d'examiner diverses fictions, plus précisément des expressions gothiques américaines en littérature contemporaine, afin d'en extraire un mode de pensée significatif. Dans le dessein d'analyser la manière dont ces fictions se relient entre elles, cette recherche se focalise sur le rapport qu'entretient la fiction littéraire avec la technologie ainsi qu'avec divers modes de diffusion et de médiation. Afin de comprendre comment les mécanismes du discours positionnent des œuvres de fictions les unes par rapport aux autres, ces fictions *individué*es seront d'abord examinées au sein d'une société qui leur est propre. Ceci mènera à exposer en quoi et comment les rapports qu'entretient l'humain avec la littérature et la technologie se reconfigurent par le biais de nouvelles formes de médiations. La présente réflexion se penche ainsi sur les modes d'interactions des fictions qui s'organisent en sociétés afin de pouvoir analyser comment le glissement du paradigme de l'imprimé et des supports matériels, à l'âge du numérique, peut se traduire par une manière inédite de penser notre relation au littéraire. En somme, cette réflexion sur la mobilité des formes et des plateformes liées aux fictions et à leur société devrait permettre de mieux analyser les individus qui inventent et consomment ces fictions, leur univers social ainsi que leur rapport intime à la technologie et ses médiations. Ces *sociétés de fictions* deviennent alors une clé pour comprendre notre rapport à la virtualisation de nos univers sociaux. Entre les *sociétés de fictions* et les sociétés des Hommes se noue un lien substantiel laissant entrevoir une véritable co-évolution de ces univers distincts. Les principales œuvres de fiction étudiées et citées seront celles du romancier et scénariste américain Bret Easton Ellis, plus précisément les romans *Less Than Zero* et *Imperial Bedrooms*. Il sera également question de la série télévisuelle *Twin Peaks*, diffusée sur la chaîne ABC en 1990 et réalisée par David Lynch, ainsi que d'une nouvelle de John Cheever, *The enormous radio*, parue en 1947, dans le *New Yorker*.

Mots-clés: Société, fiction, médiation, glissement, plateforme, réseau, flux, appareil, gothique, intime.

ABSTRACT

The concept of *Societies of fictions* developed inside the framework of this Masters thesis aims to explore the mediation at the digital age. The main idea is to think the terms of narrative fiction with the idea that each one may be part of societies. To do so, this analytical work intends to examine various fictions, specifically some examples of the American Gothic in contemporary literature, to extract a significant thought mode. In attempt to analyze how these fictions connect to each other, this piece of research focuses also on the relationship that fiction maintains with technology, including various modes of dissemination. To understand how narrative mechanisms contribute to positioning those fictions relative to each other, they will be approached as if they formed a society of their own. This strategy will lead us to revisit past tradition in a critical vein, and it will also provide an entry into the ways in which and how relations among human, literature and technology are reconfigured through new forms of mediation. By emphasizing the idea that fictions are organized into societies, we are in a better position to describe the paradigm shift from printed to digital media, and to examine how it transforms our relationship to narrative fiction in general. On balance, this discussion on mobility forms and fictions related platforms and their society should ultimately permit a better analyze of individuals who invent and consume these fictions, their social world and their intimate relationship with technology and mediations. As a result, *Societies of fictions* can become a key element to understand our relationship with the virtualization of our social universe. Between societies of fictions and human societies, a substantial connection can be drawn in the form of a co-evolutionary process. The main works studied and cited will be those of the American novelist and screenwriter Bret Easton Ellis, more specifically *Less Than Zero* and *Imperial Bedrooms*. The television serial drama *Twin Peaks*, which aired on the ABC channel in 1990 and was directed by David Lynch, will also be discussed, as well as a John Cheever's short story, *The Enormous Radio*, originally published in 1947 in *The New Yorker*.

Keywords: Society, fiction, mediation, slip, platform, network, flow, apparatus, gothic, intimate.

Table des matières

Résumé.....	i
Exorde.....	1
Introduction.....	6
1	20
1.1 Glissement au sein de l'ordre Symbolique.....	20
1.2 Médiation, communication et technologie.....	26
1.3 La vérité comme concept ostentatoire.....	29
1.4 Le gothique comme processus.....	34
1.5 Une médiation de l'intime.....	42
2	47
2.1 Un nouveau régime de réalité.....	49
2.2 L'identité fictionnelle : une construction sociale.....	53
2.3 Paranoïa fictionnelle, collective, contemporaine.....	57
2.4 L'échec de la communication : vecteur d'interférence.....	59
2.5 Les nouvelles possibilités du genre : déborder du cadre.....	64
3	67
3.1 Discours, fictions et disciplines.....	70
3.2 Des théoriciens aux praticiens des <i>Sociétés de fiction</i>	71
3.3 Territoire, contraintes et énoncé.....	80
3.4 La prolifération du divertissement.....	87
3.5 De la fiction au Réel.....	92
Épilogue.....	102
Bibliographie.....	107

Exorde

«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 représentation¹. »

— Guy Debord, *La société du spectacle*, 1967.

Aux fondements de ces propos de Guy Debord jaillit une idée, celle de *Sociétés* qui seraient formées de *fictions*, idée autour de laquelle gravite l'ensemble de cette recherche. Des dispositifs de composition et du potentiel de l'image abstraite d'une société, émerge ensuite la notion de médiation. Qu'elle soit numérique plutôt qu'analogique, intratextuelle, intertextuelle ou encore *métafictionnelle*, la médiation est depuis longtemps impossible à évacuer d'une réflexion cohérente sur le discours littéraire. Elle constitue, d'ores et déjà, *un moment où la réalité de la vie est en désaccord avec ses espérances*, pour paraphraser Balzac et ses *Illusions perdues*². À l'égal du passage que se disait peindre Michel de Montaigne dans ses *Essais*³, ce moment devient transhistorique, mais demeure paradoxalement tributaire de notre rapport intime au temps et à l'espace. Ce rapport temporel et spatial se pense de plus en plus rapidement à l'ère où les lecteurs se convertissent en nombres de clics et où la réalité se décline de plateforme en plateforme, occultant le tangible sous sa médiation. L'exploration de ce moment, qu'il soit fantasmé ou plausible, est ainsi primordiale dans l'élaboration d'une réflexion sur la pertinence et le potentiel des *Sociétés de fictions*.

Il est à noter ici que cet exorde ne se veut en rien un argumentaire politique ou idéologique. Il s'agit simplement d'une manière d'établir le fond de ma réflexion par le biais d'une forme de mise en pratique de ce qui sera plus méthodologiquement exploré dans le noyau de cette recherche. C'est une sorte de tremblement discursif qui se dessine ici, inspiré

¹ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, Paris, folio, Gallimard, 1967, p. 15.

² BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard (folio classique), 1972, 699 p.

³ MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Gallimard (folio classique) T. 1-2-3.

par l'objet de recherche, qui correspond à l'opération mentale effectuée par le lecteur ou le spectateur de l'œuvre de fiction, une opération lui permettant de mettre présupposés et idées reçues de côté, le temps de sa consultation de la présente recherche.

L'univers fictionnel du romancier américain Bret Easton Ellis est, dans une certaine mesure, lié à cette idée de médiation et à ce rapport au temps ainsi qu'à l'espace. L'univers ellisien protéiforme semble à première vue utiliser, voire blâmer, la saturation causée par la *technologisation* de notre monde social. En admettant la possibilité que des fictions, notamment ici celles d'Easton Ellis, puissent former une société, il devient essentiel de pousser l'analyse des paramètres plus loin, de manière à parvenir à en extraire un mode de pensée significatif. Les techniques médiatiques créent une distorsion, une interférence avec les événements qui adviennent, bouleversant ainsi considérablement l'ordre qui les régit. L'imaginaire et le fictionnel, chez Easton Ellis, se médiatisent pour contaminer la réalité et sa diffusion au point de se confondre avec le vrai, tout en imitant le faux. Si la nature technologique de notre univers sociale et ses diverses connexions en viennent à créer une distance, un décalage entre ce qui est ressenti et ce qui advient dans la réalité, la fiction littéraire de Bret Easton Ellis et plus largement les manifestations gothiques contemporaines peuvent constituer une manière de penser cet écart observable entre la réalité matérielle et les sensations que ses médiations engendrent. Les territoires parcourus par ces concepts de réalité matérielle, de l'ordre qui permet de la régir et de la possibilité d'y inscrire un *Réel* seront circonscrits à mesure que l'analyse se déploiera à travers les chapitres de ce présent mémoire.

Pour penser les modalités littéraires de l'expression gothique américaine développées par Easton Ellis, avec l'idée qu'elle puisse former une société, la procédure initiale consiste à examiner le comportement des fictions littéraires ellisiennes, tout en interrogeant, d'entrée de

jeu, les deux pôles conceptuels de l'intitulé de ce mémoire de recherche, *Société et fictions*. Les paramètres d'analyse s'articulent d'abord autour du concept de société entendu comme un ensemble d'individus qui coexistent et partagent les mêmes lois, coutumes, etc., et au sein duquel il existe des rapports organisés et qui positionnent ces individus, les uns par rapport aux autres. Les fictions d'Easton Ellis sont donc pensées ici comme éléments d'une plus vaste construction, à travers la médiation de la réalité dans tout ce qu'elle a de matériel. Ces univers fictionnels ellisiens se déclinent sur diverses plateformes, se répondent et se parasitent dans un système qui semble s'autoréguler. Les mécanismes internes du discours et les interactions de ce dernier avec ses semblables permettent de situer ces fictions ainsi que leur esprit. Une fois découpées et *individué*⁴, ces fictions peuvent être analysées à l'intérieur de paramètres qui circonscrivent une société qui leur devient propre. Le positionnement d'une *Société de fictions* comme celle formée par l'univers ellisien par rapport à d'autres permet, à une plus large échelle analytique et au terme du processus réflexif, de penser avec une approche renouvelée notre rapport au fait littéraire, à l'art ainsi qu'à la technologie. Ultimement, ce processus réflexif mène à comparer les balises de ces *Sociétés de fictions* avec celles des Hommes. C'est précisément à cette échelle que la présente recherche permet de donner des outils substantiels pour penser notre rapport à la virtualisation de nos univers sociaux.

C'est donc dans un esprit aux considérations résolument comparatistes qu'il m'importe de saisir les modes d'interactions et d'inscriptions de ces fictions littéraires et des sociétés qu'ils configurent. Ces univers sociaux constitués, qu'on le souhaite ou qu'on le récuse, deviennent manifestement nôtres. Ici réside donc toute la motivation de la présente

⁴ Le terme ici est employé au sens *réexploré* par Gilbert Simondon; découlant du principe d'une contradiction de forces dans le mécanisme d'individuation qu'il étend à un milieu associé, indubitablement nécessaire au développement de l'individu et par conséquent intimement lié à la manière de penser des *fictions individué*.

entreprise et sa volonté de penser, à l'ère numérique, le glissement du paradigme de l'imprimé et des supports matériels auquel nous assistons aujourd'hui.

Des pratiques sociales construisent indubitablement des espaces sociaux et ce sont spécifiquement ces espaces ainsi que leur temps de construction qui configurent notre rapport individuel et collectif à la médiation. Si l'avènement du concept d'intermédialité visait des modes médiatiques qui dialoguent et s'entrecroisent, une société qui serait formée par des fictions gothiques contemporaines renvoie à la façon dont des univers fictionnels se relient les uns aux autres, par dispositifs internes et externes. Ces *Sociétés des fictions* se composent de constructions littéraires qui peuvent être mises en relation à travers divers médias et plateformes. Il est donc ici question d'analyser l'expression littéraire ellisienne qui, minée par les mutations technologiques, en est désormais à briser ses chaînes avec les supports matériels. Pour arriver à voir clair dans ce phénomène, il est primordial de se pencher sur la relation entre support et fiction littéraire, une relation dont l'analyse tend à effacer progressivement les frontières entre une lecture critique descriptive classique et un examen sociologique des pratiques. La substance même des romans d'Easton Ellis est fondamentalement, mais aussi formellement influencée par ce nouveau rapport de l'humain à la technologie. Une réflexion au niveau de l'échelle de l'analyse s'opère donc également au sein de la réflexion. La distance que prendra ainsi la présente analyse par rapport aux manifestations littéraires gothiques à l'étude se manifestera comme une *condition of knowledge*⁵.

Quelque part entre les versions audio et numériques, les pages Facebook, le site web de l'auteur, les adaptations et déclinaisons cinématographiques et les bandes sonores de l'univers fictionnel ellisien, est-il réellement possible de positionner ces fictions gothiques

⁵ MORETTI, Franco, *Distant reading*, New York, Verso, 2013, p. 48.

contemporaines dans une société qui leur serait propre? Le fait d'examiner la disposition des fictions en tant que construction sociale qui meuble l'espace et tout le potentiel de leurs interactions au sein de ces sociétés engendre la possibilité de recadrer notre rapport à la technologie. Mais comment une fiction spécifique s'organise-t-elle par rapport aux déclinaisons et aux médiations de sa réalité propre? Comment les fictions de Bret Easton Ellis se répondent-elles, les unes aux autres, comment créent-elles des espaces de partage et parviennent à former un système complexe? Quel est le lien de ces relations avec notre rapport à la technologie et comment ces corrélations permettent-elles de penser l'humain à l'âge du numérique? Voilà donc quelques-unes des questions auxquelles l'analyse qui suit cherche des pistes de réponses.

Introduction

La relation qu'entretient le monde fictionnel élaboré par le romancier américain Bret Easton Ellis avec une expression gothique plus classique est définitivement ambiguë et particulière. Cette corrélation singulière avec des codifications plus conventionnelles permet de prélever d'emblée ce qui semble devenir de nouveaux apports à une telle forme d'expression. Cela engendre notamment, comme il en sera question tout au long de cette recherche, la possibilité de développer la réflexion vers un mode de pensée qui reconfigure un patrimoine gothique plus classique pour lui donner, une toute nouvelle portée.

The Gothic genre is a unique combination of the repulsive and the compulsive. Its ability to provoke both fear and fascination ensures that it generates media and scholarly attention and considerable wealth for the commercial worlds of publishing and entertainment⁶.

Le patrimoine gothique tel que pensé par Ruth Helyer renvoie ainsi à un monde de représentation particulier des paramètres de réalité qui engendre tout un système de sensations. Comme le mentionne la doctorante de l'université de Newcastle, en opposition aux styles classiques considérés comme plus *sûrs* et donc plus acceptables, le gothique devient rapidement une forme de transgression. Fred Botting, professeur et théoricien incontournable du gothique, considère que les romans gothiques adoptaient, dès leur apparition, des stratégies de mise en garde. Ces univers obscurs avertissaient leurs lecteurs des dangers de la transgression sociale et morale en les exposant, sous leur plus sinistre jour, à des récits tortueux, de vice, de corruption et de dépravation qui exemplifiaient les possibles dérèglements sociaux⁷. Divers ouvrages gothiques classiques traitent des craintes de l'interdit, de la répression et des pulsions avides. Leur rôle, toujours selon l'analyse de Helyer et de

⁶ HELYER, Ruth, "Parodied to Death: The Postmodern Gothic of American Psycho", dans *Modern Fiction Studies* 46, no. 3 (Automne 2000): 725-46.

⁷ BOTTING, Fred, *Gothic*, New York, Routledge, 1996, p. 7.

concert avec celle de Botting, était en fait de mettre en garde contre d'éventuels plaisirs pernecieux. « They warn against extremes of pleasure and stimulation, which are seen to dull the capacity to reason, and encourage the transgression of social proprieties and moral laws⁸. » Les manifestations gothiques justifiaient ainsi les condamnations à nourrir une conception commune de la réalité, un concept qui gagnera certainement à être balisé de nouveau.

Sans effectuer un retour historique trop exhaustif ou fallacieux, il importe tout de même, d'entrée de jeu, de remonter à l'avènement d'une littérature qualifiée de gothique qui se situe quelque part vers la fin du XVIIIe siècle. Les récits de cette époque dépeignaient des décors sinistres et angoissants. Le patrimoine de ce genre fournit déjà une toile de fond pour l'élaboration de personnages et de situations transgressives. Plus près des aspirations de la présente recherche, de nombreux théoriciens ont tenté progressivement de penser les modes transgressifs de ces fictions littéraires relativement au concept de postmodernité : « [s]triking parallels between the features identified in discourses concerning postmodernism and those which are focused on in the Gothic tradition⁹ ». Comme chez Lloyd Smith ou encore Botting, c'est l'urbanisation, l'industrialisation, la libéralisation qui font foi d'une corrélation tangible entre un patrimoine gothique et l'objet ici à l'étude. Toutefois, comme Helyer le fait remarquer dans un article sur les fictions gothiques qualifiées de postmodernes, « the very nature of Gothic narratives relies on an emotional response rather than an intellectual one¹⁰. » Il est ainsi plus pertinent de se pencher sur les relations émotionnelles immanentes du gothique plutôt que sur une catégorisation de l'ordre intellectuel. Le parallèle intéressant, observé par Helyer, entre la tradition gothique et de nouvelles productions comme celle de Bret Easton Ellis relève du domaine des émotions et des sensations. Helyer pense le gothique ellisien à

⁸ HELYER, Ruth, *Op. Cit.*

⁹ SAGE, Victor and SMITH, Allan Lloyd, *Modern Gothic*, Manchester: Manchester UP, 1996, p. 6.

¹⁰ HELYER, Ruth, *Op. Cit.*

travers une exploration de la psyché humaine et ce qui la transcende. C'est précisément ce qui est pressenti ici comme un renouveau par rapport au patrimoine gothique classique ainsi qu'au discours critique qu'il a généré jusqu'à présent. Le fait de s'éloigner, dans la fiction d'Easton Ellis, de certains clichés de la représentation pour cibler plutôt les peurs et les phobies individuelles liées à la médiation crée une sorte de distanciation, de brisure avec l'histoire de l'expression gothique. Augmentée, bonifiée et subvertie par l'individualisation et l'intériorisation, la peur devient dès lors le motif, bien plus que le prétexte narratif, pour une exploration des modes de pensées et de réflexion de l'humain, de la réalité matérielle et de ce qui transcende les deux.

La présente analyse vise ainsi à poursuivre, d'une certaine manière, une réflexion sur l'idée d'une déstabilisation des frontières entre la psyché humaine et la réalité matérielle¹¹ qui aurait manifestement un effet sur le producteur et le consommateur de fictions gothiques. Cette déstabilisation qui s'observe au sein de communautés de fictions tend à en dire long sur les sociétés des Hommes de notre époque.

Il est aussi supposé ici que cette fragilisation des balises, entre la réalité et sa diffusion, tend à s'accélérer avec les formes gothiques de notre temps. C'est une accélération qui se présente sous le signe de la défamiliarisation ou plutôt de l'*ostranenie*¹². Cette défamiliarisation précède certes les codes associés à une esthétique dite postmoderne, mais parvient, dans le contexte de la présente recherche, à dilater certains paramètres gothiques de manière à présenter le quotidien et le familier sous un angle encore inconnu à ce jour. Cet inconnu engendré en partie par l'informatisation et la numérisation de nos sociétés devient non

¹¹ Botting, Fred *Op. Cit.*, p. 17.

¹² CHKLOVSKI, Victor, « L'art comme procédé », dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 76-97.

seulement un lieu inespéré de contrôle et de régulation, mais également, lorsqu'étendu jusqu'à l'échelle du savoir lui-même, source de tremblement et d'incertitudes vis-à-vis de la virtualisation de nos univers sociaux.

En circonscrivant la présente recherche autour de l'œuvre d'Easton Ellis, il est important, avant toute chose, de se positionner par rapport au discours critique qui a été produit jusqu'ici, à propos de cet univers fictionnel. Pour dépasser la polémique accompagnant la réception des fictions littéraires de Bret Easton Ellis, il est inévitable de se questionner sur certaines analyses générées par la poétique ellisienne.

Jusqu'à présent, qu'a-t-on concrètement interprété à travers les paramètres fictionnels d'Easton Ellis? À part l'émoi causé par la violence et les sujets transgressifs, émoi qui a largement dominé la critique de masse, l'analyse des fictions ellisiennes s'est généralement révélée superficielle et thématique. Les analyses de Frances Fortier¹³ sur un hyperréalisme outrancier ou encore celles de Sabine van Wesemael¹⁴ qui traite le transgressif comme un ultime leitmotiv constituent des exemples de lectures cursives de l'univers ellisien qu'il est primordial de pousser plus loin.

Certains ont toutefois su se montrer sensibles à des éléments plus distinctifs et pertinents, surplombant du même coup la controverse thématique de départ pour tendre vers une interprétation beaucoup plus signifiante. L'un d'eux, James Annesley, traite l'univers d'Easton Ellis comme une fiction du vide, sans affect, une *blank fiction*¹⁵, une prose atonale et non-engagée qui dépeint la vie urbaine contemporaine, la violence, le sexe, la drogue et la consommation. Annesley suggère ainsi que l'univers fictionnel ellisien serait le résultat de *La condition postmoderne*, qu'il définit comme condition de la société américaine de la fin du

¹³ FORTIER, Frances, « L'esthétique hyperréaliste de Bret Easton Ellis », dans *Tangence*, n° 44, 1994, p. 94-105.

¹⁴ WESEMAEL, Sabine van, *Le roman transgressif contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2010, 283 p.

¹⁵ANNESLEY, James, *Blank Fictions: Consumerism, Culture, and the Contemporary American Novel*, London, Pluto press, 1998.

XXe siècle¹⁶. La société de consommation y est à l'honneur, tant par les thèmes et le langage que par les voies de communication. La thèse d'Annesley mène sur les pistes des limites physiques de l'humain et d'une transformation du langage qui serait liée au paradigme esthétique postmoderniste conçu comme idée de dissolution et de défamiliarisation. Il importe néanmoins et au préalable à ces brillantes propositions d'arriver à en cerner les effets et motifs ainsi que les effets émotifs.

Nabeela Sheikh, pour sa part, focalise sur le langage d'Easton Ellis pour aboutir à ce qu'elle désigne par une *désindividualisation*¹⁷, une forme de défamiliarisation qui s'applique au statut de l'individu au sein de l'espace social qu'il occupe. Sheikh attribue ainsi à l'univers ellisien l'enlèvement du récit et des personnages. Les actions n'engendrant pas de soulagement, aucune résolution n'est possible sur le plan social, selon Sheikh. Cela semble vérifiable puisque, a priori, les actions posées par les personnages n'ont de réelle portée sur eux-mêmes. Néanmoins, pour en saisir les rouages, l'examen de ces actions et des connexions qu'elles engendrent, comme l'hypothèse de cette recherche le soutient, ne peut réellement être séparé d'une étude portant sur les médiations que subissent ces actions.

Plusieurs autres critiques s'aventurent par ailleurs sur des pistes psychanalytiques pour penser une fiction ellisienne, encore considérablement négligée par l'*intelligentsia* littéraire. On y traite notamment des troubles de personnalité des personnages, des incapacités sociales des protagonistes ellisiens ou encore d'une confrontation au néant existentiel, notamment soulignée par Niki Salin¹⁸. Hélas, cette entreprise relève moins de penser l'univers

¹⁶ *Idem.*, p. 3.

¹⁷ SHEIKH, Nabeela, *Missing-in-Action: The American Cipher in Bret Easton Ellis and Douglas Coupland*, Montréal, 2005, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 279 p.

¹⁸ SALIN, Niki, «'But This Road Doesn't Go Anywhere': The Existential Drama in *Less Than Zero*», dans *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 1991, vol. 33, no 1, p. 23-42.

ellisien, ainsi que le territoire qu'elle occupe, que de poser un diagnostic sur des êtres de fiction.

En dépit de ces pistes analytiques pertinentes, une certaine obscurité plane toujours sur des effets plus holistiques de la fiction d'Easton Ellis et son inhérence à notre monde actuel. S'il est impossible de ne pas traiter de la société de consommation nord-américaine lorsqu'on aborde la fiction ellisienne, la complexité et la portée de son univers narratif et fictionnel débordent largement de son cadre thématique et contextuel, ce que la présente analyse cherche notamment à démontrer.

Ainsi, pour penser les dispositifs de communication et les modes de diffusions de la réalité, à l'ère de l'augmentation effrénée du flux médiatique, des pistes de réflexion comme celle de Maud Granger Remy s'avèrent davantage probantes. Cette dernière étudie le concept de *roman posthumain*, à l'âge de la toute-puissance des médias¹⁹. Granger Remy réfléchit d'une part sur le statut de la littérature face à l'information et face à la posture de l'écrivain. Elle recentre également son analyse de l'univers fictionnel ellisien en mettant de l'avant certains symptômes et stigmates attribués à notre ère numérique. En particulier, dans les univers gothiques contemporains, l'espace virtuel semble se connecter à l'espace fictif, les motifs gothiques participent d'une certaine façon à la *déréalisation* de ces fictions. Ce qui s'avère *posthumain*, pour reprendre le terme de Granger Remy, c'est le fait que le modèle fictionnel élaboré dans ces romans se voit marqué par la désincarnation et l'immatérialité qu'engendre la surexposition de la réalité matérielle au flux médiatique. Les relations humaines sont stigmatisées, mais surtout supplantées par leur médiation et les canaux de diffusion qu'elle emprunte. Ces réflexions sont particulièrement pertinentes lorsqu'on

¹⁹ GRANGER Remy, Maud, *Le Roman Posthumain*, 2006, New York University Thèse de doctorat, 461 p.

s'attarde au développement du gothique dans l'univers ellisien et aux rôles des communications et des médias dans la consolidation et l'émancipation de ces fictions. Bref, en explorant le monde fictionnel ellisien, une fois les clichés thématiques dépassés, il devient particulièrement intéressant de voir qu'au-delà du caractère *posthumain*, des manifestations gothiques contemporaines comme celles d'Easton Ellis, érigées en société, tendent à en dire long sur nos pratiques ainsi que sur nos modes d'existences et de coexistences.

Pour analyser les manifestations gothiques qui transparaissent chez Easton Ellis, il est donc primordial de se pencher sur leur nature ambiguë, à la fois drôle et effrayante, attirante et répulsive. Le chevauchement de la mince ligne entre l'horreur et l'humour caractérise singulièrement la fiction d'Easton Ellis et se superpose à celui entre la réalité et le fictionnel. Clay Easton, dans *Less Than Zero*²⁰ et bien davantage dans *Imperial Bedrooms*²¹, détaché de son propre monde, est en fait un personnage qui incarne le dispositif de connexion et de déconnexion entre le commun et le grotesque, il donne corps à cette défamiliarisation annoncée d'entrée de jeu. La nature extrême des événements qui surviennent est diluée puis filtrée à travers le flux de sa médiation. La désaffection de Clay Easton, le narrateur des deux romans cités précédemment, s'emboîte tout naturellement dans les scènes décadentes auxquelles il prend part. L'univers fictionnel est parasité par la présence d'une réalité au statut toujours ambigu et instable. À l'intérieur de la logique nihiliste d'une intrigue qui ne rime à rien, sur fond sonore de la chaîne MTV, Clay Easton décide, sans motif particulier, de photographier une amie en train de s'injecter de l'héroïne, ou encore de visionner une vidéo virale, médiatisant littéralement ses angoisses et ses peurs. La réalité de Clay se modifie au fil de la narration, elle se tord et se déconstruit :

²⁰ ELLIS, Bret Easton, *Less Than Zero*, London, Picador 1986, 208 p.

²¹ ELLIS, Bret Easton, *Imperial Bedrooms*, New York, Knopf, 2010, 169 p.

I avoid everything. Everything goes quiet once the video is posted and yet no one concedes that the video is real. There are actual arguments about its authenticity. People think these are outtakes from horror movie Amanda shot the year before and not even the makers of the horror movie can stop this new narrative form from taking shape²².

Le statut du fameux *snuff movie* du meurtre d'un des amis du narrateur, comme le récit en entier, n'est plus définitif et même les possibles créateurs de cette vidéo n'en contrôlent plus l'authenticité. La distance entre réalité et fiction n'est, dès lors, plus perceptible et c'est spécifiquement ce qui rend encore plus gothique le récit de Clay Easton, du moins c'est ce qui en accélère la *défamiliarisation*. Les assises matérielles de la réalité et du tangible s'écroulent progressivement.

Les manifestations gothiques dans l'univers ellisien sont également présentes à l'échelle de sa forme de telle sorte que la fiction devient inquiétante à plusieurs niveaux. La froideur d'une narration épurée et déclinée à travers divers médias étrangement manifestés, des télévisions en sourdine, des scènes à la fois grossière et sans intérêt, des vidéos virales ou des messages texte sans soubassements ajoutent à cet écart entre les personnages et les sentiments de ces derniers, entre la réalité et les canaux de sa diffusion. L'ignominie devient anodine, le ressentiment se traduit par une sorte de falsification, une opération de transmission infructueuse, dans une fiction singulière où l'affect devient, comme Elvis Costello le chantait sur son premier album studio réalisé en 1977, *Less Than Zero*. Cela développe, un peu comme il en sera question dans l'analyse parallèle de la série télévisuelle *Twin Peaks* réalisée par David Lynch, divers objets et histoires, favorisant l'hétérogénéité et le flou de la voix narrative ainsi que celui des plateformes de diffusions. Fred Botting²³ parlerait encore ici d'un *postmodern gothic* dont l'une des principales caractéristiques est précisément cette incertitude

²² *Idem.*, p.144.

²³ BOTTING, Fred, *Gothic*, New York, Routledge press, 1996, p. 168.

non seulement au niveau de la narration, un trait déjà présent dans les premières manifestations de la forme gothique, mais aussi au niveau du genre.

C'est à partir de ces différents niveaux d'incertitudes que le potentiel de l'expression contemporaine du gothique se concrétise plus spécifiquement chez Easton Ellis, à travers le flux médiatique et les interférences qu'il peut engendrer et dont la série télévisuelle *Twin Peaks* exploite également certains rouages. L'exploration de sources et niveaux d'incertitudes devient, d'une certaine façon, le mode d'analyse adopté dans une tentative de *cartographier les controverses*²⁴ suscitées par le territoire gothique à l'étude. Le flux technologique qui devait réduire la marge entre ces éléments est en fait le lieu d'amplification des sentiments d'incertitudes qui alternent chez Easton Ellis entre horreur et humour, entre réalité et fiction. On parle ici de ce qui s'établit comme un *réalisme des distances*, une expression empruntée aux réflexions de Flannery O'Connor dans ses lumineux *Écrits spirituels*. O'Connor suggère cette idée particulière de *realism of distances* alors qu'elle traite de l'écrivain de fiction :

The fiction writer should be characterized by his kind of vision. His kind of vision is prophetic vision. Prophecy, which is dependent on the imaginative and not the moral faculty, need not be a matter of predicting the future. The prophet is a realist of distances, and it is this kind of realism that goes into great novels. It is the realism which does not hesitate to distort appearances in order to show a hidden truth.²⁵

Si O'Connor traite de la posture de l'écrivain de fiction, l'emprunt de son éloquente expression renvoie davantage ici à la distance qui se crée entre la réalité et sa médiation. Puisque la réalité se présente et se formate en opposition constante avec le média qui l'évoque et la diffuse, le gothique se manifeste alors, dans cette dynamique, comme une impulsion, comme un mode de communication inefficace plutôt que comme une codification littéraire ou

²⁴ LATOUR, Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte/poche, p. 46.

²⁵ O'CONNOR, Flannery, *Spiritual writings*, New York, Orbis books, 2003, 173 p.

symbolique. Dans une certaine mesure, les nombreux dispositifs et appareils technologiques, qui renvoient à différentes plateformes culturelles sur lesquels s'étend la fiction et qui modifient le flux de communication de la réalité, contribuent à rendre une certaine fluidité aux manifestations gothiques ellisiennes de sorte que les récits déjantés de Clay Easton ne sont plus prisonniers des limitations strictes d'un genre ou d'un support comme le roman, ni même d'une plateforme de diffusion. Ils sont plutôt libérés par cette dilatation médiatique de l'incertitude dispersée à plusieurs niveaux. Avec *Imperial Bedrooms*, les traditions gothiques se métamorphosent et se redéfinissent par leur médiation et les monstres s'échappent de la page pour contaminer le mode de pensée à travers tout un univers de fictions et de médias. L'incipit d'*Imperial Bedrooms* illustre assez bien le glissement au sein des balises fictionnelles et permet de camper l'esprit de l'analyse :

They had made a movie about us. The movie was based on a book written by someone we knew. The book was a simple thing about four weeks in the city we grew up in and for the most part was an accurate portrayal. It was labeled fiction but only a few details had been altered and our names weren't changed and there was nothing in it that hadn't happened.²⁶

Ces phrases liminaires évoquent un certain film réalisé à partir de la vie du narrateur et ses amis d'enfance. Est-il question de la véritable adaptation cinématographique de *Less Than Zero* réalisée par Marek Kaniévski en 1987 ? Qui est donc ce « someone we knew » qui a écrit le roman duquel l'adaptation s'inspire ? Est-ce Easton Ellis lui-même qui se projette dans sa fiction ? Ou, est-ce de la réalité dont il est question ? Toute cette stratégie de diversion ouvre *Imperial Bedrooms* sur un mélange de superposition de médias, de *transmédialité*²⁷ et de réalité différée, filtrée et diffusée devient l'essence même de la fiction ellisienne. La dernière parution signée par Easton Ellis s'inscrit alors au sein d'un plus large système de fictions dont

²⁶ ELLIS, Bret Easton, *Imperial Bedrooms*, New York Knopf, 2010, p.3.

²⁷ Le terme est employé selon l'hypothèse que la fiction gothique d'Easton Ellis transcenderait son média et son support d'origine pour déborder sur d'autres plateformes de diffusion.

les plateformes et les réalités deviennent multiples, interconnectées, différées et déclinées. La médiation, qui parasite la fiction d'Easton Ellis, en vient à déborder du cadre interne du discours littéraire, comme si ces modalités ne suffisaient plus pour exprimer les lieux de médiation et que le caractère inquiétant du gothique devait désormais vampiriser également les modes de diffusions. L'essence d'*Imperial Bedrooms* redéfinit et repositionne le fictionnel à travers une interruption du gothique qui transcende le littéraire et le cinématographique. Comme si, pour reprendre les termes de Guy Debord cité plus haut, tout ce qui était directement vécu s'éloignait progressivement dans une représentation, ou, plus significativement ici, dans une médiation de la réalité matérielle. C'est un véritable glissement qui s'opère dans l'établissement de la réalité.

Dans cette étude du gothique ellisien considéré comme un système social, comme un réseau de connexions, la focalisation principalement sera donc sur le premier roman d'Easton Ellis (*Less Than Zero*, 1986), ainsi que sur son dernier (*Imperial Bedrooms*, 2010). L'objectif central demeure de montrer comment le monde fictionnel d'Easton Ellis déploie et forme une société, depuis l'intérieur des fictions, à partir de niveaux et de sources d'incertitudes, jusqu'à un réseau qui déborde des cadres littéraires. L'œuvre du romancier américain ne se limite donc pas, selon l'hypothèse de cette recherche, à une critique acerbe de la société de notre temps. Elle permet également de la comparer avec les sociétés des Hommes et possiblement d'en déchiffrer certains modes d'existence. L'expression gothique ellisienne reflète un mode de pensée et d'existence particulier, qui semble se reconfigurer à l'âge du numérique. Dans le cadre d'une telle analyse, il est donc important de penser les médias et les fictions au sein de balises plus larges. La démarche s'élabore selon trois chapitres distincts qui tenteront de

combiner une approche critique plus traditionnelle à une approche relevant d'une étude sociologique des pratiques.

Tout d'abord, dans le premier chapitre, il sera question des impacts liés à la médiation de la réalité matérielle au sein des fictions littéraires ellisiennes, mais également à travers une nouvelle de John Cheever et la série télévisuelle de Lynch, *Twin Peaks* à l'étude. Une analyse approfondie convoquera ensuite cette idée d'un débordement des connexions, au-delà des paramètres internes des fictions d'Easton Ellis et générant un véritable glissement. À partir des interactions des individus, dans un monde fictionnel où la règle des apparences cache souvent des vérités terribles, se développe et se déploie un système de connexions au sein duquel l'ordre Symbolique de la réalité matérielle opère ce fameux glissement. Un glissement pressenti qui s'avère engendré par la médiation, comme il sera possible de le constater au terme de cette première section.

Les médias et les fictions impliquées dans ce glissement au sein de l'ordre Symbolique seront mis de l'avant, dans le second chapitre, pour analyser cette société, formée d'expressions gothiques ellisienne et déployée, cette fois-ci, au-delà d'un médium littéraire plus conventionnel. Les controverses et les sources d'incertitudes qui se déploient à ce stade et forment la *Société de fictions* réfèrent à un *réseau gothique*, un système rendu instable par une médiation de l'intime. Un nouveau régime sera ensuite étudié dans le cadre de cette recherche, un régime qui, à l'échelle de toute une *économie narrative*, fait appel à des identités fictionnelles ainsi qu'à des constructions sociales aux cloisons plus larges. Toutes ces zones d'incertitudes au sein du réseau ellisien mèneront par la suite à l'observation d'une forme de paranoïa liée à la communication. Aux termes du second chapitre, il devrait être possible de saisir, à travers l'univers fictionnel ellisien, certains points de contact névralgiques où le

gothique, se manifestant comme le résultat d'un échec de la communication, pointe vers de nouvelles possibilités analytiques au niveau de son ensemble social et de ceux que nous meublons.

Le troisième et dernier chapitre s'ouvrira sur cette idée de débordement du cadre conventionnel de la fiction littéraire. Dans la troisième partie de l'analyse, pour penser un ou des *réseaux gothiques* et leurs manifestations en Amérique contemporaine, il faut confronter les deux angles d'approches précédemment mis de l'avant. Cela permettra notamment de rediriger les deux angles d'approche, jusque là distincts, dans la perspective d'une seule et même réflexion. Les deux pôles, le gothique littéraire comme réseau versus les modes et pratiques de diffusion de la réalité matérielle et ses régimes de sens pourront ultimement constituer des pistes de réflexion concernant les pratiques de la médiation à notre époque.

Enfin, l'analyse permettra de penser des manifestations gothiques comme celles orchestrées par Easton Ellis dans ses romans, et de voir en quoi elles modifient les modes de pensées, d'existences et de productions culturelles de notre temps à divers niveaux. Si le chapitre ultime de cette recherche ne vise pas une réconciliation totale des deux pôles, il sera néanmoins l'occasion de penser les débordements des cadres conventionnels comme une manière de réévaluer l'ordre établi et accepté de la fiction et de la réalité matérielle, au sein d'une société donnée. Pour cerner ce qui se déploie enfin et pour tenter de boucler ce qui s'est ouvert en *exorde*, dans cette nouvelle manifestation du paradigme esthétique postmoderniste, il faudra ultimement évaluer l'impact des univers fictionnels à l'étude sur notre manière de penser la technologie, l'art et le littéraire. Des brèches, comme celles ouvertes par la nouvelle de John Cheever, la série de Lynch et la fiction d'Easton Ellis, à travers lesquelles le gothique renvoie non plus à des codes observés pour susciter des effets physiques, mais plutôt à un

système de paramètres sociaux qui, amplifiés par la technologie, la médiation qu'elle engendre et la manière dont sont connectés, canalisés et diffusés leurs incertitudes, remettent en question l'ordre Symbolique qui formate la réalité et les possibilités de son interprétation.

Le gothique d'Easton Ellis marque à sa façon, comme la présente recherche tendra à le montrer, *un attrait durable du gothique*, celui de l'exploration de nos peurs les plus naturelles, mais plus spécifiquement cette peur grandissante qu'à travers l'intersubjectivité de la réalité et de l'imaginaire, le *vrai* demeure inaccessible ou illusoire, qu'importent les canaux de communications. Voici donc les grandes lignes de l'entreprise analytique des *Sociétés de fictions*, sociétés qui proposent de revoir en partie le cadre et les paramètres de la réalité matérielle ainsi que ses possibilités. Ces sociétés formées de fictions constituent une clé dans l'entreprise de penser notre rapport à la virtualisation de nos interactions et de nos univers sociaux.

1.1 Glissement au sein de l'ordre Symbolique

« Words have no power to impress the mind
without the exquisite horror of their reality²⁸. »
— Edgar Allan Poe, 1839.

L'un des créneaux de l'expression gothique contemporaine qui prévaut dans le cadre de la présente recherche est certainement celui du potentiel horrifique de la réalité. Dans notre culture de la fragmentation et des déclinaisons de notre réalité sur de multiples plateformes, les effets de la fiction comme média, comme outil de médiation, sur les individus et sur les sociétés qui lui donnent naissance sont indéniables. Dans cet esprit, pour en arriver à comprendre les mutations sociales engendrées par l'évolution technologique de certains paramètres sociaux, les fictions littéraires de Bret Easton Ellis et leur société propre s'avèrent donc des outils notoires. Les fictions d'Easton Ellis permettent de saisir, grâce à la mobilité de leurs formes et plateformes, de quelle manière elles sont susceptibles de réemplois et de réinterprétations par les individus et sociétés qui les consomment et les mobilisent. Étudier les impacts liés à la médiation de la réalité matérielle au sein des fictions ellisiennes devrait permettre d'analyser divers réemplois, réappropriations et réinterprétations du territoire littéraire. Ces *Sociétés de fictions* sont ainsi indubitablement en lien avec les sociétés des Hommes dans lesquels nous évoluons.

L'univers fictionnel de Bret Easton Ellis, à l'âge de la remise en question de la matérialité des supports, constitue bien davantage qu'un instrument de divertissement. Ce monde de fictions complexes et protéiformes qui en viennent à déborder des cadres conventionnels, confère la possibilité de repenser les rapports qu'entretient l'humain avec son milieu ainsi que le flux médiatique qui l'influence.

²⁸ POE, Edgar Allan, *Collected work*, London, Canterbury classic, 2010 724 p.

Ce flux technologique qui devait constituer un mode de stabilisation dans la pratique de la lecture et de l'interprétation littéraire est plutôt devenu une réelle remise en question des médiations qu'il déclenche. Ainsi, le discours littéraire chez Easton Ellis ne peut être considéré comme un système fermé, écarté de la société de laquelle il jaillit. Dans cette optique, il s'avère pertinent de concerter deux modes interprétatifs du littéraire de sorte qu'un *close reading* plus classique puisse et doive même cohabiter avec une forme de *distant reading*, au sens plus globalisant ou Franco Moretti le présente et l'applique. En demeurant attentif aux paramètres internes des fictions à l'étude, il importe également de baliser et cadrer ces *Sociétés de fictions* autour d'une structure plus large qui se désigne ici par *l'économie du récit* et qui renvoie à des textes intimement liés aux appareils technologiques et aux médiations que ces derniers peuvent engendrer à divers niveaux, comme les canaux de diffusion empruntés par l'intrigue, par exemple. Le concept d'économie du récit, de *narrative economy*, est employé ici pour examiner comment les fictions ellisiennes échangent, circulent et se croisent de manière à acquérir leur *valeur*. Cette économie du récit permet de voir comment se bâtissent les fictions, mais également comment elles meublent l'espace. Une *économie narrative* interroge donc, entre autres, la construction des fictions²⁹. C'est ici une manière d'exhorter un nouveau mode d'interprétation du champ social et de ses transpositions fictionnelles.

Les technologies de communication distancient, dans une certaine mesure, les fictions gothiques à l'étude des traditions du gothique qui, néanmoins, portaient déjà, pour certaines, sur la manière de raconter. Cela se manifestait de façon plus spécifiquement liée à l'écrit, si on se réfère entre autres à Poe, à Nathaniel Hawthorne ou encore à Henry James.

²⁹ RICOEUR, Paul, *Time and narrative*, Chicago: University of Chicago Press, 1985, vol. 2, p. 1-85

L'omniprésence d'appareils technologiques, au sein des fictions à l'étude, met en évidence un décalage, une différenciation, entre l'appareil et l'écriture. Cela a indubitablement des effets majeurs sur la façon dont ces fictions présentent et représentent la poétique de l'écriture. Autrement dit, ce qui est communiqué par l'appareil technologique produit une instabilité, une sorte de tremblement comme celui annoncé dans l'exorde. La médiation technologique transforme ce qui a toujours été le centre de l'édifice gothique, l'*Uncanny*³⁰, cet inquiétant malaise né d'une potentielle rupture au sein de la rationalité de la vie quotidienne. Si le gothique a traditionnellement pour épice l'écriture elle-même, la réflexion ici vise plutôt un examen des frontières de la communication et des pratiques sociales, d'où l'emploi notamment d'un concept d'économie du récit.

Pour rendre des *Sociétés de fictions* intelligibles, le véritable défi consiste à passer de l'analyse fictionnelle interne qui se consacre aux éléments qui forment l'univers d'une fiction, vers une macrostructure, un système régissant l'économie du récit et au sein duquel interagissent les diverses fictions ellisiennes. Au-delà de l'abstraction initiale du concept, ces mondes fictionnels deviennent une occasion de repenser la manière dont une communauté propre donne forme et sens à ses expériences les plus fondamentales, à partir du déchiffrement des multiples fictions qu'elle reçoit, produit et s'approprie. C'est une manière de saisir les impacts de cette virtualisation dont nos espaces de partage sociaux sont désormais sujets.

Dans la perspective de saisir les relations entre la forme et le sens des fictions ellisiennes, il importe également de revoir certaines frontières présupposées entre une analyse littéraire descriptive plus conventionnelle et une lecture élargie de façon à tendre vers une réflexion sur nos pratiques sociales. Pour circonscrire adéquatement ces frontières critiques, il

³⁰ FREUD, Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, 1985, 328 p.

est primordial de cadrer l'analyse de l'objet au niveau de la réalité matérielle et de sa médiation au sein des fictions ellisiennes. L'ordre Symbolique qui régit la base linguistique de la communication s'avère en fait le lieu d'un glissement paradigmatique. Les appareils technologiques, présent dans les fictions à l'étude, ont notamment pour effet profond de retracer les lieux mêmes où, dans le récit gothique, cet ordre se fissure et glisse vers l'ordre lacanien du Réel. Todd McGowan, dans son ouvrage sur David Lynch, clarifie assez justement cette question de la médiation de la réalité et de ce glissement pressenti vers le Réel lacanien: « The real is not reality, explique-t-il, but the failure of the symbolic order to explain everything³¹. » D'une certaine façon, ce qui est logiquement impossible, cet échec du possible, dans l'ordre Symbolique de la réalité matérielle devient spécifiquement intelligible dans la fiction à l'étude et les appareils auxquels elle fait appel.

L'idée du subjectif devient en fait intersubjective. La manière dont Lacan pense la réalité permet d'envisager ici le gothique comme une part de ce que ce dernier désigne par le Réel. La réalité se configure chez Lacan sous trois ordres spécifiques; l'Imaginaire, que l'on peut définir par l'essence des sensations des sujets et objets qui sont régulés par l'ordre Symbolique, c'est-à-dire tout ce qui nous structure et nous circonscrit comme sujet et finalement le troisième, l'ordre du Réel, une zone de jonction entre le subconscient et le physique, un territoire où peut notamment s'opérer cette défamiliarisation. Le Réel lacanien peut être compris comme étant à l'intérieur de l'ordre Symbolique.

Sans en effectuer un recensement exhaustif, le terme « symbolique » apparaît très tôt dans les travaux de Lacan et implique des références à la logique symbolique et aux équations utilisées en physique mathématique. Graduellement, le terme a acquis une signification

³¹ MCGOWAN, Todd, *The impossible Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 25.

anthropologique, puis Lacan commence à l'utiliser comme un nom. Dès lors, il devient l'un de ces trois ordres qui régissent notre réalité (l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel). De ces trois ordres lacaniens, le Symbolique est particulièrement important dans le cadre de la présente analyse puisque c'est ce dernier qui renvoie à l'idée qu'un univers social se structure selon des lois qui régissent les relations de *parenté*, d'échange et de circulation de l'information et de médiation³².

Toutefois, cet ordre Symbolique ne se limite pas au langage ou bien au discours. Au contraire, la langue comporte des dimensions Réelles et Imaginaires, en plus de sa dimension Symbolique. La dimension Symbolique de la langue est une force dans laquelle les éléments se positionnent en fonction de leurs différences. L'ordre Symbolique est à la fois le principe de plaisir qui régule la distance entre les choses et ce qui permet d'en baliser un *Au-delà*. Si ce n'est pas une superstructure déterminée par la biologie ou la génétique, l'ordre Symbolique demeure contingent par rapport au Réel³³. En termes plus simples, c'est l'ordre Symbolique qui détermine la subjectivité. Le concept lacanien du Symbolique est caractérisé précisément par l'absence de relations stables entre signifiant et signifié.

Lacan emploie le terme *glissement* pour traiter de la relation chancelante entre le signifiant et le signifié. Evans Dylan précise que ce terme souligne ainsi les différentes façons dont Saussure et Lacan conçoivent la signification³⁴. Chez Saussure, il s'agit d'une liaison stable entre le signifiant et le signifié, alors que pour Lacan, cette relation est à la fois fluide et instable. Il est impossible d'établir un lien réciproquement équilibré entre signifiants et signifiés. Le mouvement de glissement de la signification est sans fin, chez Lacan, et les

³² DYLAN, Evans, *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*, New York, Routledge, 1996, consultation en ligne (2014) : <http://lib.myilibrary.com/Open.aspx?id=46384>

³³ LACAN, Jacques, *Le Séminaire Livre II Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, Paris, 1954-44, éd. Jacques-Alain Miller ; Seuil, 1978, p. 29.

³⁴ DYLAN, Evans, *Op. Cit.*

significations stables se dissolvent complètement. Ce glissement pressenti et prélevé au sein de l'univers fictionnel ellisien vers ce régime du Réel lacanien s'inscrit à même l'établissement de l'ordre Symbolique et s'avère donc l'un des points centraux de la présente démarche réflexive. C'est là où les enjeux gothiques pointent vers une médiation du matériau fictionnel. Dans un territoire discursif plus large, c'est toute l'économie du récit et des paramètres narratifs qui engendre ce glissement paradigmatique de l'ordre Symbolique de la réalité matérielle.

En se basant sur ces éléments conceptuels lacaniens, on peut donc percevoir, dans la fiction ellisienne, une certaine modification dans le régime de la réalité. Une transformation qui semble accélérer la distance de même que le statut des éléments meublant l'espace de la réalité. Le Réel devient alors un véritable lieu d'effondrement de l'ordre Symbolique et cet ordre ne devient perceptible qu'à travers le croisement de différentes strates de fiction. Cela crée une sorte de vertige puisque les assises solides de la réalité matérielle auxquelles nous sommes habitués se fragilisent au moment d'un tel glissement. La relation entre le Réel et l'ordre Symbolique se modifie en fonction de ce glissement qui s'opère et octroi alors tout son potentiel au Réel. Au sein de l'univers ellisien, un tel glissement se manifeste comme une véritable reconsidération de nos espaces sociaux. C'est d'une certaine façon l'un des éléments qui deviendra transférable, une fois cette société d'univers fictionnels circonscrite.

1.2 Médiation, communication et technologie

« Pour assurer leur cohésion, les sociétés à mémoire se servent de l'histoire, les sociétés sans mémoire de la communication³⁵. » Si la communication est le recours d'une collectivité *pauvre* en symboles historiques, selon Lucien Sfez, il s'avère intéressant de voir comment cette cohésion de tout un pan de la poétique gothique américaine à l'étude implique justement les dispositifs de communication ainsi que les manières de véhiculer les événements qui surviennent au sein de réalité matérielle. Lorsque l'on traite de la production culturelle gothique aux États-Unis, il est périlleux d'utiliser les balises strictes d'un genre ou encore d'un mode de représentation littéraire. La relation entre la réalité et ses canaux de diffusion s'opère de manière bien singulière au sein de l'univers gothique ellisien et il convient davantage de traiter ici de territoire discursif au travers duquel sont pointées un certain nombre de sources d'incertitudes à explorer.

À partir de présomptions éveillées originellement par la courte nouvelle *The Enormous Radio*³⁶ de John Cheever et qui seront littéralement canalisées et émancipées à travers l'expression littéraire protéiforme de Bret Easton Ellis, le terrain exploré n'est donc plus celui du genre consacré ou d'un mode d'écriture restrictif. Il est plutôt question d'une pérégrination d'incertitudes entourant des réseaux de manifestations gothiques dans la littérature américaine contemporaine. Il est ainsi supposé ici que certains paramètres de l'expression gothique outrepassent la simple illustration d'une déception du « American dream » et permettent de penser la médiation de la réalité, avec des balises élargies qui réorganisent l'ordre conféré généralement à la réalité matérielle.

³⁵ SFEZ, Lucien, *Critique e la communication*, Paris, Seuil, 1990, p. 36.

³⁶ CHEEVER, John, « The Enormous Radio », dans *The Enormous Radio and other stories*, New York, Harper & Row publishers, 1953.

L'idée de médiation du rapport à la réalité matérielle, au temps et à l'espace, dans l'univers gothique du romancier américain Bret Easton Ellis semble à première vue utiliser les stigmates causés par le déploiement technologique au sein de notre monde social. En s'ouvrant à la possibilité que des fictions puissent former une société propre comme cela est suggéré dans l'exorde de cette recherche, il devient pertinent d'analyser les paramètres du projet littéraire ellisien selon un mode de pensée administré par la médiation. Les techniques médiatiques et les voies de communication empruntées par l'univers d'Easton Ellis créent une interférence et bouleversent l'ordre Symbolique de la réalité. L'imaginaire y contamine les régimes de sens de la réalité et de surcroît, ses modes de diffusion.

Afin d'explorer ces relations entre réalité et fiction, entre plateformes culturelles multiples et entre modes d'existence et d'expression artistique, il importe de s'interroger sur la distance entre la réalité, sa potentialité, les manières de le communiquer et le traitement de son ordre Symbolique s'impose. C'est à partir d'ici que s'engendre une forme de réalisme basé sur la notion de distance, un *réalisme des distances* qui donne accès à des éléments de sens qui, jusqu'ici, échappaient aux fictions de traditions réalistes. Les appareils technologiques engendrent au sein de l'expression gothique tout un système lié justement à cette notion de distance et cela donne lieu au glissement de l'ordre Symbolique vers une forme du Réel lacanien plus chancelante que cristallisée.

L'importation du gothique en Amérique et sa continuation contemporaine ne se limite pas à un déclin de la « foi » en la modernité. En se concentrant sur le projet fictionnel de Bret Easton Ellis, l'idée ici est de penser les modifications dans l'économie du récit et d'observer quelques traces des incertitudes et d'acteurs qui entrent en ligne de compte dans leur manifestation sur le plan littéraire.

Il est en effet possible, à plusieurs moments de la fiction d'Easton Ellis, notamment dans son dernier roman, d'identifier cette modification dans l'économie du récit narratif, ce fameux glissement au niveau de l'ordre Symbolique : « What keeps me interested—and always does—is how can she be a bad actress on film but a good one in reality? This is where the suspense of it all usually lies³⁷. » Comme le narrateur d'*Imperial Bedrooms* l'illustre assez bien dans cet extrait en décrivant le personnage de Rain Turner, à maintes reprises, les protagonistes ellisiens se retrouvent, littéralement et formellement, déconnectés de leur réalité, comme si la construction de leur identité propre dépendait plus de la réalité et ne pouvait donc être restituée par le discours. Ils flageolent entre une réalité matérielle et un régime qui modifie le statut du Réel. La fiction ellisienne opère une sorte d'émancipation de la réalité, supprimant certains liens conventionnels entre l'identité individuelle des personnages et leur réalité propre, entre la fiction et la diffusion de cette dernière.

Entre médias, fiction et communication, l'univers ellisien ne crée plus d'individualité. Le paradigme glisse et déstructure en quelque sorte cette idée de réalité matérielle pour engendrer des entités dont les modes de communication ne correspondent plus aux modèles sociaux dans lesquels ils interagissent. La première manifestation d'un tel glissement passe ainsi par les appareils technologiques, notamment la caméra cinématographique lorsqu'il est question du jeu de Rain Turner. Les appareils technologiques chez Ellis constituent de véritables filtres à la communication et court-circuitent en quelque sorte la possibilité qu'ont les personnages de reconnaître ce qu'ils sont, par les autres personnages ou par eux-mêmes.

³⁷ ELLIS, Bret Easton, *Imperial Bedrooms*, Op. Cit., p. 55

1.3 *La vérité comme concept ostentatoire, repartir de « l'énorme radio »*

The Enormous Radio, cette petite nouvelle parue dans le *New Yorker* en 1947, illustre assez bien le phénomène qui s'opère dans la fiction gothique, posant la réalité matérielle telle qu'elle est *distorsionnée* par le médium radio. Dans ce bref récit que signe John Cheever, la réalité est littéralement formatée par sa distorsion, par sa médiation. C'est comme si la possibilité de la réalité ne se manifestait que par la présence d'un intermédiaire. Cette interférence est celle du médium qui tronque la réalité qu'il diffuse. C'est littéralement de l'exposition du potentiel incertain qui configure la réalité dont il est question dans cette synthétique et inquiétante nouvelle de Cheever.

Le récit commence par une description des Wescott, une famille moyenne plutôt générique. Au moment où leur radio tombe en panne, Jim Wescott décide d'en acquérir une nouvelle. Sa femme Irene aura d'entrée de jeu de la difficulté à apprécier l'appareil. « The violent forces that were snared in the ugly gumwood cabinet made her uneasy³⁸. » Ici, la narration fournit déjà un indice de toute la portée de la nouvelle à savoir l'exposition de *forces*, à la fois puissantes et incongrues, qui véhiculent, filtrent et déforment la réalité. Ensuite, les Wescott ont accès aux conversations de leurs voisins à travers cet instrument étrange et démesuré. Enfin, Irene ne peut plus s'empêcher d'écouter cette radio qui lui restitue ce qui lui semble être la réalité de son voisinage. Elle développe littéralement une obsession pour cette *vérité* comme une force impromptue matérialisée et transmise par la radio. Cette petite histoire de Cheever peut sembler anodine à la première lecture. Toutefois, lorsqu'on s'attarde à certains détails, en un sens, elle revisite le *problème* de la distance entre la réalité matérielle et sa transmission. Le statut de l'appareil radiophonique permet, d'une certaine

³⁸ CHEEVER, John, *Op. Cit.*, p. 196.

façon, de jeter les bases d'une réflexion sur les faits qui adviennent et les canaux de diffusion de ces derniers. Au terme du récit des Wescott, la question de la *vérité* comme piste vers la liberté est compromise. Les bases matérialisées de ce concept de *vérité* sont ici vaines. Irene semble tout sauf libre à partir du moment où elle a accès à l'intimité de ses voisins par le biais de la radio. Est-ce à cause de la manière dont cette réalité est diffusée? Est-ce la faute du médium? Est-ce même vraiment la réalité? Cette problématique se complexifie lorsque l'on s'attarde davantage aux moyens de diffusion. L'interprétation de cette idée de distance se modifie selon les canaux de communication employés. Les manières de rendre compte d'une vérité, d'y avoir accès, en formatent, d'une certaine manière, son statut, son rôle de même que son impact. *The Enormous Radio* pointe ainsi vers des incertitudes dans les façons de rendre compte de la réalité et de l'ordre Symbolique qui la régit.

Ces interrogations concernant les balises de la réalité et ses canaux de communication et de diffusion au sein du récit sont également observables dans la série télévisuelle *Twin Peak*, réalisée par David Lynch et présentée sur la chaîne ABC. C'est un mode de réflexion qui se pense singulièrement à travers les paramètres du gothique exploité par Lynch. Le professeur et critique télévisuel, Lenora Ledwon, qui signe un article au sujet des diffusions télévisuelles impliquant des éléments gothiques, précise que « The twentieth century has proven congenial to the Gothic³⁹. » Si Ledwon traite spécifiquement de la série *Twin Peaks*, il n'en demeure pas moins que de ses observations se dégagent des éléments qui sont primordiaux dans une étude sur la distance séparant la réalité et ses voies de diffusion. Ce que met en relief le diagnostic de Ledwon à propos du gothique dans *Twin Peaks* est en fait le processus plutôt que le produit. Les manifestations gothiques se pensent ainsi avec l'idée que

³⁹ LEDWON, Lenora, « TWIN PEAKS AND THE TELEVISION GOTHIC », dans *Literature/Film Quarterly*, 21.4 (1993): p. 260-270.

le territoire qu'elles couvrent est en modification constante. C'est ce qui *inquiète* d'une certaine façon, ce qui perpétue le gothique tout en permettant de repenser ses fondements. Cette inquiétude persiste puisque l'on n'arrive pas à fixer un point précis au sein des fictions gothiques de Lynch ou de Cheever. Le tremblement, annoncé d'entrée de jeu dans l'*exorde*, se retrouve dans l'objet de recherche même et met en évidence l'impossibilité de fixer définitivement la réalité matérielle qui tend à s'éloigner à travers ses médiations. Cela permet de paraphraser encore ici *La Société du spectacle* de Debord, cité précédemment. En accumulant des appareils technologiques qui servent de médiation à la réalité, l'essence du récit glisse vers un singulier et angoissant nouveau territoire, celui d'un Réel, un Réel qui demeure toutefois à circonscrire.

En cherchant d'abord à analyser ce glissement paradigmatique effleuré dans la nouvelle de Cheever et plus spécifiquement perceptible dans *Twin Peaks*, on constate que les appareils technologiques s'intègrent à même la diégèse de la fiction. D'une part, dans la série de Lynch, l'histoire est terminée avant même le début de la narration. C'est-à-dire que le récit de Laura Palmer devient en fait un casse-tête que l'on cherche à remettre en place à travers divers fragments enregistrés par les nombreux appareils présents dans la série, notamment un journal intime et une vidéo. Laura Palmer, véritable objet du désir narratif et de la reconstruction, est morte avant même le début de la série. Ainsi, Lynch joue avec ces divers appareils technologiques pour en exposer graduellement, au compte-goutte, des détails. Ce qui prime au sein de toute l'économie du récit élaboré par Lynch, c'est cette vidéo de Laura et Donna enregistrée par James. Si la vidéo est sans contenu ou du moins, si ce contenu ne nourrit pas l'intrigue, l'appareil technologique de même que la médiation par caméra permettent néanmoins de mettre au jour de nouvelles informations puisque c'est en voyant le

reflet de la moto de James, dans la lunette de Laura que Cooper réalise qui est l'auteur de la vidéo. La série foisonne d'éléments technologiques qui projettent en médiation la réalité différée de cette Laura Palmer. Twin Peaks est ainsi fondamentalement une série qui porte sur les médiations et leurs effets sur la réalité qu'ils diffusent ou rediffusent. La *vérité* du récit se fonde dans un concept ostentatoire parce que, pour résoudre l'assassinat de Laura Palmer, le spectateur n'a d'autre choix que de passer par ces suppléments technologiques. Ce n'est que par ces appareils qu'il a accès à la médiation de réalité de Laura, une réalité qui glisse et se distancie d'elle-même au fil du récit de sa diffusion.

Lynch, alors véritable *réaliste des distances*, pour reprendre l'expression d'O'Connor, fait de la distanciation le centre de sa fiction. L'ordre Symbolique de la réalité matérielle pointe alors vers le Réel lacanien. Se faisant, Lynch demeure fidèle aux formules gothiques dans la mesure où il n'existe dans Twin Peak ni dans ses longs-métrages, aucune explication logique. Tous ces dispositifs et appareils de médiations sont intimement liés à la notion de distance. La distanciation qui s'opère dans Twin Peaks s'effectue initialement au niveau des pratiques critiques, d'une lecture étroite, *close reading*, qui s'attarderait aux mécanismes de l'intrigue, il importe plutôt ici de passer à un examen de l'économie narrative plus globalement circonscrite. La distanciation se prodigue donc également au niveau des paramètres gothiques traditionnels. On passe, avec Twin Peaks notamment, mais aussi avec Cheever précédemment ainsi qu'avec Easton Ellis, vers une expression gothique que Botting qualifierait de *postmoderne*⁴⁰. L'appareil technologique vient de renforcer, de consolider, les logiques de l'ordre Symbolique, mais, étrangement, ce même appareil technologique apparaît précisément là où la réalité ne parvient plus à être explicable et glisse vers le Réel. Un Réel

⁴⁰ BOTTING, Fred, *Op. Cit.*, p. 168-169.

que l'ordre Symbolique voudrait croire loin, mais qui s'avère, finalement, être plus près que prévu.

Ce glissement s'effectue également chez Easton Ellis. En effet, dans la même veine, le traqueur de Clay, dans *Imperial Bedrooms*, ne donne que très peu d'informations à ce narrateur et personnage principal du récit, dès son apparition. C'est donc de manière graduelle que l'angoisse augmente, via les appareils technologiques, pour devenir une sorte de crise muette, mais omniprésente au sein du récit. Puis tout cela se métamorphose en une tristesse simple, mais obsédante qui se propage à l'échelle du récit. D'abord à l'interne, par le biais de filatures et de surveillances décalées par l'intermédiaire des téléphones cellulaires et messages textes, les rumeurs horribles se diffusent au fil de la narration. L'appareil technologique émancipe les propos et les faits pour en faire littéralement glisser le sens dans un mouvement perpétuel où la *vérité*, comme concept ostentatoire, n'est guère pertinente ou même souhaitée.

En outre, ce n'est pas innocemment qu'Easton Ellis greffe son univers fictionnel gothique à l'incarnation hollywoodienne de la *société du spectacle* et de la vaste machine cinématographique. *Imperial Bedrooms*, comme le préparait *Less Than Zero*, se projette dans la réalité des œuvres ellisiennes déjà adaptées à l'écran, anticipant d'imminentes incompréhensions et interprétations de son univers fictionnel. Les stigmates et lésions engendrés par les déclinaisons de la fiction ellisienne notamment sur la plateforme cinématographique ne peuvent ainsi plus être ignorés.

Si Clay Easton se dissocie d'entrée de jeu dans le roman de son Dieu-auteur, ce *someone we knew*, la possibilité d'une frontière naturelle entre la fiction et la réalité matérielle est remise en question à mesure que le statut des éléments meublant l'espace de la réalité est remis en question. La *vérité* se fond à l'instar de l'auteur fictif ayant signé le récit de Clay qui

le définit ainsi : « He was simply someone who floated through our lives and didn't seem to care how flatly he perceived everyone or that he'd shared our secret failures with the world, showcasing the youthful indifference, the gleaming, nihilism, glamorizing the horror of it all⁴¹. » Étrangement, la description que fait Clay de cet auteur, qu'il soit irréel ou sans équivoque, renvoie au processus fictionnel dans lequel *Imperial Bedrooms* parvient à s'inscrire. Cette même évolution fictionnelle est présente dans *Less Than Zero* et les autres titres d'Easton Ellis où l'appareil technologique ébranle littéralement le statut du narrateur, de l'individu, de la fiction et au bout du compte, celui de la réalité. Le parallèle entre les paramètres des fictions ellisiennes et ceux qui formatent notre réalité devient alors éloquent au niveau de la modification du statut de ses composantes.

1.4 Le gothique comme processus

D'entrée de jeu, le gothique est généralement associé à une manière d'adapter des paramètres pouvant rendre compte de la réalité plutôt qu'à un système de règles à observer arbitrairement s'inscrivant dans un genre littéraire cristallisé. Qu'importe l'époque, l'histoire d'horreur s'est toujours adaptée à l'atmosphère, au style et au cadre naturel déployé par sa réalité sociale et cela demeure dans l'esprit de la présente réflexion. La question de la distance, de l'interférence entre réalité et fiction, symbolise le point central, le foyer dans un véritable processus analytique qui cherche à penser tout un système de médiation. À cela doit s'ajouter une variable propre à notre temps, mais désormais non négligeable, un paramètre qui modifie d'une certaine façon les motifs du gothique plus classique, c'est à dire : l'augmentation du flux d'informations et des canaux de diffusion. Bien souvent, dans ces manifestations gothiques

⁴¹ ELLIS, Bret Easton, *Imperial Bedrooms*, *Op. Cit.*, p. 4-5.

nouvelles, la ville moderne, non moins susceptible de devenir un gouffre infini, a remplacé le château gothique ou *la maison obsédante*⁴² et les méchants sont maintenant des personnes génériques conventionnelles qui peuvent se transformer en êtres psychotiques désensibilisés au genre humain. Bien entendu, l'expression gothique en littérature fait encore et toujours référence à des récits de l'obscurité, de la transgression, du désir et de la puissance. Or, certains des effets de cette expression sont désormais obtenus grâce à de nouvelles techniques qui, elles, résultent d'une *cartographie médiatique et fictionnelle* encore trop peu considérée, voire inexplorée. Avec la métamorphose des paradigmes de communications et de transmission, les relations entre les discours en viennent à primer leur substance. Plus que jamais, les discours accèdent à leur sens à travers leurs échanges et leurs connexions. Sans réelle modification conceptuelle par rapport à l'emblématique roue à livres d'Agostino Ramelli, on peut tout de même dire ici que la vitesse de circulation des connexions est accélérée, de la même manière que les modes de propagation.

Les appareils technologiques modifient la vitesse, la manière et la forme dont la réalité matérielle est véhiculée dans une médiation qui se répercute de l'intime au global. À l'hypothèse de Marshall McLuhan de 1964 selon laquelle les technologies de la communication seraient le prolongement de l'individu⁴³, s'ajoute, d'ores et déjà et indubitablement, le fait que ces réseautages, nés du flux technologique, reconfigurent jusqu'à l'essence même des individus. Alors que plusieurs critiques s'aventurent à explorer les contrées gothiques de la fiction de manière chronologique, la méthodologie sélectionnée ici vise plutôt une analyse de la distance et des rapprochements entre ces occurrences gothiques spécifiques, la nouvelle de Cheever, la série de Lynch présentée en 1990 sur ABC et bien sûr,

⁴² JACKSON, Shirley, *The Haunting of Hill House*, New York, Penguin Classics, 1959, 208p.

⁴³ MCLUHAN, Marshall, *Understanding new medias*, Boston, The MIT Press; Reprint edition, 1994, 392 p.

les romans d'Easton Ellis. Tout cela demeure dans le dessein crucial de penser le gothique comme un système au sein duquel se déploie un mode de pensée et d'interprétation de cette distance entre la réalité et ses diffusions.

Les considérations chorographiques ne constituent donc pas le dessein de définition ici. Le microcosme de l'expression littéraire ellisienne tend, par cette configuration des canaux de communication, à remettre en question une panoplie de présupposés concernant l'ordre régissant la réalité matérielle est ses modes de diffusion. De là surgit une forme de diagnostic des dispositifs qui rendent compte d'une réalité et de sa puissance symbolique. Le territoire discursif ici, né d'un genre littéraire britannique, doit donc être étudié au sein d'un plus large éventail qui doit désormais s'étendre à diverses manifestations culturelles, ce qui produit littéralement une conscience de « soi » du genre, s'il en est toujours un, bien sûr. Cela octroie une certaine légitimité au débordement, notamment cinématographique et numérique, de l'univers fictionnel ellisien permettant déjà de resserrer ici le lien entre cette *société de fictions* et les sociétés des Hommes.

Si l'on remonte à la base, la fiction gothique, mentionne-t-on souvent, a commencé par l'exaltation des fictions moralement respectables de tradition réaliste. Par conséquent, le gothique en littérature suggère par définition une écriture de l'excès.

The excesses and ambivalence associated with Gothic figures were seen as distinct signs of transgression. Aesthetically excessive, Gothic productions were considered unnatural in their undermining of physical laws with marvelous being and fantastic events. Transgressing the bounds of reality and possibility, they also challenged reason through their overindulgence in fanciful ideas and imaginative flights. Encouraging superstitious beliefs Gothic narratives subverted rational codes of understanding⁴⁴ [...]

Fred Botting pense le gothique, écriture de l'excès, de la transgression et de l'ambivalence, en considérant le fait que les paramètres gothiques du XIXe siècle réapparaissent au XXe sous de

⁴⁴ BOTTING, Fred, *Gothic*, New York, 1996, p. 6.

nouvelles formes et surtout à travers de nouveaux médias. Les motifs gothiques ont d'une certaine façon été transformés par les nouvelles anxiétés culturelles qui habitent nos sociétés et cela a permis, selon Botting, de repenser les modes de diffusion de la réalité par rapport au gothique et vice-versa. Les travaux de Botting permettent ainsi, à qui s'aventure dans les contrées gothiques de la critique, de faire le pont entre des perspectives critiques plus arrêtées sur le genre gothique et de nouvelles façons de penser la production gothique contemporaine, en lien avec une sorte d'anticipation des idées reçues au sujet de la littérature, de la médiation et de la production culturelle. Un glissement s'opère alors, au niveau de l'économie du récit. L'expression gothique qui exploite les lieux communs collectifs, susceptible d'engendrer la peur ou le suspense, se distancie d'une expression fictionnelle qui exploite davantage le potentiel de certains paramètres de la réalité.

Les fictions ellisiennes tendent à recadrer l'expression narrative gothique ainsi que ses *modus operandi*. Les appareils technologiques qui abondent dans les œuvres d'Easton Ellis, de même que dans la série *Twin Peaks*, influencent et modifient considérablement l'économie de leur récit. Si le jeu de la peur et de l'humour a toujours été inscrit dans les textes d'expressions gothiques, cette ambivalence évolue substantiellement avec ces expressions contemporaines du gothique. « The uncertainty perpetuates Gothic anxieties at the level of narrative and generic form, and affects all categories and boundaries from the generic to the social⁴⁵. » L'angoisse gothique déborde littéralement et formellement du récit pour contaminer les modes de circulation du récit lui-même. S'attaquant notamment au statut fictif de l'auteur dont parle Clay, cette angoisse gothique engendre de puissantes émotions plutôt que simplement des jugements esthétiques. « [...] narrative forms and devices spill over from

⁴⁵ BOTTING, Fred, *Op. Cit.*, p. 168.

worlds of fantasy and fiction into real and social spheres⁴⁶. » L'excès, dans l'expression gothique contemporaine, vampirise le récit dans sa manière de mettre en évidence la forme et les conventions narratives et fictionnelles. De là naît ce que l'on pourrait désigner par une véritable *hybridité esthétique*, à la fois dans le cadre du récit et dans sa forme. Cette hybridité au niveau du récit et de la forme des fictions se répercute sur le système narratif et fait glisser les éléments narratifs et l'ambivalence vers une autre figure de l'horreur gothique. L'inquiétant, l'étrange se transfère alors graduellement de la forme au fond au sein d'échanges et de connexions réciproques et simultanées. Le statut de certains fragments de réalité, un énoncé, un message texte, ne tient alors plus qu'à ses moyens de médiation.

Sigmund Freud, dans l'une de ses nombreuses incursions dans le domaine de l'esthétique, a réfléchi sur un mode privilégié par l'expression gothique, celui de l'*Uncanny*⁴⁷, d'une « inquiétante étrangeté ». Le domaine de l'inquiétante étrangeté, puisque cela ne se limite pas à un concept, devient pertinent ici en ce sens qu'il est question de penser, une origine, un noyau commun à l'angoissant, « une vérité particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier⁴⁸. » Il est possible de dégager cette « inquiétante étrangeté » du commun, du familier. Voilà qui ouvre ici des pistes de réflexion au sein du gothique contemporain et particulièrement celui d'Easton Ellis. Cette inquiétante étrangeté concerne entre autres ce questionnement, à la fin de *Less Than Zero*, à savoir si les cris d'enfants, dans la fameuse vidéo visionnée dans cette chambre à Malibu⁴⁹, étaient *vrais* ou faux. Cette vidéo est aussi curieusement l'élément clé qui connecte le premier et le dernier roman d'Easton Ellis.

⁴⁶ BOTTING, Fred, *Op. Cit.*, p. 168.

⁴⁷ FREUD, Sigmund, *Op. Cit.*

⁴⁸ *Idem*, p. 215.

⁴⁹ ELLIS, Bret Easton, *Imperial Bedrooms, Op. Cit.*, p. 3.

Le potentiel des circonstances de terreur, d'horreur, d'oppression et de persécution, en contact avec une conception de la réalité et du tangible, demeure ainsi l'assise liminaire d'une entreprise analytique des nouvelles possibilités du gothique. Pour arriver à saisir la pertinence des réseaux et connexions de l'expression gothique ellisienne, il faut également se pencher sur les acteurs et espaces engendrés par les moyens de diffusion et la *médiation*⁵⁰ de la réalité matérielle. Sans trop s'étendre sur les théorisations freudiennes et lacaniennes, il est important de rappeler ici que l'une des idées fondamentales de la subjectivité est assumée ici comme intersubjective. C'est-à-dire que les ordres lacaniens régissant la réalité : l'Imaginaire, le Symbolique et le Réel, sont interconnectés et médiatisés par la subjectivité du récit, bien que cette subjectivité soit canalisée par ses modes de diffusion. Les régimes de la réalité, dans l'univers gothique, sont *filtrés* par de nouvelles formes de diffusion et de communication. C'est donc une sorte de jonction entre le subconscient, la réalité matérielle et ce qu'il pourrait advenir qu'opèrent les médias dans l'expression gothique ellisienne.

Dans la nouvelle de Cheever commenté précédemment, la radio qui permettait à Jim et Irene Westcott d'entendre leurs voisins matérialise une jonction, une connexion entre la réalité et sa médiation mise en scène au sein de la fiction. Le Réel lacanien, sur le territoire gothique, devient une question de distance et de potentialité au sein de l'ordre Symbolique. Ce que l'on peut noter ici, c'est qu'à partir de ce qui pourrait être pensé en terme de courant esthétique, émane plutôt une véritable économie de la transmission de la réalité, une manière de la revoir dans toute sa potentialité. C'est à partir de cette nouvelle cartographie que le gothique se manifeste et s'émancipe dans les œuvres d'Easton Ellis, et plus largement dans les

⁵⁰ Le terme est ici employé au sens large où l'on fait appel à un média pour rendre compte de l'impression, de l'atmosphère et des circonstances du Réel lacanien.

manifestations gothiques contemporaines, comme un véritable processus analytique plutôt que simplement comme fondations esthétiques.

Gothic as process rather than product. The basic methodology of this process involves the combination and exploitation of two highly domestic forms—television and the Gothic novel. The result of this process is a series in which the domestic is the Gothic and television becomes the ghost in the home⁵¹.

Le médium télévisuel, dans l'analyse de Lenora Ledwon, devient un spectre de l'émancipation du processus gothique, un peu comme l'était déjà l'horrible radio de Cheever et sa sensibilité erronée pour la discorde. Tout ce qui se développe dans la fiction d'Easton Ellis, tout ce qui parasite diverses plateformes culturelles et fictionnelles poursuit encore plus largement ce spectre du processus gothique pour l'étendre à de nouveaux paramètres. Mais pour entrer dans l'univers grotesque et incertain de l'écrivain d'*American Psycho*, le terrain d'analyse exploré par Ledwon s'avère probant et nécessaire. Même si, selon ce dernier, toute définition d'un genre est au mieux incomplète⁵², et qu'il n'est pas spécifiquement question du genre ici, la méthode employée par Ledwon pour borner cette manifestation télévisuelle du gothique trouve tout de même sa pertinence ici, en contrées gothiques. La caractéristique principale analysée ainsi que le fait que la plupart des paramètres gothiques se définissent par un processus plutôt que par un objet apparaissent même cruciaux. Il semble évident que, dans *Twin Peaks*, l'idée du gothique, de la création d'un univers gothique télévisuel, se caractérise par un mélange plurivoque, polysémique, qui résiste aux frontières des fictions de traditions réalistes et force le spectateur à osciller entre différents modes de compréhension. La manière de définir les voix narratives demeure l'un des *dispositifs*⁵³ gothiques qui permet de rallier et de penser à la fois la radio de Cheever, les ficelles de l'intrigue de *Twin Peaks* et le projet

⁵¹ LEDWON, Lenora, *Op. Cit.*, p. 260.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Le terme est ici employé au sens ou Giorgio Agamben le circonscrit, c'est-à-dire un ensemble de praxis, de savoirs, de mesures, dont le but est de gérer, de contrôler et d'orienter.

littéraire ellisien ainsi que ses débordements fictionnels. « In fact, fear is one of the engines that drives the plot of Twin Peaks⁵⁴. » En reprenant l'exemple de la série de Lynch pour expliquer, c'est le milieu oppressé dans ce paysage sauvage et cette société catholique américaine qui campent la série télévisée en question et qui octroie à ce sentiment de peur, le statut de moteur de l'action. Des passages secrets, des espaces souterrains et portes dérobées, des prises de vue surnaturelles et des personnages étranges, clichés ou tordus à l'extrême, suscitent un mal-être certain qui engage ce sentiment de peur chez le spectateur. Le traitement formel et médiatique dans Twin Peaks transcende les thèmes et événements inexplicables, pour parcourir l'ensemble des espaces et des temporalités de la série. Les appareils chargés de transmettre des fragments de l'intrigue modifient toute l'économie du récit et engendrent les apparitions de ce glissement, au sens où l'entend Lacan, cette instabilité dans la relation entre signifiants et signifiés.

Le journal de Laura Palmer ou encore les séquences étranges avec l'agent Cooper et son fameux dictaphone placent une distance avec l'élément déclencheur de la série. Le dictaphone employé par Cooper pour s'enregistrer, pour se narrer lui-même, le récit, mais le plus souvent des détails insignifiants comme le goût d'un café ou d'une tarte, devient une sorte de corrélat technologique du journal de Laura. Cela dispose les divers récits en parallèle et l'objet de la narration dictée par Cooper est littéralement d'interpréter la trame narrative globale. La médiation est ici ce qui est présenté au spectateur comme l'élément motivateur de ce récit dicté par Dale Cooper.

En plus d'être ancrée dans le passé, l'enquête centrale agit souvent comme un bruit de fond à cet univers qui alterne entre le commun, le domestique et l'étrangeté. « Common

⁵⁴ LEDWON, Lenora, *Op. Cit.*, p. 262.

plastic appropriates the heady status of the Gothic veil. Layers of translucent plastic tease the viewer's eye with the suggestion of a female body⁵⁵. » C'est l'ordinaire qui devient le gothique dans cette série de Lynch et c'est ce qui est inquiétant, du moins c'est ce qui suscite la peur puisque l'on ne sait jamais s'il s'agit d'un rêve ou d'une hallucination. Il y a souvent jonction entre la réalité et l'étrange et c'est précisément là qu'apparaît le potentiel du Réel. La puissance de l'architecture gothique développée par Lynch transforme l'objet normal en quelque chose de déplaisant, d'*Uncanny*⁵⁶ à plusieurs niveaux, pour revenir à Freud. La distorsion qu'opère notamment le récit parallèle de Cooper dans la seconde saison, en plus d'humaniser le personnage du détective improbable, vient augmenter les tensions déjà causées par l'absence d'un héros dans la série. Les secrets de Coopers, déjà sous-entendu dans la saison d'ouverture, s'échappent au compte-goutte à partir de la deuxième saison. Cela noue une intrigue incertaine et chancelante au sein de laquelle, les informations sont communiquées comme un moyen stylistique de conserver le caractère inquiétant de la trame narrative. Les éléments gothiques se connectent pour s'ériger comme un processus de critique et de médiation employé par Lynch plutôt que comme de simples éléments esthétiques.

1.5 Une médiation de l'intime

Dans une considération plus large du spectre gothique de la série *Twin Peaks*, et pour arriver à y relier concrètement l'univers fictionnel ellisien, il importe de saisir certains paramètres à l'échelle du médium et c'est précisément là que les connexions au gothique de Bret Easton Ellis parviennent à se circonscrire. La télévision, perçue comme le plus intime des médiums de diffusion, devient tout naturellement le lieu des œuvres de fictions les plus perturbées, inquiétantes et grotesques. L'écran comme plateforme de diffusion suscite un

⁵⁵ LEDWON, *Op. Cit.*

⁵⁶ FREUD, Sigmund Freud, *Op. cit.*

sentiment d'incertitude, d'incompréhension, bref, une véritable « étrange étrangeté » pour le spectateur ce qui permet aux paramètres gothiques d'opérer. Plusieurs éléments du casse-tête orchestré par Lynch sont littéralement canalisés par le médium qui en devient une manière de définir la présence gothique en elle-même. Cet écran télévisuel, un véritable territoire gothique et une référence à nos écrans d'ordinateur, de téléphone intelligent ou de tablette électronique, devient l'homologue de la page du livre. Une page comme surface qui réemploie ce concept de plateforme de diffusion véhiculé et émancipé par l'écran télévisuel.

À l'instar de l'écran qui devient le territoire gothique avec la série de Lynch, la manière de lire les pages des romans d'Easton Ellis devient aussi littéralement un motif gothique. Les codes typographiques et les dispositions internes confèrent au récit une portée particulière. L'emploi de l'italique pour mettre en évidence les messages texte, les titres de films, de chansons ou de livre, les parenthèses pour extraire certains éléments de la narration de Clay Easton ne sont que quelques exemples de la page ellisienne devenue un écran, une plateforme de diffusion et surtout de médiation, convoquant toute autre plateforme de médiation. Déjà ici se circonscrit une brèche dans ce qui s'avèrera un débordement du cadre littéraire conventionnel. Ce qui devient inquiétant, à ce stade de la médiation, c'est le territoire intime et ses échos médiatisés par la page chez Ellis par l'écran chez Lynch et par la radio chez Cheever. De la même manière que *The Enormous Radio*, la tension inhérente de la série de Lynch, de même que celle de l'univers ellisien, se canalise à travers une médiation de l'intime. Les événements inquiétants surviennent dans l'intimité des habitants de Twin Peaks, mais également dans l'intimité de ce que convoque le support télévisuel. Toute la complexité d'une structure gothique est ainsi rendue possible par son format adapté à la télévision comme mode de diffusion. Des moments anodins comme lorsque Cooper demande « what's new » à

la secrétaire du poste de police et qu'elle répond par des informations sur la série télévisuelle qu'elle regarde, donnent littéralement corps au glissement dans l'ordre Symbolique. Cela permet notamment à Lynch d'élaborer une multitude de petites histoires et faits divers qui se chevauchent de telle sorte que la trame en devient elle aussi incertaine et inquiétante, à travers ce flux engendré par la méthode de diffusion.

In all developed broadcasting systems the characteristic organization, and therefore the characteristic experience, is one of sequence or flow. This phenomenon, of planned flow, is then perhaps the defining characteristic of broadcasting, simultaneously as a technology and as a cultural form⁵⁷.

Ce concept de *flux* tel que pensé par Raymond Williams renvoie ainsi à une caractérisation de l'expérience du médium. Ledwon faisait référence au concept de poupées russes, de boîtes dans des boîtes, pour traiter des connexions et des fractures narratives dans *Twin Peaks*. « Explanations are baroque and overly complicated, like Gothic architecture⁵⁸. » C'est tout un système narratif qui s'érige en arrimant des solutions, des explications, mais surtout des diversions et digressions qui engendrent toute cette incertitude et instabilité de l'intrigue comme de la forme. À partir de là, le lien avec le monde d'Easton Ellis n'est plus à faire. Les informations qui se cautionnent et se réitèrent les unes avec les autres sur une pluralité de plateformes sont omniprésentes à travers les pages d'*Imperial Bedrooms*. C'est aussi là où l'expression du gothique, télévisuelle, mais aussi littéraire et cinématographique, brise d'une certaine façon les chaînes d'un genre qui résistait déjà à sa fixation comme forme stricte pour tendre plutôt vers une multiplicité qui se retrouve dans le flux de connexions et interconnexions de fictions, particulièrement celles d'Easton Ellis. « With the conflation of gothic demon and TV screen, the real is effaced altogether, serving only to present a reflexive

⁵⁷ WILLIAMS, Raymond, *Television : Technology and Cultural Form*, consultation en ligne (août 2013) : <http://www.tlu.ee/~kpata/uusmeedia/Television.pdf> p. 86.

⁵⁸ LEDWON, *Op. Cit.*

surface for projected illusions⁵⁹. » La distance entre la réalité matérielle et la fiction glisse, s'efface, avec la définition gothique opérée par le médium. L'opération critique du matériau littéraire ellisien se subsume dans le paradigme numérique pour décupler son potentiel interprétatif. La fiction et la réalité sont victime de leurs médiations et le statut qu'elles arborent, au sein de ces univers gothiques, tressaille.

Les éléments gothiques interconnectés et diffusés se démultiplient donc et cela, comme dans *Twin Peaks*, devient particulièrement vrai dans l'univers de Bret Easton Ellis. *American Psycho* (1991), le roman le plus connu d'Easton Ellis, reflète assez bien la manière dont certains traits gothiques se sont étendus à d'autres caractéristiques développées par le cinéma, les magazines, la publicité, et bien sûr, les journaux. Toutefois, le support télévisuel duquel émanait un univers domestique qui s'opère lui-même comme le gothique, exploité singulièrement dans *Twin Peaks*, se reconfigure encore plus radicalement à travers l'univers fictionnel amorcé par le premier roman signé par Easton Ellis, *Less Than Zero* (1985), et consolidé par la suite de ce dernier, l'ultime roman d'Ellis publié à ce jour, *Imperial Bedrooms* (2010). C'est un système de paramètres qui transcendent à la fois genres, médiums, support et plateformes culturelles qui se concrétise avec la suite de *Less Than Zero*. Vingt-cinq ans après la publication du premier ouvrage d'Easton Ellis porté rapidement à l'écran en 1987, *Imperial Bedrooms* en constitue littéralement les séquelles, les stigmates, et convoque tout un « flux » de cohérences et de renvois, à la fois internes et externes, pour reprendre les propos de Williams. Il s'agit d'un système de connexions, de mise à distance et à proximité de la réalité et de la fiction d'Easton Ellis. Les personnages littéraires de ce dernier font référence à leur avatar cinématographique et vice-versa, dans un système aux circuits médiatiques qui déploie

⁵⁹ NIXON, Nicola, « Making Monsters, or Serializing Killers », dans ; MARTIN, Robert K. et SAVOY, Eric (Éd), *American Gothic : new interventions in a national narrative*, Iowa city, University of Iowa press, 1998, p. 233.

une réalité improbable, mais tellement familière à la nôtre, dans une fiction poreuse, distorsionnée et inquiétante qui glisse vers un Réel lacanien impossible à circonscrire clairement. La médiation s'opère depuis l'intime jusqu'au projet fictionnel entier, répandant le tremblement engendré par la technologie et ses canaux de diffusions et engendre une forme d'anxiété émancipée des paramètres internes du récit. La réalité matérielle s'imbrique à la fiction littéraire pour tendre vers une nouvelle forme d'expression gothique qui parasite des plateformes comme la page et l'écran. Avec l'univers fictionnel d'Easton Ellis, on change en fait de régime, du moins, le lecteur, le spectateur ou plus globalement, le consommateur n'obtient plus d'évidences, ni sur l'ordre Symbolique, ni sur le rêve ou même sur la fiction. La médiation de l'intime morcèle les balises mêmes de la réalité pour faire glisser la fiction à travers un réseau déployé au-delà d'un médium littéraire.

2

« Le vrai réalisme consiste à montrer les choses surprenantes que l'habitude cache sous une housse et nous empêche de voir⁶⁰. »
— Jean Cocteau, 1932.

Le réalisme chez Bret Easton Ellis n'en est pas un qui est issu d'une imitation, d'une *mimesis* des paramètres de la réalité matérielle. Pour saisir la manière dont le réalisme ellisien se comporte, il faut le penser avec les procédés, les médias, plateformes et appareils technologiques auxquels il fait appel pour bâtir son réseau fictionnel. Les dispositifs créatifs ellisiens permettent de circonscrire le pouvoir et le potentiel du Réel lacanien à travers ses modes de circulation ainsi que son processus de mise en fiction.

Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment les univers gothiques à l'étude pouvaient engendrer un de glissement dans l'ordre Symbolique pour se traduire par une forme de médiation de l'intime et des paramètres régissant la réalité matérielle. C'est précisément cette médiation qui confère aux manifestations gothiques à l'étude les propriétés d'un processus plutôt que celles de simples balises esthétiques. Un examen approfondi des mécanismes et connexions qui régissent ses fictions devrait maintenant permettre de saisir le changement de régime qui s'accomplit dans le monde d'Easton Ellis. Il devrait être possible de voir en quoi tout cela occasionne un débordement au niveau du cadre narratif et formel.

Pour traiter d'un réalisme composé de connexions et d'acteurs au sein d'expressions gothiques, il est donc nécessaire, de s'attarder à ce glissement de régime, au sein de la fiction ellisienne. La réalité se construit singulièrement chez Ellis et les identités qui l'habitent positionnent l'univers narratif dans un régime qui n'imité plus, mais interprète plutôt. Le rapport spécifique qu'entretient la fiction ellisienne avec les paramètres de l'expression

⁶⁰ COCTEAU, Jean, *Essai de critique inversée*, Paris, Grasset (les cahiers rouges), 2003, 199 p.

gothique traditionnelle est un aspect important de l'analyse ici. Ce rapport permet de saisir d'une certaine façon l'évolution des modes de pensée des médias au sein des fictions gothiques et d'en arriver à discerner la manière dont l'expression gothique d'Easton Ellis déploie un univers qui en vient à outrepasser un certain cadre conventionnel de la fiction littéraire. Le débordement observable au sein de la société des fictions ellisienne devient un point de correspondance avec nos sociétés dont les paramètres se propagent à travers de nouveaux territoires.

Le dépassement d'un cadre conventionnel, dans l'univers ellisien, engendre des stigmates dans la conception pragmatique des personnages, de l'intrigue et de la fiction comme médium. Cela s'avère, enfin, une piste incontournable pour mener à l'examen de ce qui se dessine comme un réseautage gothique et de nouvelles possibilités engendrées par les fictions ellisiennes. L'analyse du réseau opère à la fois une réconciliation de l'univers ellisien avec l'idée d'un gothique plus largement pratiqué et une fracture par rapport à certains modes de mise en fiction et de médiation de la réalité. Au bout du compte, non seulement un nouveau positionnement du consommateur de la fiction d'Easton Ellis est envisageable, mais également une reconsidération de la tradition classique du littéraire et des régimes de sens auxquels il donne accès. Les régimes de signification chez Ellis en viennent à se mêler aux connexions médiatiques et à contaminer l'économie globale du récit. Une sorte de fracture se crée alors ici entre un mode de fiction littéraire que l'on pourrait qualifier de *pure* et un mode de fiction augmenté qui est dorénavant parasitée par les médias de notre temps. Ce mode fictionnel cherche d'une certaine façon à décortiquer les paramètres de l'esprit humain au travers de nouveaux truchements, engendrés et désormais régis par la médiation.

2.1 Un nouveau régime de réalité

À travers les plateformes et supports de diffusions, le gothique chez Bret Easton Ellis se manifeste indubitablement à différentes échelles. Observer les incertitudes déployées dans l'univers d'Easton Ellis permet de saisir comment ces dernières servent le gothique et en émancipent, d'une certaine façon, les impacts de même que la portée. La construction de la réalité et des identités qui habitent l'univers fictionnel ellisien renvoie à cette idée de réalisme basé sur les notions de distance et de médiation. Un *réalisme des distances* qui tendra à s'étendre graduellement, depuis l'identité intime des personnages, jusqu'à l'ensemble du system fictionnel pour finir par déborder du cadre de la fiction et pointer vers un réseau plus vaste. Pour arriver à circonscrire ce réseau, ou du moins pour aspirer à évaluer son étendue, il faut tout d'abord analyser comment l'auteur travaille sa fiction à plusieurs niveaux pour former un tel système complexe de fictions interconnectées. C'est ce qui force à positionner le monde d'Easton Ellis en porte-à-faux, dans une cartographie littéraire contemporaine.

Le gothique chez Ellis ne se limite plus aux paramètres internes de la fiction ou encore aux codes discursifs; il s'échappe de l'identité de ses personnages, de ses décors et de ses évènements impromptus pour se traduire par une sorte de tremblement, de paranoïa au sein du système médiatique dans son ensemble. Pour bien saisir ce parcours de l'expression gothique de l'intérieur vers une perspective plus globale, vers cette idée, annoncée au départ, de *distant reading* qui reconfigure l'économie du récit, il faut commencer par le commencement, c'est-à-dire par le véhicule primaire de cette expression; la narration et les récits qu'elle porte et déporte.

« Chez Ellis, le *Je* produit un discours sans jamais créer l'individu pour autant⁶¹. » Le travail colossal de Maud Granger Remy sur le concept de *roman posthumain* permet ici de mettre de l'avant diverses particularités des œuvres d'Easton Ellis notamment cette production si particulière des identités, de leur réalité et surtout de leur médiation. Dans l'entreprise fictionnelle orchestrée par Ellis, le régime d'existence ou de présence de la réalité devient intrinsèquement tributaire de ses voies de diffusion. La réalité devient subjective, puisque soumise aux distorsions de la communication dans la fiction. Les dispositifs d'agencement de la fiction employés par Ellis, à mi-chemin entre une complexité assumée de la communication et la monotonie d'une intrigue résiduelle, excédentaire, permettent de penser de manière interconnectée les personnages des récits ellisiens. Cela s'étend, chez Ellis, non seulement aux fictions littéraires, mais également aux plateformes sur lesquelles les univers fictionnels sont diffusés et réinterprétés.

Dans *Less Than Zero*, comme dans *Imperial Bedrooms*, chaque personnage développe d'abord son identité individuelle selon des codes sociaux assumés et sous-entendus. Les interactions complexes des personnages se limitent à une certaine zone de possible, elle-même délimitée par le potentiel communicationnel limité. Par exemple, au début de *Less Than Zero*, le fait que Clay Easton ne soit plus autant bronzé que ses amies d'enfance en vient à primer sur la cause de ce fait, son séjour d'étude dans l'Est des Etats-Unis. En effet, les amis d'enfance de Clay accordent une importance singulière à son teint de peau sans considérer que cela est dû à son séjour universitaire. Le régime exploité dans le premier et le dernier roman d'Ellis singularise les rapports entre les personnages. C'est de cette manière qu'on en arrive à des identités sociales qui ne sont que le fruit du processus d'acceptation ou d'assimilation,

⁶¹ GRANGER, Remy, Maude, *Le roman posthumain*, Thèse de doctorat, New York, New York University, p.171.

processus préconçus, largement véhiculés à l'âge où l'approbation numérique devient quasi indispensable. Les personnages ellisiens ne sont pas seulement présentés comme ennuyants ou monotones grâce à une narration froide et épurée, ils sont décalés, déconnectés de leur réalité propre. À l'instar du désormais mythique Patrick Bateman qui s'extirpait graduellement de la micro société mondaine formée par ses collègues de chez *Peirce and Peirce*, compte tenu de ses psychoses meurtrières, Clay Easton devient, dès les premières lignes de *Less Than Zero* un exclu établi et assumé. Les codes qui régissent le régime social de ce dernier, s'il en est toujours un, et auquel sa jeunesse appartient sont en rupture avec sa mise en fiction. Clay, dans toute la monotonie et l'aseptisation qu'opère le processus narratif sur son entité, ne parvient plus à exprimer quoi que ce soit. Une lecture attentive du premier titre signé par Easton Ellis permet déjà de cibler un décalage, un fossé spirituel entre les pensées et les agissements du personnage principal. Le plus souvent, l'opinion de Clay est en fait inexistante et c'est précisément ce qui en vient à choquer. C'est le résultat d'une adéquation de paramètres au sein du microcosme, son cercle d'amis d'enfance, duquel il se voit devenir un simple spectateur.

Toutefois, contrairement au Bateman d'*American Psycho*, Clay n'est pas un protagoniste perfide ou halluciné. Il évoque plutôt le stéréotype socialement convenu d'un adolescent ennuyé parmi tant d'autres. Dans l'univers fictionnel ellisien, les apparences anodines, comme c'est souvent le cas dans un mode d'expression gothique, renferment l'effroyable potentiel de ce qui n'est pas dit ou montré. Entre autres choses, la narration et l'établissement de l'identité de Clay Easton fondent un double régime : celui de l'anodin et celui du non-dit, du possible. À ce stade de l'analyse, ce qui devient significatif c'est justement ce second volet probable ou inertiel du régime de la réalité. C'est précisément là que le glissement de paradigme examiné dans le premier chapitre peut pleinement s'opérer. Les

personnages de *Less Than Zero* sont conscients que leur existence est menacée par la configuration de la société qu'ils habitent malgré eux, mais surtout par ce que la médiation de leur univers intime engendre.

Dans la manière d'agir et de se comporter, on peut constater chez Clay une sorte de volonté de se départir de son *humanité*. Que ce soit lorsqu'il devrait démontrer de l'affection pour ses parents ; « I try to wish my mother a Merry Christmas, but the words just don't come out and I leave her sitting in the car⁶² » ou lorsqu'une situation horrible lui est présentée en temps réel ou sur une vidéo, Clay demeure de glace devant sa réalité intime. Le paroxysme de cette insensibilité face à leur réalité dans *Less Than Zero* est sans doute lorsque l'on réalise que l'effroyable insensibilité de Clay est partagée par ses camarades qui en tirent même une forme de plaisir. Trent et Rip semblent tirer une jouissance particulière de la douleur des autres. Par exemple, quand ils regardent le fameux *snuff movie*, où une exécution est filmée, Clay remarque que Trent semble bizarrement apprécier⁶³. Il est à noter ici que ce paroxysme illustrant la *déshumanisation*, la déconnexion des personnages ellisiens avec leur univers social se manifeste justement par le biais de l'appareil technologique, du filtre de la médiation. C'est peut-être finalement ce qui déroute le plus à la lecture du premier roman d'Ellis, le fait que ces personnages semblent aimer ce qui leur arrive, aussi horrible que cela puisse paraître, *comme si*⁶⁴ la médiation de leur réalité intime leur faisait oublier son caractère horrible, *comme si* les paramètres et les codes moraux de la réalité se modifiaient à travers leur médiation qui agit comme un véritable filtre à moralité.

⁶² ELLIS, Bret Easton, *Less than Zero*, London, Picador 1986, p. 59.

⁶³ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁴ Les formulations répétées impliquant « comme si » sont ici préméditées et leur analyse sera plus amplement déployée lors du troisième et dernier chapitre de la présente recherche notamment par rapport aux travaux du philosophe Hans Vaihinger.

Dépourvus de morale et de compassions, ces adolescents, a priori typiques d'une génération désenchantée, n'ont ainsi plus aucun lien avec les codes spirituels et les paramètres symboliques établis de leur réalité. Un régime conventionnel de réalité ne peut donc plus tenir, du moins, ces identités ellisiennes ne peuvent guère y cadrer. La réalité et ses codes leur deviennent étrangers puisqu'altérés par la médiation de leur intime. Des filtres s'interposent ainsi à travers les véhicules de leur réalité pour les transformer en psychopathes, en désadaptés. Ce qui se manifeste comme étant véritablement gothique ici c'est la constitution identitaire des personnages ellisiens qui se distancient des codes moraux à travers cette médiation de qui les déshumanise graduellement. Une telle fracture dans l'établissement des codes moraux engendré par la médiation au sein de la société de fictions ellisienne amène, telle que suggérée dès l'amorce de cette recherche, à dresser un parallèle avec notre rapport à la virtualisation de nos univers sociaux. Cette virtualisation tend à modifier notre manière de construire et d'établir notre identité intime et sociale. Le rapport que l'on entretiendrait avec la réalité est désormais tributaire de cette virtualisation sociale et identitaire.

2.2 *L'*identité fictionnelle : une construction sociale

« [L]'histoire même du genre « gothique » peut être interprétée comme une expérience culturelle progressive des menaces associées à un ordre libéral en puissance de réalisation, mais aussi comme une anticipation de ses ripostes possibles⁶⁵[...] » L'identité, intime et sociale, demeure ici l'élément clé de cette réalité subjective et la possibilité d'y conserver un ordre. Il en va de même pour le système qui est mis en fiction par Easton Ellis, et

⁶⁵ DUCLOS, Denis, Préface de Nicol, Valérie de Courville, *Le soupçon gothique : l'intériorisation de la peur en Occident*, Québec, Les presses de l'université Laval, 2004, p. XII.

comme toute réalité subjective, même lorsqu'il est question d'un processus de mise en fiction, on se retrouve dans une relation dialectique avec la société qui lui est propre.

« L'identité est formée par des processus sociaux. Une fois cristallisée, elle est conservée, modifiée, ou même réformée par des relations sociales⁶⁶. » C'est pourquoi il devient probant de circonscrire ici cette idée d'une société formée d'identités fictionnelles, au sein de l'univers ellisien.

Les processus sociaux mis en jeu à la fois dans la maintenance et la formation de l'identité sont déterminés par la structure sociale. Inversement, les identités produites par l'interaction de l'organisme, de la conscience individuelle et de la structure sociale influencent en retour la structure sociale donnée, la maintenant, la transformant, ou lui donnant une nouvelle forme⁶⁷.

Berger et Luckmann exposent le rapport corrélationnel de la distance entre identité individuelle et structure sociale. Au sein des paramètres internes de la fiction d'Easton Ellis, la narration minimaliste dépeint des identités insensibles qui n'interagissent plus avec les structures sociales auxquels ils sont confrontés. Cette distanciation entre personnages ellisiens et structures sociales, spécifiquement dans *Less Than Zero* et *Imperial Bedrooms*, s'opère et s'intensifie graduellement à travers de nombreux appareils technologiques : des télévisions en sourdine, des scènes loufoques et sans intérêt, mais filmés, des vidéos virales ou des messages texte et des courriels sans destinataire. Leur réalité est littéralement désalignée avec ses canaux de diffusion. Ainsi, l'horreur devient banale dans une fiction singulière où l'affect⁶⁸ individuel se traduit encore ici, comme Elvis Costello le chantait déjà en 1977, par *Less Than Zero*.

Chez Freud, le terme *affect* vient s'opposer au terme « idée ». En revanche, si l'on revient à Lacan, cette opposition entre l'affect et l'individuel n'est pas complète. Le traitement

⁶⁶ BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1986, p. 235.

⁶⁷ BERGER, Peter et LUCKMANN, *Op. Cit.*, p. 235.

⁶⁸ Le terme est entendu ici au sens spinozien, c'est à dire, une modification du milieu (cause extérieur) qui influt par les sens, le corps en même temps que dans le mental (mens), modification par laquelle ma puissance d'agir est augmentée ou diminuée.

psychanalytique lacanien est plutôt basé sur l'ordre Symbolique qui transcende cette opposition entre l'affect et de l'intellect. L'anxiété est le seul affect qui n'est pas trompeur. Sans proposer une théorie globale des affects, Lacan insiste néanmoins sur la relation entre les affects et l'ordre Symbolique. Affecter pour Lacan signifie en fait être affecté par sa relation avec l'Autre. Ces affects ne sont par conséquent pas des signifiants, mais plutôt des signaux qui s'inscrivent spécifiquement au sein d'un système de signification. Le résultat net, de ce déploiement d'affects, dans la présente analyse et au sein des fictions à l'étude, est inopinément de construire un réseau, une structure étrange au sein de laquelle des identités asociales se circonscrivent et s'investissent en marge des structures sociales habituelles.

Cela permet de développer, dans l'univers ellisien, un peu comme dans la série de Lynch et dans la nouvelle de Cheever, une pluralité d'histoires et d'objets qui s'enchâssent, s'entrecroisent, se contaminent et se court-circuitent, favorisant le flou au sein de la voix narrative de même que dans toute l'économie du récit, qu'il soit enregistré par un dictaphone de Cooper, rédigé au préalable par Laura Palmer, filmé et diffusé ou encore froidement décrit par Clay Easton. Les deux romans d'Ellis à l'étude enteraient donc l'objet d'analyse vers ce que Fred Botting désignait comme un « postmodern gothic⁶⁹ » et dont l'une des principales caractéristiques est non seulement une incertitude au niveau de la narration, un trait déjà présent dans les premières manifestations de la forme gothique, mais aussi au niveau du statut de la fiction elle-même.

À partir de ces niveaux d'incertitudes renouvelés, le potentiel de l'expression du gothique se concrétise plus spécifiquement à travers un flux médiatique et les interférences qu'il peut engendrer. Le flux médiatique, technologique, qui devait en théorie réduire la

⁶⁹ BOTTING, Fred, *Gothic*, New York, 1996, p. 168.

distance entre ces éléments est en fait le lieu d'amplification des sentiments d'incertitudes qui alternent chez Easton Ellis entre horreur et terreur. On doit parler encore ici de ce *réalisme des distances*, puisque la réalité matérielle se présente et se configure en opposition constante avec le média qui l'évoque. Le gothique se manifeste dès lors comme une impulsion, comme un mode de communication inefficace plutôt que comme une codification littéraire ou symbolique. Le rapport et la distanciation entre le projet gothique plus traditionnel et les nouvelles possibilités du gothique permettent de penser le potentiel d'une réalité tremblante qui glisse vers un Réel à la complexité beaucoup plus significative à notre époque ponctuée par de nouveaux traitements de l'espace social. Ce rapport questionne également à la fois les frontières ainsi que la fonction de ce Réel insaisissable. Les voies de médiations chez Easton Ellis deviennent à la fois l'artifice même de la fiction et le processus palpable de sa circulation, portant le pouvoir de la réalité de transformer l'expérience vécue. Un tel *réalisme des distances* modifie la situation du lecteur, celle du spectateur de l'univers ellisien, qui devient à la fois trop près de la réalité et tout à fait conscient de la matrice qui la régit, du processus de mise en fiction, qui s'orchestre en réseau chez Ellis. Cela engendre une incertitude supplémentaire à l'endroit de la fiction et de son écosystème, une sorte de paranoïa qui en viendra à déborder immanquablement des cadres littéraires conventionnels.

2.3 Paranoïa fictionnelle, collective, contemporaine

De la radio de John Cheever qui donnait accès aux Wescott à une réalité supposément *vraie*, jusqu'à la texture narrative ambiguë de Twin Peaks, l'évolution dans le traitement de la fiction, de son statut narratif, de la médiation et des appareils technologiques dans l'expression gothique contemporaine constitue bien entendu l'une des clés de la présente analyse. De toute cette médiation prodiguée à la réalité matérielle au sein de ces fictions naît un véritable effet de paranoïa. La complexité du traitement des canaux de communication et de médiation chez Easton Ellis tend ainsi vers une forme de *paranoïa fictionnelle*, propre à ces systèmes gothiques complètement reconsidérés par rapport à leurs traditions. La présence et la configuration de la réalité matérielle se complexifient à mesure que les appareils technologiques s'accumulent pour en rendre compte. Si cela est vrai dans la fiction d'Easton Ellis, c'est tout spécialement le cas dans *Imperial Bedrooms* puisque l'intrigue est spécifiquement nourrie par l'interaction entre Clay Easton et les appareils de communication (messages textes, courriels, enregistrements audio ou vidéo, etc.) auxquelles il est confronté. Ces voies de communication en finissent même par le poursuivre, d'une certaine façon.

À partir de l'idée d'un réalisme configuré par des rapports de distances, développé précédemment, s'ensuit la possibilité de conceptualiser de nouveaux lieux au sein d'une réalité qui a glissée à travers le numérique, l'immatériel et l'improbable. Une réalité dont la fonction tend à se canaliser dans cette paranoïa pour finir par se modifier de manière irréversible. Dans l'histoire de l'expression gothique en littérature, on peut penser la réalité comme un vecteur tangible de l'histoire qui effraie. Cependant, dans la donne ellisienne, il n'est plus tant question de croire possibles des événements horribles qui surviennent. L'intérêt devient plutôt

de comprendre le rôle que cela porte au sein de l'univers fictionnel et surtout, l'impact que la médiation peut avoir sur ces événements, aussi horribles qu'ils soient.

Les médias deviennent des filtres, des catalyseurs pour la réalité et simultanément des vases communicants, à mesure qu'ils s'emplissent, la réaction à une paranoïa s'émancipe. Le doute plane dorénavant sur ce qui est réalité et ce qui ne l'est pas. Il s'agit d'éléments de fiction qui suscitent une réflexion sur le statut ambigu du Réel lacanien, un statut qui influence sa propre fonction. C'est un peu *comme si* la fiction ellisienne octroyait une part de liberté au lecteur, une responsabilité qui s'avère plus grande que ce que la tradition permettait auparavant. *Comme si* cette paranoïa de Clay qui semble pourchassé dans *Imperial Bedrooms* laisse le choix au lecteur de décider si elle est justifiée ou non.

L'Imaginaire constitue un périlleux territoire au sein duquel se joue une logique spéculaire. C'est un moment individualiste dans l'organisation du sujet en fiction qui se caractérise par une fixité symbolique. Cela peut constituer une barrière dans l'intégration de l'ordre Symbolique de la réalité. Une telle relation restrictive au niveau de l'ordre Symbolique peut ainsi se manifester par une distanciation du sujet dans l'image de ce qu'il pourrait être. On peut se référer ici à une sorte de projection imaginaire du Soi⁷⁰. Plus simplement, de là découle une relation « trop » investissant dans l'imaginaire. « By way of the Imaginary, the original identificatory procedures which brought the ego into being are repeated and reinforced by the individual in his relationship with the external world of people and things⁷¹. » Ainsi, la paranoïa fictionnelle est en fait celle d'un doute qui devient constant à savoir celui de déterminer si l'on se trouve dans la réalité ou dans l'Imaginaire. Le pouvoir fascinateur de l'Imaginaire se transforme avec la fiction ellisienne en une véritable force

⁷⁰ FINK, Bruce, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton: Princeton UP, 1995, p. 37.

⁷¹ BOWIE, Malcolm. *Lacan*, Cambridge: Harvard UP, 1993, p. 92.

d'inertie où le sujet tente de se retrouver, tout en étant partagé entre sa réalité et l'ordre Symbolique duquel il est séparé graduellement, au gré de la fiction, pour finir par en déborder.

L'univers ellisien devient le lieu d'un véritable transfert entre cet ordre Symbolique, dans l'acceptation d'un univers construit et cohérent, et l'ordre que l'on peut désigner ici par Imaginaire, où le regard est suscité violemment par une pulsion irrésistible et horrifique. Nous entrons alors dans le domaine du fantastique-gothique. À ce stade, même le lecteur doit suspendre ses doutes et cesser de rechercher, du moins dans le récit, des indices tangibles puisque même le cadre littéraire se fragmente pour céder la place à un déploiement du Réel à travers l'économie de la communication dont la fiction ellisienne perpétue les anicroches.

2.4 L'échec de la communication : vecteur d'interférence

Déployer cette idée de l'échec de la communication et ses implications au-delà de la mécanique des personnages et des récits ellisien devrait ici permettre d'élargir le cadre de référence. Cela donne aussi à voir comment l'irréductible « scrappiness⁷² » du personnage ellisien en général sert en fait d'assise à ce système fictionnel complexe qui met de l'avant les échecs de la communication, à l'ère de sa dématérialisation.

Ce dont il a été question précédemment à propos de la médiation dans le cadre de cette analyse, c'est qu'elle constitue inévitablement un élément d'interférence avec la réalité matérielle. À partir de là, il est possible de déployer davantage la réflexion au sein de l'économie narrative de l'univers ellisien. En examinant l'approche développée chez Ellis, il est donc inévitable de s'interroger sur la manière dont l'accomplissement de la communication au sein des ses fictions se traduit par une réorientation du processus communicatif. En d'autres

⁷² SMITH, Barbara Herrnstein.. *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1988, p. 148.

termes, à l'instar du régime de réalité, les enjeux de la communication glissent et se déplacent de telle sorte qu'ils mettent en évidence les mécanismes d'incompréhension et du malentendu. La médiation devient, dans ce processus, un véritable maître d'œuvre. Pour comprendre les mécanismes relatifs à la communication et à la médiation ainsi que l'influence des divers appareils technologiques qui se manifestent et prévalent au sein des fictions d'Easton Ellis, il importe d'en saisir le mode de compréhension.

En tant que processus, la compréhension implique la « mise en œuvre consciente et inconsciente des ressources cognitives et volitives du sujet humain dans sa propension à décrire des mécanismes, à affecter des significations, et ce par le traitement de l'information disponible, référée à celle déjà connue⁷³. » Pour bien comprendre ce qui se circonscrit ici dans cette définition de Fayçal Najab, la compréhension en tant qu'état n'est accessible que lorsqu'il y a construction mentale d'une représentation commune. Cette représentation commune est précisément ce qui « cloche » chez Easton Ellis dans la mesure où les personnages impliqués dans un processus de communication, comme Clay Easton ou encore Rain Turner par exemple, ne sont jamais en mesure de construire un cadre de référence relativement partagé pour assurer la validité du processus de la compréhension. Il s'agit en quelque sorte des premiers indices de l'échec de la communication au sein de l'univers ellisien. Les investissements de la compréhension sont ainsi intimement liés aux enjeux identitaires. La compréhension implique encore là un glissement souvent inconscient des interlocuteurs vers un terrain commun, qui se circonscrit différemment selon le mode de médiation impliqué dans le processus. Ces préceptes sont observables au sein de diverses fictions d'Easton Ellis.

⁷³ NAJAB, Fayçal. 2007. «Apparente (in)compréhension». dans *Moments d'incompréhension: Une Approche pragmatique*, sous la dir. de Marie-Dominique Popelard, Paris: Sorbonne Nouvelle, p. 65-66.

À commencer par *Less Than Zero*, le processus communicatif est d'ores et déjà, chez Easton Ellis, un leitmotiv discursif dont les bases sont jetées dès l'incipit de son premier roman. Entre la perspective directe des personnages et les motifs globaux du système au sein duquel ils s'inscrivent, Ellis propose déjà dans *Less Than Zero* l'existence de structures complexes et organisées dont la présence, sans être claire, devient implicite et inévitable. Ainsi, les états de la communication et l'absence de résolution occupent une place centrale dans la construction du premier roman d'Ellis. Dans un rythme que l'on croirait emprunté à un scénario cinématographique, les personnages ont de la difficulté à s'adresser les uns aux autres; les conversations sont le plus souvent fragmentaires, courtes, plusieurs questions restant en suspens. Les personnages se coupent les uns des autres, incapables de faire face aux exigences du vivre ensemble :

People are afraid to merge on freeways in Los Angeles. This is the first thing I hear when I come back to the city. [...] Though that sentence shouldn't bother me, it stays in my mind for an uncomfortably long time. Nothing else seems to matter. [...] It seems easier to hear that people are afraid to merge rather than "I'm pretty sure Muriel is anorexic" or the singer on the radio crying out about magnetic waves⁷⁴.

Le célèbre incipit de *Less Than Zero* laissera ses stigmates dans l'univers d'*Imperial Bedrooms*. Bien que l'impossibilité de comprendre ou plutôt l'absence d'intérêt de comprendre les événements ne constitue pas encore l'élément central du premier ouvrage d'Easton Ellis, la communication, glissant doucement vers l'incompréhension, est déjà pressentie comme l'une des problématiques exploitées dans *Less Than Zero*. Il semble plus facile pour les personnages ellisiens d'entendre des affirmations loufoques et génériques plutôt que de réfléchir sur leur réalité intime et sa possible disposition dans leur univers social. Pour cette raison, les personnages du premier roman d'Easton Ellis, à peine décrits, demeurent pour

⁷⁴ ELLIS, Bret Easton, *Less Than Zero*, *Op. Cit.*, p. 9.

le lecteur difficiles à cerner et changeants. Ceux-ci, partageant des traits et « intérêts » similaires, s'amalgament les uns avec les autres au point où ils se superposent presque.

Formellement, *Less Than Zero* est déjà une impasse communicationnelle. Les chapitres très brefs qui constituent le roman nouent un récit dont la continuité et la connectivité demeurent ambiguës, voire inutiles. Clay Easton est d'ailleurs l'une des sources de cette problématique manifeste. Sa narration ne donne presque pas d'informations sur son passé et ses agissements ne font l'objet d'aucun discours justificatif. Il n'existe que parce qu'il est présent, sans épaisseur, il est jeté à la rencontre des circonstances et événements qui adviennent⁷⁵. Clay est littéralement avalé par « la machine de la reproduction narrative », pour reprendre les termes de Sheikh, une déglutition qui sera décuplée par les multiples appareils technologiques manifestes dans *Imperial Bedrooms*.

Les personnages ellisiens sont ainsi constamment confrontés au vide, un vide narratif et existentiel, confiné dans un monde où rien ne change parce que rien n'a de sens⁷⁶. Tout semble se répéter à l'infini, sans modification majeure et sans perspective d'influencer une quelconque structure sociale, comme une mode qui ne se fanerait pas. Le destin des protagonistes ellisiens, inconstants et inconsistants, semble prédéfini. Pour véritablement comprendre cet univers singulier et complexe, il faut penser le mode de transmission comme l'une des clés pour en arriver à en saisir les rouages. Autrement dit, les personnages ne font pas réellement partie de l'histoire. Ce qui compte, ce ne sont pas les événements et leur tournure, mais la manière dont ils sont vécus et transmis. Un rapprochement de cette idée de ce qui prime est dans la manière dont les événements sont transmis avec la culture de l'approbation numérique propre à notre temps s'avère étrangement significatif. Ce n'est ici

⁷⁵ SHEIKH, Nabeela *Op. Cit.*, p. 152.

⁷⁶ MARR, Matthew J. «An Ambivalent Attraction? Post-Punk Kinship and the Politics of Bonding in *Historias del Kronen* and *Less Than Zero*». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 2006. vol. 10, no 1, p. 13.

qu'un infime exemple du potentiel de mettre en parallèle une société de fictions comme celle construite par les fictions ellisienne avec les sociétés des Hommes.

Si *Less Than Zero* demeure un monde narratif complexe dont les fondements sont difficiles à décrypter sans avoir recours à la communication comme élément de compréhension, il en va de même pour la plupart des œuvres d'Easton Ellis. Patrick Bateman, personnage qui évolue dans une logique de performance et d'acceptation sociale constante, s'émancipe dans la manière dont il construit son récit, parallèlement à ses psychoses, en inondant son lecteur de détails, de marques et d'interprétations. Ellis se sert ainsi d'une réalité matérielle inspiré de la publicité et encore une fois déformée pour déstabiliser le récit. En mettant en marche la « machine Patrick », Ellis lance une intrigue qui jamais n'aura d'issue ou de résolution⁷⁷.

Loin d'en avoir terminé avec les voies de communication et les appareils de médiation, l'univers fictionnel d'Easton Ellis poursuit son constat de l'échec de la communication à notre époque à travers *Lunar Park*⁷⁸, se concentrant sur la construction du régime de réalité du « Je » dans la narration, dont la pluralité et la plurivocité sont manifestes. Le narrateur, truchement entre Easton Ellis, son double fictif, l'auteur et un « Je » orphelin d'un statut spécifique. Le narrateur, personnage principal et double d'Ellis se disputent à lui-même son droit à la réalité, falsifiant une version des faits qui devrait pouvoir être vraie, sans toutefois l'être. Ainsi, l'espace de la réalité matérielle glisse de sorte à se confondre avec celle du Réel. Les récits ellisiens emboîtent ce Réel, ce qui constitue la réalité de la narration, la version altérée de l'auteur, cache le Réel de Bret qui s'efface derrière le « Je » de l'auteur, son double lui-même.

⁷⁷ SHEIKH, Nabeela *Op. Cit.*, p. 152.

⁷⁸ ELLIS, Bret Easton, *Lunar Park*, New York, Alfred A. Knopf, 2005, 305 p.

L'identité narrative, la définition du « Je » qui construit le récit, varie selon l'équilibre précaire de cette lutte étrange du Soi contre soi-même. L'économie du récit de *Lunar Park* contient et annonce d'une certaine façon tout le déséquilibre généré par l'incursion de la fiction dans le Réel, du vrai dans le faux. Ici se trouve l'épicentre de la mise en récit ellisienne.

Il s'agit d'un foyer qui est ultimement canalisé à travers *Imperial Bedrooms*, dans une économie narrative au court de laquelle l'échec de la communication est le vecteur d'interférence au récit par excellence. La communication et les modes de diffusions de cette dernière se voient conférer le pouvoir d'intervenir sur la nature même de la réalité matérielle, octroyant ainsi aux éléments gothiques, de toutes nouvelles fonctions et valeurs interprétatives. L'évolution médiatique, la médiation se joint au foyer communicationnel pour émanciper littéralement le cadre du récit, pour le faire sortir de ses gonds. Ainsi, dans *Imperial Bedrooms*, le cadre classique du récit littéraire ne peut plus tenir. Il est ainsi tout autant question de l'intrigue résiduelle après *Less Than Zero*, de son exploitation cinématographique, que des déboires narratifs de *Lunar Park*. Il est alors possible de voir *Imperial Bedrooms* et toute l'économie du récit que ce dernier titre convoque comme de nouvelles possibilités du genre gothique contemporain et de son émancipation ellisienne réveillant le spectre de toutes les fictions précédentes.

2.5 Les nouvelles possibilités du genre : déborder du cadre

Le traitement des médias au sein de la fiction gothique ellisienne pointe alors vers un débordement du cadre classique du fait littéraire. Les nombreux dispositifs, qui renvoient à différentes plateformes médiatiques et culturelles et qui modifient le flux de communication du Réel lacanien, contribuent à restituer une sorte de fluidité aux manifestations gothiques à l'étude. Les récits déjantés d'un narrateur atypique ne sont plus prisonniers des limitations

strictes d'un genre romanesque, d'un territoire thématique, ni même d'une plateforme de diffusion. L'économie globale du récit restitué par Clay est ainsi libérée par la dilatation médiatique de l'incertitude dispersée à plusieurs niveaux. Avec *Imperial Bedrooms*, les traditions gothiques se métamorphosent et se redéfinissent par leur médiatisation et les « monstres » s'échappent de la page, et de l'écran, pour contaminer le mode de pensée à travers un réseau constitué de médias et de fictions. L'incipit d'*Imperial Bedrooms*, déjà cité dans le premier chapitre, synthétise assez bien ces reconsidérations des balises. Toute la stratégie de débordement du cadre de la fiction hors de la page ouvre *Imperial Bedrooms* à un mélange de *transmédiabilité*⁷⁹, d'intertexte sur diverses plateformes et de réalité différée qui devient l'essence même de la fiction ellisienne. La dernière parution signée par Easton Ellis s'inscrit alors au sein d'un vaste système de fictions dont les plateformes de diffusion et les réalités deviennent multiples, différées et déclinées. La médiation qui parasite les récits ellisiens en vient ainsi à déborder du cadre du discours, *comme si* les modalités littéraires et communicationnelles ne suffisaient plus pour exprimer les lieux de médiation et que le caractère inquiétant du gothique devait vampiriser également les modes de diffusion et de médiation. L'essence d'*Imperial Bedrooms* repositionne, dans une certaine mesure, le fictionnel à travers une interruption du gothique qui transcende le littéraire, le cinématographique et le Réel au sens lacanien. En cela, il y a déjà chez Easton Ellis, un mode de pensée de ce territoire complexe du Réel, une perspective de compréhension qui supplante certaines entreprises réalistes aussi monumentales que pouvait l'être celle de Balzac. *Ce moment où la réalité de la vie est en désaccord avec ses espérances* redevient ici le centre de la réflexion, l'élément clé de l'économie narrative et du potentiel d'un réseau gothique

⁷⁹ Le terme est employé selon l'hypothèse que la fiction gothique d'Easton Ellis transcenderait son média et son support d'origine pour déborder sur d'autres plateformes de diffusion.

ellisien. C'est ce qui permet de saisir comment les régimes de sens chez Ellis se mêlent aux connexions médiatiques et envahissent l'économie globale du récit. La fracture annoncée dans l'introduction de ce chapitre se concrétise alors entre un mode de fiction littéraire plus classique et le mode de fiction parasité par les médias de notre temps. Un mode fictionnel qui cherche à disséquer et analyser les paramètres de l'esprit humain à travers les connexions et réseaux qui s'y peuvent s'y former.

En somme, ici, les possibilités octroyées et déployées par l'univers narratif ellisien résident en fait dans une réinterprétation de l'importance de la forme par rapport au fond ainsi qu'au travers du processus de diffusion de cette forme et de ce fond. Ce second chapitre sur la modification des régimes de réalité et ce débordement du cadre s'avère ultimement l'occasion de rediriger la réflexion vers un mode de pensée alternatif à ceux desquels pourrait émaner une interprétation littéraire plus classique. Ce dont il est question, au bout du compte, c'est d'une reconsidération des balises de la réalité immanente par rapport à ce qui la transcende. C'est d'une certaine façon l'occasion de revoir la cartographie de nos espaces sociaux et de saisir comment les sociétés des Hommes elles se positionnent par rapport à celles des fictions étudiées ici. Si les territoires sur lesquels s'étendent nos univers sociaux s'élargissent, se modifient, l'espace que pourrait occuper une possible transcendance à tout cela se modifie inmanquablement aussi.

3

« You don't understand anything until you learn it in more than one way. »
— **Marvin Minsky, 1986.**

« It is not about movies anymore,
it's about building a relationship with a certain content. »
— **Kany West, 2013.**

Ce qui jusqu'ici constituait deux angles en dissonance disciplinaire, le gothique en littérature perçu comme un réseau versus les modes de disposition et de diffusion de la réalité matérielle et de ses régimes de sens, s'avère en fait être deux axes découlant d'une seule et même réflexion, celle de *Sociétés de fictions*. Comme le suggère Marvin Minsky, inspiration théorique et méthodologique de la présente recherche, pour bien saisir la portée de l'objet, il est ici nécessaire de chercher à le comprendre de plus d'une manière. Ainsi, cela permet de réitérer le leitmotiv de toute cette entreprise réflexive à savoir l'exploration d'un glissement dans les modes de penser de la médiation. S'il ne fait désormais aucun doute que la fiction ellisienne déborde du cadre conventionnel de ses plateformes, il faut voir ici s'ajouter la possibilité de penser ce débordement, ce dérèglement de la médiation comme une manière de reconsidérer le rapport à l'objet, de repenser l'ordre de la fiction (*L'ordre du discours*⁸⁰) au sein d'une société donnée, ici, celle formée d'expressions littéraires gothiques contemporaines. C'est l'expérience, ou plutôt la globalité du projet ellisien qui devient alors signifiante. Comme l'exprime lucidement Kany West, à ce stade de la virtualisation des univers sociaux, il n'est plus tant question de fictions narratives *individuels*, tout repose dans la relation que l'on construit par rapport à un certain contenu.

⁸⁰ FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard (nrf), 1971, 82 p.

Ce chapitre ne vise ni une réconciliation qui serait vaine entre ces deux pôles analytiques, ni un cantonnement réflexif des deux pans de l'analyse, mais plutôt une interprétation, une réinterprétation du rapport au support, aux modes de diffusions et à la focalisation nouvelle qu'entretient la fiction d'Easton Ellis avec la réalité matérielle qui l'engendre. En adoptant une double approche, sociologique et philosophique, l'intérêt se transpose au niveau de la compréhension du potentiel que renferme un réseau gothique ellisien configuré, déployé et diffusé au sein de ses fictions. À l'instar de la fiction ellisienne qui déborde son cadre, ce qui devait a priori constituer une analyse littéraire des paramètres de médiation glisse vers une piste d'interprétation de certains paradigmes sociaux, à l'ère de la dématérialisation des supports. Ainsi, les *Sociétés de fictions* deviennent un atout considérable dans la compréhension des sociétés des Hommes. Tout cela permet ultimement d'étendre la réflexion dans une perspective plus globale de proposer des pistes d'interprétations de nos espaces sociaux en mutation et des effets sur nos identités.

C'est ici qu'il faut bien saisir la conversion dans l'échelle, dont il était question dans le premier chapitre et auquel aspire la présente recherche, de manière à concerter deux modes interprétatifs. Une lecture plus achevée, un *close reading*, des paramètres du réseau gothique tend, dès lors, à cohabiter avec une forme de *distant reading* plus globalisant. Un Distant Reading au sens où Moretti le pense.

Distant reading: where distance is a *condition of knowledge*: it allows you to focus on units that are much smaller or much larger than the text: devices, themes, thropes—or genres and systems. And if , between the very small and the very large, the text itself disappears, well it is one of those cases when one can justifiably say, Less is more⁸¹.

Plus simplement, pour comprendre un système dans son ensemble, selon Moretti, il est impératif d'accepter de perdre certaines parties, c'est en quelque sorte la caution critique à

⁸¹ MORETTI, Franco, *Distant Reading, Op. Cit.*, p. 48-49.

payer pour acquérir des connaissances théoriques probantes. La réalité est infiniment riche alors que les concepts sont abstraits et pauvres. Cependant, c'est précisément cette *pauvreté* qui nous permet de les comprendre, de les gérer, et d'accéder au savoir.

Ainsi, pour laisser se dissiper d'une certaine façon l'univers ellisien à l'étude, la présente recherche arrime son examen des fictions gothique selon deux *milieux*⁸² pensés et explorés par Franco Moretti, *milieux* évaluant les forces sociales externes et celles internes aux fictions littéraires.

Si l'on remontait à l'avènement Gutenberg, il serait facile d'effectuer ici un parallèle entre les détracteurs de l'époque à l'égard de l'imprimerie qui fit perdre « l'âme » des textes transcrits à la main, et ce qui se dessine ici, à l'ère où l'objet brise graduellement les dernières chaînes qui le confinaient à sa matérialité. Sans se contenter de déployer une appréhension déjà pressentie au moment de l'entrée dans la *galaxie*⁸³ de l'imprimé, il est plutôt question ici d'explorer la jonction entre une sociocritique des expressions gothiques à l'étude et une philosophie de l'*espace social* signifiante. La notion de contrainte permet de s'attarder aux modes de diffusions du discours fictionnel et plus spécifiquement aux règles et codifications qui rendent la médiation du discours possible. Tous ces paramètres donnent justement à voir ce fameux glissement dans l'ordre Symbolique de la réalité matérielle pressenti dès les premières lignes de cette recherche et exploré dans les précédents chapitres. Cela engendre toute une réorganisation des régimes de sens créés, influencés et remodelés par la production du discours littéraire, par son administration et surtout par ses modes de diffusion. Une telle réorganisation a donc nécessairement des impacts sur notre rapport à ce Réel improbable, sur son statut de même que sur la fiction et les médiations dont il fait l'objet.

⁸² MORETTI, Franco, *Graphes, cartes et arbres ; modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, 2008, 127 p.

⁸³ Emploi du terme inspiré de l'essai de McLuhan paru en 1962, *La Galaxie Gutenberg*.

Pour bien saisir la modification observée dans les échantillons d'expressions gothiques à l'étude, ce chapitre ultime sera commandé par cette jonction nouvelle entre une sociocritique renouvelée, une interprétation des débordements et de nouvelles possibilités des expressions gothiques. Il s'agit ici d'une observation simultanée de ces deux niveaux de structure, dans le dessein de voir ce qui demeure au sein de ces derniers. Cela permettra finalement d'élargir et d'étendre l'analyse à une philosophie, voire à un mode de pensée. C'est ce qui marque, dans une certaine mesure, *l'attrait durable du gothique*, celui de l'univers ellisien, qui explore nos peurs les plus naturelles et plus particulièrement celle voulant que le *vrai* demeure inaccessible, malgré une analyse l'intersubjectivité de la réalité et de l'imaginaire et ce, qu'importent les canaux de communications. Tout cela débouche alors sur une toute nouvelle conception de la fiction. Les espaces virtuels, en médiation, se connectent à ceux créés par les fictions, les motifs gothiques participent d'une certaine façon à la *déréalisation* pour reprendre les observations Maud Granger Remy, une forme de *défamiliarisation*. Cette nouvelle conception de la fiction devient, à la fin du compte, observable grâce à sa manière de meubler l'espace.

3.1 Discours, fictions et disciplines

« Tout se passe comme si la volonté de vérité avait sa propre histoire, [...] elle est reconduite aussi, plus profondément sans doute par la manière dont le savoir est mis en œuvre dans une société⁸⁴ [...] »
— Michel Foucault, 1970.

Grâce à une *défocalisation* par rapport à l'objet, le gothique ellisien, le champ de réflexion peut s'élargir. La mise en œuvre du savoir au sein d'une société est le plus souvent ce qui permet de saisir certaines particularités des modes de diffusion et de circonscription au niveau de sa réalité matérielle. Dans le cadre d'une leçon inaugurale prononcée au Collège de France le 2 décembre 1970, Michel Foucault pense le discours selon certaines procédures et selon la

⁸⁴ FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard (nrf), 1971, p. 19-20.

notion de contrainte. Le discours, pour Foucault, est un monde complexe dont les règles, contraintes, contributeurs et taxinomies en gouvernent l'ordre, la diffusion et la symbolique. Chez Foucault, le discours ne peut être simplement passible de ce qu'il énonce. Il transgresse nécessairement certaines barrières *disciplinaires*, nous faisant osciller ici entre philosophie, sociologie et histoire. Le rapport du discours fictionnel aux contraintes et régimes de sens, dans la leçon de Foucault, coïncide avec l'extension de la réflexion sur l'expression gothique ellisienne.

Je suppose que dans toute société, la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'évènement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité⁸⁵.

Foucault dispose ses arguments à travers cette conception du discours et des paramètres qui lui octroient son potentiel. Selon les procédures de contrôle du discours, la démarche foucauldienne cerne ici un mode de fonctionnement sous la notion de contraintes. Foucault présente et parcourt *L'ordre du discours* selon trois principaux paliers de procédures : les procédures externes (l'interdit, le partage et l'opposition vrais-faux), celles internes (le commentaire, l'auteur et l'organisation des disciplines) et les procédures régulatrices de l'accès (le rituel, les « sociétés de discours », les doctrines ainsi que l'appropriation sociale). Si, a priori tout cela semble assez technique, il est possible d'entrevoir, à chacun de ces paliers, des correspondances manifestes, avec l'entreprise analytique des *Sociétés de fictions*.

À l'instar d'un discours dans la leçon de Foucault, une fiction, appartenant ou non à un genre consacré, à un courant ou une même discipline, se régit également selon un système de contraintes et de règles qui se catégorise selon différents paliers. Comme le discours et les procédures qui permettent de lui conférer un *statut*, les fictions et leurs codifications fonctionnent de la même manière, d'abord à l'interne, par le biais de zones de partage, de

⁸⁵ *Ibid.*, p. 10-11.

diffusion et de codification de ce qui est désigné comme vrai ou faux. Un examen des modes de diffusion de la réalité matérielle, au sein de la fiction, permet notamment d'interpréter l'univers ellisien, comme un déploiement complexe qui supplante le support et le médium. Ensuite, le processus déborde à l'extérieur des fictions, par l'organisation des œuvres ellisiennes qui se positionnent au sein d'un système, d'une véritable *société de fictions* gothiques. Les commentaires générés autour des fictions, la circulation et la diffusion des événements, vrais ou faux, le statut même de l'auteur à l'intérieur de la fiction, de ce qui est fiction et ce qui ne l'est plus, tout cela engendre un univers à la fois formellement et fondamentalement extrait des cadres. La fiction d'*Imperial Bedrooms* n'est plus celle de *Less Than Zero*, l'auteur présumé du premier roman, n'est plus celui dont on parle dans sa suite. On parvient alors, jusqu'à un positionnement plus global, une manière de réguler ou plutôt de cartographier l'ensemble de cet univers décentré et des espaces qui la configurent.

Pour transposer un tel système de contraintes à la logique régissant la présente analyse, il importe de repérer certains points de synchronisation entre la leçon foucauldienne et les arguments explorés dans les deux précédents chapitres. Une *Société de fictions* ne peut s'émanciper que si l'on superpose à son analyse une valeur supplémentaire et globalisatrice, dans une certaine mesure. L'étude d'une *Société de fiction* revient en quelque sorte à l'étude de ce qui relie ses parties entre elles, mais surtout, de ce qui les transcende, ce qui déstabilise les frontières présumées entre la psyché humaine et la réalité matérielle.

Pour Foucault, la volonté de *vérité* est reconduite par les modes de mise en scène, de valorisation et de diffusion du savoir au sein d'une société. Ce qui en vient à modifier *l'ordre*, dans un discours, depuis sa production jusqu'à sa diffusion est en fait engendré justement par les modes de diffusion qu'il engendre. La notion de décalage ou plutôt de distance, exploitée

plus tôt, avec le concept d'un *réalisme des distances*, se réitère ici avec Foucault et ce qui, selon lui, permet de construire des discours *nouveaux*. « Le nouveau n'est pas dans ce qui est dit, mais dans l'avènement de son retour⁸⁶. » Le décalage entre le texte premier et le texte second, termes employés par Foucault que nous pourrions paraphraser pour les besoins de la cause, par la distance entre la réalité matérielle et le processus enclenché par sa diffusion, engendre une modification au niveau de son statut et de sa portée. Toute forme de discours obéit ainsi à des systèmes complexes de restriction d'accès et de modes de diffusion. Par exemple, le principe d'une « société de discours », dont on pourrait qualifier la fiction ellisienne, selon Foucault, est de faire circuler des discours spécifiques au sein d'un espace fermé et de ne les distribuer que selon des règles bien strictes, engendre un système d'acceptation et d'exclusion selon des notions de contraintes. Un tel principe de circulation est tout autant observable au sein des sociétés qui sont les nôtres. Si, toujours selon Foucault, dans *l'ordre d'un discours*, qu'il soit publié ou libéré de tout rituel, s'exercent des formes d'appropriation et de non-interchangeabilité, c'est l'émancipation d'un système d'acceptation ou d'exclusion qui en résulte plutôt. C'est un peu *comme si* la fiction, doublé de la médiation, parvenait à briser ses dernières chaînes avec ce qui la confinait à sa matérialité et que cela se faisait sentir jusqu'à l'échelle supérieure, son statut, sa valeur. C'est peut-être d'ailleurs ce que Debord désignait par *l'écrasement du Moi* engendré par le spectacle, l'effacement des limites entre une individualité et le monde, coïncidant avec l'effacement des limites entre le vrai et le faux⁸⁷, entre le social et l'individu. C'est sans doute également ce qui s'opère dans les sociétés que nous meublons.

⁸⁶ FOUCAULT, Michel, *Op. Cit.*, p. 28

⁸⁷ DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, *Op. Cit.*, p. 207-208

S'il convenait bien de dire, à l'époque où Foucault prononça cette leçon « [qu']à l'intérieur de ses limites, chaque discipline reconnaît des propositions vraies et fausses ; mais elle repousse, de l'autre côté de ses marges, toute une tétatologie du savoir⁸⁸ », la présente analyse appelle dorénavant à penser la discipline autrement. L'intelligibilité du concept de discipline tend, avec certains paramètres explorés dans cette recherche sur les *Sociétés de fictions*, à se réformer.

En relisant la leçon de Foucault, on peut étonnamment y prélever l'emploi de tout un champ lexical que l'on croirait puisé de la déclaration légale de la plateforme web Facebook. « Interdit, partage, rejet, exclusion, inclusion, commentaire, etc. » ; Foucault, véritable analyste des médiations sociales avant leur apothéose numérique, avait déjà pressenti des points de fêlure, des segments où le discours subirait inévitablement ses mutations, ses glissements irréversibles dans l'établissement de son ordre Symbolique. Alors que la fiction demeure ce langage inquiétant dont les unités et les nœuds de cohérence permettent encore son insertion dans l'ordre Symbolique et cet étrange régime du Réel, les contraintes observées par Foucault en reconsidèrent la structure et l'espace d'occupation.

Qui plus est, en positionnant cette relation réflexive, la notion de discipline ne tient désormais plus aussi confortablement dans son socle académique. À l'ère du numérique, on peut ainsi se permettre de repenser la place de la médiation et des processus qu'elle engendre, dans un système et une cartographie critique actualisée. Une discipline se circonscrit par un domaine d'objets, un ensemble de méthodes, de techniques et pratiques ainsi qu'un corpus de propositions considérées comme *vraies*. « La discipline est un principe de contrôle de la production du discours. Elle lui fixe des limites par le jeu d'une identité qui a la forme d'une

⁸⁸ FOUCAULT, *L'ordre du discours*, Michel, *Op. Cit.*, p. 35.

réactualisation permanente des règles⁸⁹. » Foucault observe ainsi ce qui devient des procédures d'entrée et qui consistent en déterminer les conditions de leur mise en jeu et en imposer aux individus qui les tiennent un certain nombre de règles et d'en limiter l'accès. Mais entre la pratique et la théorie des *Sociétés de fictions*, tout un processus demeure en mutation et la possibilité de circonscrire une discipline devient de plus en plus incertaine ici. S'agit-il d'une réflexion pure sur la fiction ou la présente analytique présente plutôt un mode de pensée lié à la virtualisation de nos identités sociales?

3.2 Des théoriciens aux praticiens des *Sociétés de fiction*

Le philosophe allemand Hans Vaihinger, théoricien de la philosophie du « comme si » ou du *als ob*, élabore une théorie selon laquelle toute connaissance serait en fait fiction. C'est ici qu'entre en considération un réinvestissement des paramètres du gothique, d'abord au sein de sa société propre, puis, par extension, au niveau des contraintes ayant permis que ce monde gothique en mutation voie le jour et finalement au gré des sociétés des Hommes qui sont en mutation. Si le philosophe allemand a recours à l'atome pour présenter le concept de « fiction pure⁹⁰ », il n'est pas nécessaire d'exemplifier de manière aussi abstraite ici. Ces fictions dites « pures » sont donc ce qui permet de définir notre apport à la réalité comme étant constamment fictif. Successeur néokantien du début du XXe siècle, Vaihinger élabore un portrait philosophique de l'utilisation des fictions dans la connaissance humaine de manière à penser un *Système des fictions* théoriques et pratiques duquel il conclut que des fictions apparaissent dans tous les domaines du savoir humain. L'indivisible, pour le penseur allemand, n'est rien d'autre qu'une fiction *utile* et un artifice de l'esprit humain. Cela engendre un questionnement dans notre façon d'appréhender la réalité. Ce que nous parvenons à

⁸⁹ FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Op. Cit., p. 37-38.

⁹⁰ VAHINGER, Hans, *La philosophie du comme si*, Paris, Éditions Kimé, 2008, p. 21.

connaître, ce sont les phénomènes et nous élaborons des modèles pour arriver à les rendre intelligibles.

L'univers ellisien à travers des déclinaisons sur diverses plateformes notamment, à l'instar de celui de Lynch et de celui de Cheever bien avant, peut ainsi être qualifié de « fictions pures », du moins de fictions empruntant les mêmes points de fêlure dans l'établissement de l'ordre Symbolique régissant leur réalité matérielle et sa diffusion.

Avant Vaihinger, la théorie de Giambattista Vico avait déjà souligné la portée ontologique de la fiction en l'analysant avec ses rapports aux faits. Dès lors, la manière dont s'est développé la poétique, la phénoménologie ainsi que la philosophie analytique a donné lieu à un élargissement du concept de fiction qui n'est certes pas étranger à ce vers quoi tend la présente entreprise analytique. On n'a notamment qu'à repenser à Lacan ici et à sa structuration de la fiction et du Réel qui permet de reconsidérer notre rapport à l'ordre Symbolique.

La relation entre la réalité matérielle et la fiction passe donc indubitablement par une forme de médiation. Cette dernière est ainsi nécessairement tributaire des appareils technologiques qui la véhiculent et la modifient. Dans toute l'entreprise de circonscription de ces sociétés formées de fictions, il demeure primordial de garder cet élément en tête. La fiction ellisienne présente spécifiquement ce double registre, celui de l'anodin et celui du possible de la fiction et de ses paramètres inhérents. C'est là que devient probante la perspective d'un *attrait durable du gothique*, cette conjoncture permettant l'exploration de nos peurs et du *vrai*, qu'il soit possible ou improbable.

Dans cette philosophie du possible, Vaihinger soutient également que nous ne parvenons à percevoir que des phénomènes, des manifestations, à partir desquels nous

érigions nos modèles de pensée fictionnels et c'est à cette modélisation que l'on accorde une valeur de *réalité*. Nous nous comportons, toujours selon Vaihinger, *comme si* le monde correspondait à ces modèles que l'on crée de toutes pièces. La classification des fictions, selon leur valeur pragmatique, propose une théorie générale de la science, de la morale et de la religion basée sur ces modèles. Selon cette philosophie du « comme si », la propension de l'humain à engendrer des objets fictionnels lui est aussi utile que sa capacité déductive et inductive. Une telle théorisation est ainsi inhérente à la présente recherche sur les systèmes de fictions, leur élaboration, de même que la possibilité de restituer leur cartographie.

Incidentement, le choix du terme *fiction*, dans l'intitulé même de cette recherche, n'est pas innocent. À ce stade, les concepts de « texte » et celui de discours pensé par Foucault et largement exploré, argumenté et prolongé dans la théorie moderne, ne correspondent plus à la focalisation escomptée dans le cadre de la présente recherche et doivent donc, à l'instar du cadre critique, être dépassés. Pour penser la substance gothique ellisienne et le potentiel de ce projet littéraire qui se décline de plateforme en plateforme, différant le caractère définissable de l'objet sous sa médiation, il faut élargir le cadre. La notion de fiction, toujours entendue ici comme une construction de l'esprit humain, comme un monde issu d'une médiation, elle-même régie par divers dispositifs et contraintes qui permettent d'en extraire des modèles analysables, s'avère plus probante dans la mesure où elle exacerbe la tension entre la réalité et le récit.

Il nous faut défaire le lien noué par la tradition lettrée occidentale entre le texte et le livre. En effet, tout texte n'est pas nécessairement donné dans la forme d'un livre : les productions orales, les données informatisées ou numériques sont autant de « non book text » qui mobilisent les ressources du langage sans pour autant appartenir à la classe des objets imprimés⁹¹.

⁹¹ CHARTIER, Roger, « Préface : Textes, Formes, Interprétations », dans MCKENZIE, Donald F. *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Édition du cercle de la librairie, traduction par Marc Amfreville, 1991, p. 5-6.

Selon Roger Chartier, il n'est plus proprement intelligible, dans le paradigme numérique, de théoriser l'idée abstraite de texte au sens traditionnel, c'est-à-dire en la confinant à sa matérialité. Chartier met également de l'avant ce qui devient, dans le cadre de la présente recherche, un mode d'analyse du texte, du discours et de la fiction ellisienne. L'analyse d'une *Société formée de fictions* passe donc impunément par la configuration et l'esprit des fictions qui, faisant appel à de multiples appareils technologiques, plateformes et médiations, organisent cette dite société. Toujours selon Chartier, les recherches de D. F. McKenzie remettaient en question les frontières entre science de la description et science de l'interprétation, conférant à la bibliographie comme discipline une position centrale dans une étude des pratiques symboliques. Ce qui est manifesté de nouveau ici, c'est cette puissante idée, prélevée dans la démarche de McKenzie, de « sociologie des textes » qui cherche en outre à penser la mutation des usages sociaux de l'écriture et ses médiations, une mutation prélevée dans l'univers ellisien de même que dans celui de la série de Lynch ou de Cheever. Par analogie, une analyse de ces *Sociétés formées de fictions* et leur médiation correspond à la démarche de McKenzie au sens où cette dernière s'affaire également à raisonner sur les rôles sociologiques de l'univers fictionnel et surtout sur la médiation qu'engendre ce vaste territoire.

Roger Chartier signe également l'avant-propos de la traduction des travaux de Norbert Elias, paru sous le titre de *Société des individus*⁹². Chartier prélève l'un des éléments fondamentaux des théories d'Elias, l'entreprise de révoquer l'évidence qui accepterait de séparer nettement l'individu et la société. « Pour Elias, il s'agit de dépasser cette dichotomie (individu/société) et, ainsi, de briser les fausses évidences perçues ou construites⁹³ ». Ce processus analytique, commenté par Chartier, est orchestré par Elias en référence à une

⁹² ELIAS, Norbert, *La société des individus*, traduit de l'allemand par Jeanne Étoré, Paris, Fayard, 1987, 301 p.

⁹³ *Ibid*, p.11.

transformation de l'équilibre « nous »-« je », du Moyen Âge à la Renaissance. Néanmoins, Chartier, grâce au travail colossal d'Elias, permet ici de repositionner, d'une certaine manière, la perspective de théorisation des espaces sociaux, du moins au sens où elle s'opère dans le cadre de la présente recherche.

D'une fiction *individué*e, reprenons *Imperial Bedrooms* à titre d'exemple ici, il n'est dès lors plus possible de dissocier des modes d'interactions avec ses semblables (*Less Than Zero*, *American Psycho*, leur adaptation cinématographique, etc.), dans un mouvement qui passe des théories sociologiques des fictions aux pratiques de tels systèmes au sein de l'univers gothique ellisien. En passant ainsi par des théoriciens de systèmes, de réseaux de fictions qui en viennent à former des ensembles complexes, on peut transférer une part de leur analyse vers la pratique des *sociétés de fictions* qui se retrouve à l'étude ici, avec Easton Ellis. C'est également une pratique qui permet de déployer l'analyse vers une interprétation possible de nos rapports aux supports, aux appareils et à la médiation. C'est une sorte d'anthropologie des connexions et réseaux qui régissent nos existences, nos identités et nos rapports sociaux. Cette structure que présente l'analyse devient donc l'occasion de saisir ce qui demeure, aux deux niveaux de la réflexion et au terme de ce mémoire. C'est ce que Franco Moretti identifierait comme « a fantastic field of inquiry for comparative morphology (the systematic study of how forms vary in space and time⁹⁴ ». Heureuse coïncidence, c'est aussi la justification qu'appose Moretti au terme « comparative » dans l'expression *Comparative literature*. La réflexion ne peut alors plus se soustraire à un moyen de penser la discipline dans laquelle elle s'inscrit.

⁹⁴ MORETTI, Franco, *Distant Reading*, *Op. Cit.*, p. 57.

3.3 Territoire, contraintes et énoncés

Ce *fantastique champ d'enquête pour une morphologie comparée*, dont traite Moretti, s'avère particulièrement probant à ce stade de l'analyse pour parvenir à comprendre ce système hétérogène et complexe du gothique américain.

Pour saisir la portée d'un tel territoire, au-delà de tous les outils conceptuels et théoriques parcourus jusqu'ici, il faut donc s'intéresser tant à l'univers ellisien, à ses paramètres narratifs et fictionnels, qu'à ses semblables et leurs déclinaisons. Le ou plutôt les *réseaux gothiques* ne se limitent donc plus aux paramètres spécifiques observés chez Ellis, Lynch et Cheever. Ils débordent et s'étendent jusqu'à un espace de partage, de diffusion et de médiation vers lequel ils sont projetés. Ces réseaux observés au sein de l'univers ellisien, comme celui de Lynch ou de Cheever, permettent d'associer et de définir des critères, des catégories ainsi que des contraintes de diffusion pour reprendre *l'ordre du discours* de Foucault. Ils se définissent et se positionnent en fonction des appareils technologiques, médiatiques et discursifs qu'ils emploient et déploient de manière à créer des paramètres sociaux. Pour arriver à en dresser un schème intelligible, il faut donc se pencher sur les manières dont objets, sujets et énoncés s'établissent et meublent l'espace de ces réseaux gothiques. Conséquemment, l'objet gothique devient en quelque sorte un processus de diffusion des affects et sentiments qu'il implique plutôt qu'un cadre spécifique dans lequel interviennent des éléments que l'on qualifierait de gothiques.

En revenant à la série *Twin Peaks* à titre d'exemple, il est possible de penser l'univers créé par Lynch et sa manière d'employer le format télévisuel, à travers un réseau d'allusions interconnecté. Parmi les éléments en connexion qui contribuent au déploiement du gothique dans la série, on peut observer un ensemble de paramètres impliquant contraintes et énoncés :

des pastiches, des parodies, des répétitions, des interpositions de récits. À travers le média télévisuel, à travers l'écran, cet ensemble d'éléments et de connexions subissent donc changements et filtrations sur un territoire gothique singulier basé justement sur ce processus de mise en place. Les actions posées ou livrées par la narration et qui engendrent la peur doivent ainsi être étudiées depuis leur origine plutôt que par leur fin. C'est de cette manière, qu'on parvient à penser le statut des objets au sein d'un réseau élargi pour dépasser l'étiquette d'une analyse formelle.

Dans *Imperial Bedrooms*, les connexions internes infructueuses et celles externes, présumées, engendrent, de la même manière que l'univers de Lynch, une définition atypique de l'individu au sein du réseau. Le « Je » de Clay Easton produit le discours du récit, mais sans jamais céder sa place à l'identité de cet individu. Clay, confiné à ses paramètres d'interaction, n'est plus définissable que par l'examen de ses interactions avec les autres personnages, les événements et les dispositifs qui les diffusent. De la même manière, le statut du dernier roman d'Easton Ellis n'est pas celui d'une fiction individuée, mais plutôt celui d'une suite, une suite qui semble aussi répondre aux déclinaisons fictionnelles sur d'autres plateformes telles que les adaptations cinématographiques. C'est un fragment du system social dans lequel il s'inscrit et selon lequel il est paramétré.

En revenant au second palier de la leçon foucauldienne, dans son analyse du discours, il faut ainsi dépasser les paramètres internes des fictions gothiques, pour pouvoir passer d'un *réseau gothique* à la perspective plus vaste d'une discipline. Dans cette optique, l'idée de penser l'appareil, le médium télévisuel chez Lynch, celui littéraire et cinématographique chez Ellis et celui de la nouvelle et de la radio chez Cheever, permettent de tisser des liens avec les traitements, internes et externes qu'engendrent médiums et plateformes.

En débordant le cadre du médium, comme il en est question dans les fictions à l'étude, le *flux*⁹⁵ généré par les éléments gothiques renvoie à repenser littéralement l'expérience du médium, pour revenir sur ce dont le premier chapitre explorait les rouages.

Certaines frontières établies par la constitution, entre une nature qui serait transcendante et des sociétés humaines immanentes, s'avèrent ici poreuses et c'est précisément cette porosité qui engendre, un peu comme l'hypothèse de cette recherche l'escomptait, une réinterprétation de la relation que l'on entretient avec la médiation et ses effets sur nos univers sociaux. Ces entités que l'on désigne comme étant des sociétés se composent en fait de réseaux de contraintes et d'énonciations qu'il n'est désormais guère possible d'isoler à la virtualisation de leurs espaces.

On peut ainsi penser le réseau gothique comme un système impliquant davantage que ses parties, comme une sorte de courtepoinTE dont les coutures font indubitablement partie de la définition. Petit clin d'œil ici à Montaigne mentionné dans l'exorde, ce qui est peint, c'est *le passage* entre les choses et non plus choses elles-mêmes. Tout comme Vaihinger qui définissait la science par l'élaboration de modèles permettant de comprendre les relations entre les choses et Foucault qui traitait d'une nouveauté dans *l'ordre du discours*, ce qui importe ici n'est pas tant ce qui est mis de l'avant, mais plutôt l'avènement de son retour. Il s'agit là de l'épicentre théorique et surtout ce vers quoi doit tendre de toute l'entreprise de circonscription des *Sociétés de fictions*. Un épiceNtre qui doit également être pensé selon l'*énoncé*, terme balisé par Foucault, notamment dans *L'archéologie du savoir*. Les apports théoriques foucauldienS concernant les sujets, objets et énoncés, permettent ici de recadrer d'une certaine façon l'espace occupé par les formations fictionnelles à l'étude.

⁹⁵ Expression toujours ici inspiré des travaux de Raymond Williams cité précédemment.

L'énoncé ce n'est donc pas une structure [...]; c'est une fonction d'existence qui appartient en propre aux signes et à partir de laquelle on peut décider, ensuite, par l'analyse ou l'intuition, s'ils « font sens » ou non, selon quelles règles ils se succèdent et se juxtaposent, de quoi ils sont signe et quelle sorte d'acte se trouvent effectué par leur formulation⁹⁶.

Chez Foucault, la *fonction énonciative* permet donc de circonscrire le rapport qu'entretient cette *fonction d'existence* que constitue l'énoncé avec ce qu'il énonce. Le *référentiel* de l'énoncé forme, selon Foucault, le lieu, la condition, le champ d'émergence, l'instance de différenciation des individus ou des objets, des états de choses et des relations qui sont mises en jeu par l'énoncé lui-même. C'est de cette manière que se définissent les possibilités d'apparition et de délimitation de ce qui donne à la phrase son sens, à la proposition sa valeur de *vérité*. Par conséquent, on peut conclure qu'un énoncé, au sens où l'entend Foucault, entretient un rapport déterminé avec son sujet. Par exemple, l'énoncé liminaire d'*Imperial Bedrooms* établit des espaces de différenciation qui configurent la société dans laquelle le dernier titre d'Easton Ellis s'inscrit. Le rapport de cet énoncé introductif avec la nature de son sujet, avec son statut, ne pourra être fixé de manière définitive et c'est précisément ce qui constitue sa *fonction d'existence*. « They had made a movie about us. The movie was based on a book written by someone we knew⁹⁷ ». La question du sujet de cet énoncé, mainte fois cité dans le cadre de cette recherche, demeure : appartient-il à l'individu auteur (Easton Ellis), ou bien est-ce plutôt à ce *someone we knew* que nous le devons?

Lorsque l'on se permet d'analyser ces *instances de formulation* qui ne sont plus celles d'Easton Ellis, l'énoncé n'a alors pas le même sujet ni les mêmes repères spatiaux et historiques par rapport à la fiction qu'il raconte. Si on revient encore une fois à la fameuse scène finale de la vidéo dans *Less than Zero*, on constate rapidement que les énoncés ellisiens ne peuvent avoir le même statut puisqu'ils correspondent à la version de ce qu'éprouve Clay

⁹⁶ FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Op. Cit., p. 120.

⁹⁷ ELLIS, Bret Easton, *Imperial Bedrooms*, Op. Cit., p.3.

Easton. Les espaces de différenciation qui permettraient de circonscrire ces énoncés n'apparaissent plus clairement dans la fiction. Si le propre du littéraire était que l'auteur s'y absente⁹⁸, Ellis, opérant ce même effacement pour ses personnages, semble le transposer aux entités et identités qui meublent les sociétés que crée ses fictions. La notion de distance se voit alors décupler à un second niveau alors que les personnages eux-mêmes tendent à s'effacer. Les conditions d'individualisation des sujets énoncés se fragilisent. Si les coordonnées et le statut matériel de l'énoncé devaient permettre de le définir, il en est autrement avec l'univers ellisien. Le temps, le lieu ou encore son support matériel de l'énoncé ne suffisent plus à le circonscrire. D'autres variables doivent être observées et ce sont ces variables qui rendent son statut modifiable.

L'énoncé, chez Foucault, doit être traité comme un événement qui se produit en un temps et un lieu donné. En même temps qu'il surgit dans sa matérialité, il se positionne avec un statut au sein de réseaux et de champs d'utilisations. La pensée foucauldienne de la fonction énonciative vient alors recouper celle de Moretti d'un *System of variations*. La surface de l'énoncé de même que celle de l'analyse deviennent celles de leur champ d'utilisation, de diffusion et de disposition au sein des paramètres de réalité. Ces réseaux et leurs médiations engendrent une nouvelle manière de *cartographier* l'objet d'analyse dans un espace et une historicité indubitablement tributaires de contraintes et d'énoncés qui les régissent.

Jean-François Chassay, pense la littérature américaine à travers ses *files, lignes, réseaux*, soulève justement un point important dans ce foyer d'analyse des contraintes et des énoncés à savoir la valeur même de leurs échanges comme mode d'existence.

⁹⁸ FOUCAULT, Michel, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard (Tel), 1969, p. 129.

Ce que l'on appellera « l'idéologie de la communication » repose sur l'idée que les relations entre les discours comptent davantage que les discours eux-mêmes, qui n'ont de valeur qu'à travers leurs échanges. Les relations entre les choses ne sont plus considérées comme un aspect parmi d'autres de celles-ci, mais comme leur mode d'existence même.⁹⁹

Dans le cas du gothique ellisien, le *réseau fictionnel* est canalisé à travers les peurs, les angoisses et les fantômes d'une réalité qui, à l'image de la notre, se détache de sa matérialité, avant de s'émanciper grâce sa diffusion selon divers appareils technologiques. Le territoire des communications et des médiations fragmente et morcèle le statut même des choses et de leur matérialité. « Mais l'objectivation grandissante du pouvoir insufflé à la machine [...] est toujours confrontée à la subjectivité de la conscience américaine, subjectivité qui s'ancre dans une Histoire dont on a encore trop tendance à masquer l'importance dans le discours imaginaire¹⁰⁰. » Entre la machine imaginaire, les canaux de communication, le flux d'informations et les paramètres du fictionnel, la perspective d'une symétrie globale que l'on pourrait tracer ici relève d'une catégorisation des éléments et de leur fonction énonciative. En observant plus largement des réseaux gothiques, *Twin Peaks* permet notamment de saisir certaines particularités à l'échelle du médium, ce qui se transpose à l'univers ellisien. La télévision, perçue comme le plus personnel des médiums de diffusion, exemplifie très bien les nouveaux lieux d'émancipation de l'expression gothique, des lieux adroitement exploités chez Easton Ellis, entre la page, l'écran de cinéma et les téléphones portables.

Tout comme la télévision l'opère dans l'univers de *Twin Peaks*, le positionnement de la fiction ellisienne, au moment de la publication en roman, et bien davantage par la suite avec le lancement de diverses plateformes complémentaires, ne s'organise plus de la même manière que dans une tradition éditoriale. Cela engendre de nouveaux rapports entre une fiction et ses semblables. Certes, la hiérarchie développée dans le cadre de *l'ordre du discours*

⁹⁹ CHASSAY, Jean-François, *Fils, lignes, réseaux : Essai sur la littérature américaine*, Montréal, Libier, 1999, p. 23.

¹⁰⁰ CHASSAY, Jean-François, *Op.Cit.*, p. 287.

et des contraintes qui positionnent *la fonction énonciative* demeure, mais dans une considération définitivement plus vaste.

Il devient donc primordial de traiter des réflexions des deux précédents chapitres en parallèle et de concert de sorte à pouvoir évaluer ce qui demeure, ce qui leur confère une possible similitude. D'un côté nous observons un processus gothique qui forme des réseaux de connexion qui en viennent rapidement à transcender leur médium littéraire initial et de l'autre, des modes de disposition et de diffusion de la réalité matérielle et ses régimes de sens au sein du flux technologique en accélération. Ce qui devient intéressant ici, c'est en fait la possibilité grandissante de revoir le rituel, de remettre en question le processus de mise en ordre de ce qui compose notre réalité matérielle, avec ces nouvelles façons de formater des univers sociaux.

Cette perspective nouvelle de *recalibrer* les *Sociétés* doit être ultimement considérée ici selon deux phénomènes, à la fois propres à notre époque et partiellement intemporel dans une certaine mesure : d'une part, le désir insatiable d'approbation et d'autre part, la prolifération du divertissement. Ces deux facteurs influencent inmanquablement de telles sociétés formées de fictions et orchestrées au gré des diverses formes de médiation de leur réalité matérielle. C'est donc non seulement un aboutissement théorique, mais également des considérations idéologiques qui viennent se greffer à l'exploration de ces deux manifestations qui ne se contentent plus de participer aux univers à l'étude, mais en deviennent le dessein de définition même, dictant ordre et logique.

3.4 La prolifération du divertissement

« Is this "proliferation of enjoyment" an indication of a fundamental change in the social order as such—or simply a part of a normal evolution of capitalism society? »
— Todd McGowan, 2004.

Dans le dessein d'élargir les considérations de la présente analyse et déboucher sur une possible conclusion, il devient important de recouper la problématique avec l'examen d'un phénomène à la fois propre à la société qui a engendré les objets à l'étude et qui devient par le fait même inhérent à ces mêmes objets. L'intérêt du phénomène de la prolifération du divertissement est non pas de disposer de nouveaux éléments de complexité par rapport au concept de départ, déjà suffisamment délicat, mais plutôt d'employer certains éléments avancés notamment par la rigoureuse analyse de Todd McGowan pour penser le réseau gotique ellisien à l'échelle de sa société et possiblement de celle de réseaux équivalents. L'entité sociale à laquelle McGowan consacre son analyse est également, par la force des choses, celle qui a donné naissance aux *Sociétés de fictions*, c'est-à-dire la *Société du spectacle*, de la consommation et de la *surprésence* de l'image. Ce qui est constaté par McGowan, d'entrée de jeu, c'est ce même glissement de paradigme dans la logique de l'organisation sociale, « [...] a shift in the very logic of social organisation¹⁰¹ ». C'est cette modification au sein des paramètres sociaux qui rejoint inopinément la problématique de sociétés formées d'univers fictionnels et de leurs réseaux complexes.

McGowan questionne en fait les impératifs sociétaux et l'historique sociopolitique de la question du divertissement au sein de la société qui les engendre. La prolifération du divertissement demeurait implicite, jusqu'ici, dans l'analyse, mais le glissement qui se produit au niveau de l'expérience la convoque immanquablement. Cette expérience du divertissement, de ses barrières ou plutôt des contraintes qu'elle implique, pour reprendre le mode de pensée

¹⁰¹ McGOWAN, Todd, *The end of dissatisfaction? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*, New York, SUNY press, 2004, p. 1.

de Foucault par rapport au discours et aux énoncés, est spécifiquement ce qui constitue le divertissement. À l'instar de la fiction dite *pure* de Vaihinger, ce sont les barrières (les contraintes) elles-mêmes qui régissent les réseaux de cette société du divertissement.

La clé pour réunifier ici le potentiel de l'analyse de McGowan avec la présente recherche implique de reconnaître ce qui se passe dans la transition vers une société de la jouissance commandée. Si McGowan prélève plusieurs symptômes, huit précisément, ce qui nous apparaît directement explorer les modes de pensées générés par les *Sociétés de fictions* est en fait cette idée de l'élimination de la transcendance ainsi que de la distance dont il traite dans le chapitre quatre de son ouvrage. Cela permet de saisir en quoi la *virtualisation* des rapports modifie les distances au sein de l'ordre Symbolique et plus globalement de toute l'économie du Réel et de ce qui supplante la réalité matérielle, ramenant ce que Debord désignait par *l'effacement des limites du moi et du monde*.

La prolifération du divertissement semble effectivement être au cœur des récits fictionnels à l'étude et il en va de même lorsque l'on élargit le cadre de l'analyse. Les premières aspirations de l'entreprise de cartographie des *Sociétés* formées de fictions demeuraient celles d'arriver à penser les rapports sociaux de l'humain au gré des nouvelles technologies et de cette accélération dans la circulation du flux d'information. Ce qui vient renouer ici avec les deux pans qu'a générés l'analyse jusqu'ici, l'avènement des réseaux gothiques et les modes de disposition et de diffusion de la réalité matérielle au sein d'un univers social, est précisément ce qu'avait pressenti McGowan à savoir le décalage au sein de l'économie du Réel et des médiations inféodés à la réalité matérielle. Un décalage qui se creuse en fait entre les paramètres circonscrivant l'ordre Symbolique et leur médiation, un décalage temporel, spatial et conceptuel. On assiste alors au glissement d'une critique

culturelle identifiant des symptômes vers une forme de raisonnement qui vise plutôt à répondre à ces symptômes observés. Dans une société du divertissement, pour penser notre rapport à l'art et à la technologie, il faut alors considérer cette fêlure, cette rupture dans le rapport au *rituel fictionnel*, cette *overproximity* du sujet et de l'image

Le processus de mise en ordre de ce qui constitue notre réalité matérielle semble ainsi y être recomposé. Au sein d'une société basée sur l'image et sa proximité à outrance, McGowan pense ce qu'il désigne comme a *society of distance*¹⁰², conception manifestement adjacente à celle d'un *réalisme des distances* donnant accès à des éléments de sens qui, jusqu'ici, échappaient aux fictions de traditions réalistes. L'appareil technologique engendre au sein de l'expression gothique, mais aussi à l'échelle sociale, tout un système lié justement à cette notion de distance et cela donne lieu au glissement dans l'ordre Symbolique vers une forme du Réel plus chancelante que jamais.

Ce que les précédents chapitres ont tenté de démontrer s'étend graduellement, depuis les énoncés ellisiens, les personnages sans identité, jusqu'à l'ensemble de la fiction pour finir par déborder du cadre de la fiction littéraire et pointer vers un plus vaste régime de réalité nouveau, complexe et singulier. Un *réalisme des distances*, pratiqué au sein d'une *société de distance*, modifie littéralement la condition du lecteur, celle du spectateur de l'univers fictionnel, qui devient à la fois trop près de la réalité et tout à fait conscient des matrices qui la régissent ainsi que du processus de mise en fiction qui s'orchestre viscéralement en réseau chez Ellis. Cette dynamique de distance prélevée par McGowan est donc aussi celle de l'idée de *réalisme des distances* inspiré des écrits de Flannery O'Connor et développé dans la présente recherche.

¹⁰² McGOWAN, Todd, *Op. Cit.*, p. 75.

Les compétences d'un média à transmettre des récits issus de la réalité matérielle, cette capacité à *représenter* et à communiquer un réseau régi par la possibilité technique et technologique configure en fait les paramètres sémiotiques internes et les relations externes qui en émanent. La *médiativité*¹⁰³, concept élaboré par Gaudreault et Marion qui renvoie à la capacité propre de représenter, de communiquer qu'un média donné possède par ses configurations internes et externes, devient, dès lors, une propriété conceptuelle à la fois inhérente à la société américaine contemporaine et aux univers fictionnels à l'étude. La distance entre le sujet et l'objet n'est par conséquent plus calculée sur la même plan. Qu'elle soit spatiale, temporelle ou sociale, cette distance modifie la possibilité d'un au-delà, d'un Réel non identifiable. Tout semble alors à la fois accessible et sans âme, un peu à l'image du gothique ellisien dont les explications pragmatiques deviennent fallacieuses et vaines.

Ce que la *Société de fictions* qu'Easton Ellis propose, avec ses univers interconnectés dans lesquels la distance se dilate littéralement, ce qui commençait déjà à trembler chez Cheever et Lynch, c'est justement la possibilité d'un univers social qui ne serait plus garant d'une quelconque transcendance incarnée par une entité pourvue d'un égo, mais plutôt dont les paramètres internes et externes emprunteraient une tout autre voie. « There is no longer any transcendence or depth, but only the immanent surface of operations unfolding, the smooth and functional surface of communication.¹⁰⁴ » La manière dont McGowan interprète, à la fois ces propos de Baudrillard et l'éventualité d'une société au sein de laquelle il n'y aurait plus d'espace pour la transcendance sont certes drastiques, mais particulièrement probants dans le cadre d'une analyse des *Sociétés de fictions*. L'absence ou la disparition de la transcendance

¹⁰³ GAUDREULT, André et MARION, Philippe, « Transécriture et médiatique narrative. L'enjeu de l'intermédiarité », dans : GAUDREULT, André (dir.) et GROENSTEEN, Thierry (dir.), *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998, p. 31-52

¹⁰⁴ BAUDRILLARD, Jean, *The Ecstasy of Communication*, trans Bernard Schutze & Caroline Schutze, New York, Semiotexte, 1988, p.12.

dans sa conception large consignerait, selon McGowan, l'univers social à un monde de présence exclusivement, évacuant la perspective de distance ou de décalage. Or, à l'opposé de ce qui a été développé dans la première section de cette recherche, il s'agirait de l'abandon du Réel, ce lieu trop perfide et instable. Ce qui devait résister à une « symbolisation » serait en quelque sorte évacué grâce à la prolifération du divertissement. Toujours, selon McGowan, et plus clairement dans les analyses de Janet Murray, la virtualisation des espaces et des images altère le processus narratif et ce qu'il peut engendrer. La flexibilité et la liberté associées au réseau de connexion qu'engendre une virtualisation des rapports provoquent un glissement, réduisant l'espace alloué au Réel. Lors qu'il est ici question de l'économie du récit et de ses bouleversements, cela renvoie encore une fois à des fictions intimement liées aux appareils technologiques et aux médiations que ces derniers peuvent engendrer à divers niveaux. Au sein d'une société du divertissement, le sujet travaille à déraciner tout ce qui érige une barrière au divertissement *pur*. Les réseaux produits notamment dans les univers de Cheever, Lynch et Easton Ellis, n'ont plus d'évidences avec ce qui s'est produit auparavant. Comme s'il s'agissait d'une tentative de cristalliser le processus de mise en fiction, d'imagination et son déploiement au sein d'une économie narrative. Toutes les alternatives semblent purement imaginaires et n'atteignent jamais le Réel. Cette *diminution* du Réel, prélevée par McGowan, au statut d'imaginaire et de symbolique, rend de plus en plus laborieuse l'obtention d'une expérience signifiante. Il ne devient alors possible de découvrir le sens que par des références aux points de fondation, points où le glissement de la signification se serait arrêté, où le Réel semble se faire sentir à même l'ordre Symbolique. Ce point correspond, d'une certaine façon, au passage d'un désir naturel d'universaliser à une volonté empirique d'approbation, symptomatique d'une société en processus de virtualisation du divertissement.

3.5 De la fiction au Réel

« Life is like a typographical error:
we're constantly writing and rewriting things over each other. »
— Bret Easton Ellis.

Cette citation d'Easton Ellis appelle à se questionner sur l'idée d'une transcendance à l'existence et de sa possible inscription dans une réalité par le dispositif du langage. À mi-chemin entre une *Société de l'esprit*¹⁰⁵ qui visait à cerner les dispositifs complexes de l'esprit humain pour en expliquer les modes de fonctionnement et l'éventualité de récupérer ce mode de pensée pour la fiction, un recadrage de la fiction au sein du Réel devient ainsi possible et même indispensable. L'entreprise analytique des *Sociétés de fictions*, en fin du compte, constitue une étude des influences mutuelles entre ces entités sociales formées de fictions et les sociétés humaines que nous habitons. Au terme de cette entreprise, ce qui demeure significatif et transférable est ce lien qui se tisse, à mesure que se déploient les outils théoriques, entre ces sociétés formées de fictions et les sociétés que nous habitons.

Une double interprétation des travaux de Marvin Minsky se montre alors comme élément incontournable pour analyser plus globalement le potentiel des *Sociétés de fictions*, à savoir une analyse interne des connexions et mécanismes de l'esprit combinée à une analyse au sens plus global de l'inscription au sein de ses semblables. La perspective d'étudier l'univers des fictions ellisiennes au sens global, en comparaison avec le monde dans l'esprit du discours littéraire, au sein d'une fiction spécifique, coïncide finalement avec l'idée d'une modification de la distance opérée entre les éléments internes à la fiction, explorée dans le premier chapitre, et ceux liés aux réseaux, aux sociétés dans lesquelles elle se place et permet la circulation de sa réalité matérielle. Minsky, et sa manière de penser l'organisation de l'esprit humain, recoupe ainsi les rouages de la présente recherche et permet de légitimer un tel mode

¹⁰⁵ MINSKY, Marvin, *The Society of Mind*, Simon & Schuster, Touchstone book, New York, 1985, 325 p.

de lecture qui en est désormais à combiner les plus simples éléments d'une fiction, la radio de la nouvelle de Cheever ou encore le *snuff movie* des romans d'Easton Ellis à l'étude par exemple, avec l'idée qu'elles puissent former des réseaux, des sociétés interconnectées et signifiantes.

En plus de signifier une prise de pouls considérable en ce qui concerne les mutations du rapport cognitif et psychique entre individu et technologie, l'analyse de l'univers social engendré par les fictions d'Easton Ellis permet aussi de renouveler l'exploration du discours littéraire, depuis la spécificité d'une fiction jusqu'au système social dans lequel chacune d'elles s'encastre et interagit avec ses semblables.

La piste ultime de la présente recherche est donc celle d'une double structure analytique, à la fois à l'écoute de la fiction et de son écosystème, une variation dans l'échelle qui s'avère finalement incontournable. Une telle variation d'échelle est rendue possible grâce à un univers fictionnel qui, comme l'autorisait déjà la radio de Cheever, convoque ce *problème* complexe de la distance entre la réalité matérielle et sa transmission nourrissant toute la réflexion sur les faits qui adviennent et leurs canaux de diffusion. Au terme du récit des Wescott, comme au terme d'*Imperial Bedrooms*, la question de la *vérité* comme piste vers la liberté est compromise. Les bases matérialisées de ce concept de *vérité* sont de toute évidence ébranlées. L'interprétation de cette idée de distance déployée dans le premier chapitre avait mis au jour certaines incertitudes dans les façons de rendre compte de la réalité et de l'ordre Symbolique qui la régit. En convoquant de multiples plateformes et modes d'expressions artistiques dans lequel les références intertextuelles et intermédiaires sont omniprésentes, les univers fictionnels à l'étude mettent finalement en lumière une manière

singulière d'organiser leurs rouages et leurs éléments de connexions dans une configuration qui en vient à les dépasser.

En récapitulant, le premier de roman d'Easton Ellis, *Less Than Zero*, se positionne, au tournant du XXI^e siècle, au sein d'une société de fictions dans l'Amérique contemporaine. L'examen des dispositifs sociaux internes à ce premier titre permet d'une part d'illustrer la manière dont s'organisent les modalités du discours littéraire développé par Easton Ellis. Que ce soit par le biais de cette narration minimaliste ou plus largement par la mise en scène de cette génération désabusée et sans affect, l'univers fictionnel ellisien demeure littéralement parasité par la présence d'un Réel au statut ambigu, comme si la fiction peignait le passage vers ce Réel où tout finit par passer par une forme de *défamiliarisation*, cher au *potentiel postmoderniste*, qui s'applique au statut des individus au sein de l'espace social qu'ils occupent. Ce qui se dessine à l'intérieur de la fiction comme des événements isolés et sans significations devient rapidement la cohérence même du récit et sera par la suite le leitmotiv de sa *suite impériale*. Les éléments qui parasitent la narration, le Réel tronqué qui s'y cache et tout le détachement et l'apathie qui prime sur les interactions, créent une sorte de phénomène de virtualisation du soi où les personnages sont appelés à se désincarner, se dénaturer vers une insensibilité effarante.

Les fictions du romancier américain à l'étude calquent donc ce *moment où la réalité de la vie est en désaccord avec ses espérances*, annoncé d'entrée de jeu comme territoire de la présente étude. Un moment qui est plus que jamais présent au sein de nos espaces sociaux. Le temps et l'espace de *Less Than Zero* sont configurés, modelés dans un rapport en constant décalage avec la réalité matérielle et ses diffusions. La médiation devient un *agent*, au sens où Minsky l'entendait : « A part of process of the mind that by itself is simple enough to

understand-even though the interactions among group of such agent may produce phenomena that are much harder to understand¹⁰⁶. » C'est effectivement cette part, cet élément de la fiction qui explique les interférences et difficultés de communication présentes dans les fictions d'Ellis. Cela constitue l'un des paramètres centraux de l'univers de Clay Easton et de ses congénères. C'est également ce qui permet l'*individuation* de chacune des fictions d'Easton Ellis.

D'autre part, au sein de la fiction ellisienne se bâtit une sorte d'arrimage comparatif. Les fictions parviennent non seulement à se définir singulièrement, mais elles se délimitent aussi grâce à leur positionnement les unes par rapport aux autres. Qu'il en ait fait un film « *They had made a movie about us* »; que ce soit par l'extension ou la dématérialisation d'un tout autre récit « *The movie was based on a book written by someone we knew* »; ou encore, par l'incertitude planante et continue entre la réalité, la fiction et l'effroyable Réel qui surgit, tout leur potentiel réside finalement dans une sorte de cartographie globale de ces univers de fiction.

Dès leur sortie, les dispositifs externes (sites web, page Facebook, Wiki, livre audio et numérique, etc.) agissent de concert avec les prédispositions internes à la fiction (références à des bases de données IMDB, messages textes, courriels, vidéos virales, etc.) de sorte à positionner non seulement le plus récent ouvrage d'Easton Ellis, mais tout l'univers ellisien dans une société pour le moins hétérodoxe, à l'ère du numérique. Ce positionnement particulier reconfigure aussi les modalités du littéraire qui étaient déjà en processus de restructuration dans *Less Than Zero*. L'analyse des dispositifs de la fiction d'Ellis, de ses appareils technologiques notamment, ne peut désormais plus être isolée de celle des

¹⁰⁶ MINSKY, Marvin *Op. Cit.*, p. 326.

paramètres inter fictionnels et extra fictionnels. Il ne s'agit plus de comparer naïvement un roman avec la suite de ce dernier ou par rapport à l'influence manifeste de ses prédécesseurs, mais plutôt de se concentrer sur des éléments de connexion présents au sein de la fiction d'*Imperial Bedrooms*, qui sont à la fois propres à son identité et zones de partage au sein d'une société bien distincte.

Ici un nouveau cadre s'élabore. Les renvois, les références et les échos à d'autres romans, à des adaptations cinématographiques, au sein des fictions ne se suffisent plus et tout un mode de pensée en découle. C'est spécifiquement à ce niveau que s'additionne ce que Roger Chartier qualifierait d'une « cartographie littéraire », l'examen d'un univers social des fictions de même espèce. Dès ce démarrage, l'interférence des fictions précédentes d'Ellis ainsi que des adaptations cinématographiques convoquait ce système composé par diverses fictions. Les modalités littéraires internes ne suffisent plus pour penser les lieux de médiation. Cela déborde de la fiction, formant une communauté dans laquelle le dernier roman d'Ellis se positionne. C'est un positionnement qui s'opère non seulement par rapport à son premier roman, mais aussi par rapport à l'adaptation cinématographique auquel il a été sujet et par rapport à d'autres univers fictionnels qui redéfinissent et repositionne l'essence d'*Imperial Bedrooms* et de l'ensemble de l'univers fictionnel ellisien.

Le recadrage de l'interne à l'externe de l'analyse de la fiction vers une manière de penser le Réel, emprunte en partie son fondement aux possibilités conceptuelles ouvertes par Franco Moretti¹⁰⁷. La littérature, dans le projet de Moretti, se définit comme un terrain foisonnant et immense qui dépasse largement la perspective d'une compréhension par l'esprit individuel. C'est un peu ce vaste territoire que la présente recherche a cherché à effleurer. Les

¹⁰⁷ MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen (1800-1900)*, Seuil, La couleur des idées, traduit par Jérôme Nicolas, Paris, 1999, 220 p.

travaux colossaux de Moretti s'affairent à une conceptualisation plus rationnelle de l'histoire littéraire, c'est notamment pourquoi il a recours à des disciplines plus concrètes pour arriver à saisir l'ampleur du territoire littéraire. Que ce soit son projet de retracer l'histoire générale du roman ou encore celui de tracer une cartographie du roman européen du XIXe siècle, les méthodes de Moretti se divisent en phases, que ce dernier coupe et recoupe pour arriver à un ce que l'on désignera ici par un *mode de pensée* qui confère un sens globalisant à la littérature par rapport à l'humain et son entendement.

Dans la suite logique de l'analyse, la perspective d'élaborer un portrait d'ensemble devient toute naturelle. En compilant et en évaluant les connexions entre les fictions d'Easton Ellis, leur adaptation cinématographique et la réalité dans laquelle tout cela s'inscrit, une vision globale se manifeste. Non seulement sous forme d'intertexte, mais également de médiation et de remédiation, entre cinéma et littérature, ainsi qu'en une forme de déclinaison de plateformes présente dans le Réel, les modalités des rapports à la réalité matérielle se déforment et se modifient. L'idée de remédiation est ici employée dans le sens de logique formelle par laquelle les médias remodèlent et modifient les formes médiatiques antérieures¹⁰⁸.

Avec cette ultime concertation, on peut parvenir à positionner la fiction ellisienne et le fameux incipit de son dernier roman qui est plus que jamais un point de fêlure initiale. « It was labeled fiction but only a few details had been alternate and our names weren't changed and there was nothing in it that hadn't happened¹⁰⁹. » En repoussant la frontière entre une lecture trop intime ou décontextualisée et un portrait plus globalisant, inspiré par Moretti, se trace finalement le véritable canevas de ce que peut être la *Société des fictions* d'Easton Ellis. Une société qui passe de l'échelle littéraire à celle numérique en passant par le médium

¹⁰⁸ BOLTER, Jay David et Grunsin, Richard, *Remediation, Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.

¹⁰⁹ Ellis, Bret Easton, *Imperial Bedrooms*, *Op. Cit.*, p.3.

cinématographique et les appareils technologiques. Ce qui s'érige est en fait *un nouvel espace de l'imaginaire*, un système de fictions aux plateformes et aux réalités multiples ou déclinées, dans une société où la fiction est à la fois l'unité sociale, le schème moteur et l'élément analogue et partagé de ses membres. La médiation dont la fiction ellisienne est parasitée en vient à outrepasser le cadre des contraintes du discours, comme si ces modalités ne suffisaient plus pour expérimenter les lieux de leur médiation et ceux de l'interprétation de leur réalité matérielle, comme si la forme agissait ici en tant que force.

La relation des mécanismes de l'esprit exploré par Minsky avec l'abstraction liée à une cartographie du littéraire selon Moretti rend ainsi intelligible une telle analyse transversale des fictions d'Easton Ellis dans la mesure où il est désormais davantage question de mode de pensée que d'une analyse littéraire simple. Pour penser la fiction à un niveau qui transcenderait les interactions entre fictions et plateformes, il demeure impératif de relativiser puisque la possibilité de comparer des *sociétés de fictions* implique d'en isoler d'autres et donc de ne pouvoir prétendre à une vue d'ensemble. Ce qui s'érige somme toute, ce sont des sociétés dont la médiation remplace progressivement la *mimesis* de leur réalité et dont les interactions sont inéluctables, mais constamment différées, comme si l'art de raconter des histoires de fiction se restituait à lui-même la possibilité d'être un mode de pensée le temps et l'espace au sein desquels nous nous déployons.

L'objectif central d'une étude des *sociétés de fictions* était de rendre compte d'un esprit, manifesté, notamment au sein de la fiction, qui tend à se positionner au dehors des balises spatiotemporelles et de la continuité historique de l'esprit humain. Il s'agit d'une systématisation des dispositifs et médiations qui donnent lieu à l'existence des préceptes constitutifs de ces *Sociétés de fictions*. C'est le rapport à l'échelle qui finit par se modifier. La

manière de penser la médiation technologique a rendu possible une véritable interférence entre l'univers fictionnel et la réalité matérielle de sorte qu'ils en viennent à se conjuguer dans un même espace. Au schème qu'a érigé Minsky pour expliquer les mécanismes de l'esprit humain pour en dégager l'idée d'une *conscience*, on peut penser ces configurations complexes sous une réserve dont Minsky lui-même s'était doté, à la toute fin de son essai. « This book (*The Society of mind*) assumes that any brain, machine or other thing that as a mind must be composed of smaller things that cannot think at all¹¹⁰. » L'analyse des *Sociétés de fictions* relève d'une exploration des possibilités d'interprétation de l'esprit humain et son rapport à la médiation.

« [...] [L]es associations se font et se défont constamment, emportées par des perceptions sans cesse nouvelles et la prégnance des réseaux d'associations. À chaque minute, une nouvelle constellation mentale est ainsi susceptible de se former¹¹¹[...] » Ces propos de Christian Vandendorpe pour qualifier le caractère irrégulier de la pensée humaine représentent assez bien le statut et les frontières des *Sociétés de fictions*. Il ne serait donc pas possible de définir ultimement ces derniers, sans y mentionner que les bornes qui les entourent et les séparent sont sinueuses, mais surtout poreuses et qu'elles appellent à reconsidérer constamment leur cadre. Les échanges et interactions y demeurent à tout moment possibles de même que l'affiliation d'une fiction avec plus d'une société ou encore l'interférence au sein des fictions. C'est à la fois une virtualisation du rapport intime à la médiation que permet de constater l'univers fictionnel ellisien et d'un réseau qui s'étend à tous les supports et médiums. Le passage qui s'y peint est celui de réseaux de la fiction comme processus vers une incertaine circonscription du Réel.

¹¹⁰ MINSKY, Marvin, *Op. Cit.*, p. 322.

¹¹¹ VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte : Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Boréal, 1999, p. 20.

En réexaminant la parution d'*Imperial Bedrooms*, tout l'univers d'Easton Ellis se réorganise ainsi. D'ores et déjà, le dernier roman d'Easton Ellis se borne par rapport aux précédents, leurs balises et leurs contraintes. Résultant d'un exercice introspectif sur le style de l'auteur et d'un regard des plus critique sur les adaptations cinématographiques auxquels ont été sujets ses romans : *Less Than Zero* (1987), *American Psycho* (2000), *The Rules of Attraction* (2002), *Glitterati* (2004) ainsi que *The Informers* (2008). La dernière publication d'Ellis s'inscrit dans une société bien singulière, encore en mutation.

Alors qu'une photo du quatrième de couverture suivait le *tweet* de l'incipit du roman, avant même sa sortie, un site web sur lequel une bande sonore liée à certains titres d'Ellis voit le jour. C'est comme si la migration des fictions ellisiennes avait littéralement contaminé les modalités de naissance de son dernier ouvrage, chassant la possibilité d'en établir définitivement son rapport à la réalité matérielle.

Si on cherchait à étendre l'étude de la société organisée par les fictions ellisiennes, il faudrait sans doute se lancer sur une piste qui s'étendrait jusque sur le vieux continent. Les univers transgressifs de Frédéric Beigbeder ou encore de Michel Houellebecq, qui ne se contentent plus de citer et empruntent directement plusieurs paramètres et séquences fictionnels à l'univers ellisien, pourraient aisément devenir le point d'origine d'une société élargie de fictions non seulement citant celle dont il est question dans ce mémoire, mais coexistant dans un même écosystème formaté par le dialogue de ces réseaux de fictions.

Toutefois, afin d'éviter le piège de la citation et de l'occurrence ouverte et infinie, je me garderai d'élaborer sur ces univers hybrides, transgressifs qui empruntent un mélange de modes et de réalisme contemporain à l'objet d'étude, mais dont les balises et aspirations ne cadrent plus dans la présente recherche. Ces parallèles outremer entre sociétés de fictions

permettent néanmoins de penser la fiction à une échelle nouvelle dans une entreprise ayant toujours la médiation comme noyau. « [...] the literature around us is now unmistakably a planetary system¹¹². » Encore selon les considérations de Moretti, l'ambition se mesure à la distance que conserve une entreprise analytique par rapport à son *text* d'étude : « the more ambitious the projet, the greater the distance be¹¹³. » Le *Distant Reading* de Moretti devient ici l'ultime leitmotiv de la recherche. C'est peut-être ici le prix à payer pour arriver à comprendre un système aussi complexe que celui qui rend la fiction ellisienne intelligible et singulière.

C'est peut-être du moins une façon additionnelle de redéfinir un cadre, non pas vers la fin de la société annoncée par la complexité d'un mode analytique qui se voudrait *post humanisme*, mais plutôt quelque chose comme une nouvelle discipline ouverte qui viserait à exploser les soubassements, fils et connexions réorganisant l'ordre Symbolique et la cartographie des autres disciplines. Ce n'est pas tant l'interconnexion des fictions spécifiques au sein de la *société des fictions* ellisiennes qui importent au bout du compte, mais plutôt la possibilité de relier un tel système de problématiques qui redéfinit finalement le champ d'application de l'analyse ici et pointe finalement vers une nouvelle surface disciplinaire, poursuivie par une nouvelle méthode¹¹⁴. Les *sociétés de fictions* constituent, d'une certaine façon, un terrain plus que foisonnant pour étudier et comprendre les sociétés humaines leur mode d'évolution et de virtualisation.

¹¹² MORETTI, Franco, *Distant Reading*, *Op. Cit.*, p. 45.

¹¹³ *Ibid*, p. 48.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 46.

Épilogue

« S'émanciper des bases matérielles de la vérité inversée, voilà en quoi consiste l'auto-émancipation de notre époque. Cette "mission historique d'instaurer la vérité dans le monde", ni l'individu isolé, ni la foule atomisée soumise aux manipulations ne peuvent l'accomplir [...]»¹¹⁵.

— Guy Debord, *La société du spectacle*, 1967.

Si un épilogue marque généralement la conclusion d'un ouvrage littéraire, exposant des faits postérieurs à l'action pour compléter le sens et la portée d'une pièce de théâtre, d'un film, ou d'une fiction sous une quelconque autre forme, ici, l'exercice n'est pas tellement différent. Il fallait bien entendu revenir à Debord pour parvenir à une piste de légitimation plus concrète, « [I]à seulement où les individus sont "directement liés à l'histoire universelle" ; là seulement où le dialogue s'est armé pour vaincre ses propres conditions¹¹⁶. » C'est à ce stade-ci que la présente entreprise réflexive qui s'achève pousse à revoir la perspective d'un réalisme balzacien, empirique et possiblement quantifiable, dans un autre régime de sens, davantage axé sur une dématérialisation de l'ordre Symbolique qui en régit la réalité. C'est là que, d'une certaine façon, la réflexion gothique parvient à porter l'élément de sens plus loin, se penchant sur ce qui transcende la réalité matérielle. C'est là également où toute cette exploration de la médiation se transpose en une piste d'analyse des individus qui *consomment* ces fictions.

Si, dans *la Société du spectacle*, tout ce qui était directement vécu s'éloigne dans une représentation, dans une médiation, cet écart entre réalité et la possibilité du Réel est substantielle pour quiconque s'adonne à penser notre rapport à la technologie. Cette déstabilisation des frontières entre la psyché humaine et la réalité matérielle influence

¹¹⁵ DEBORD, Guy, *Op. Cit.*, p. 209.

¹¹⁶ *Ibid.*

manifestement notre manière de concevoir des fictions, mais également le rapport que l'on entretient avec la technologie et ses appareils.

Le statut du littéraire, ce qui constitue son argument d'autorité, est également à revoir dans cette virtualisation à la fois du fictionnel et de la réalité matérielle. Ce qui s'avère *posthumain*, pour reprendre encore ici le terme cher à l'analyse de Maud Granger Remy, c'est le fait que le modèle élaboré dans ces fictions se voit marqué par l'immatérialité, une immatérialité générée par toute cette surexposition de la réalité matérielle au flux médiatique et aux intermédiaires chargés de la diffuser. Les relations humaines sont stigmatisées, mais surtout supplantées par leur médiation. Dans cette ère où règne la médiation, la possibilité d'une frontière entre la fiction et la réalité est forcément remise en question. Avec l'univers fictionnel d'Easton Ellis, le lecteur, le spectateur et plus globalement, le consommateur ne décroche plus de *vérités*, ni sur les paramètres de l'ordre Symbolique, ni sur l'imaginaire ou la fiction. La médiation dépèce les balises de la réalité. D'un certain point de vue, il n'y a plus de réalité, du moins cette dernière est véritablement fêlée. Il ne reste que les échecs confirmés de l'ordre Symbolique à expliquer tout. Et la question qui demeure, aux deux niveaux que l'analyse a tenté de poser, est celle de savoir comment l'on peut, dans un tel système social aux balises compromises, penser l'émancipation des bases matérielles d'une perspective de *vérité*.

Peut-être que la clé de voûte de cette énigme repose sur un nouveau régime de réalité, un régime qui, à l'âge de l'approbation numérique, circonscrit bien différemment les identités qui l'habitent. Peut-être est-ce la seule manière de parvenir à évaluer cette distance, qui glisse, s'efface ou s'écrase, entre identité individuelle et structure sociale. Les médiations deviennent

ainsi des filtres pour la réalité et simultanément des vases communicants, à mesure qu'ils s'emplissent.

L'univers gothique contemporain de Bret Easton Ellis marque à sa façon l'entreprise de reconsidération des balises de la réalité immanente par rapport à ce qui la transcende. L'état d'esprit qui demeure, au sein des deux niveaux de l'analyse (le gothique perçu comme un réseau versus les modes de disposition et de diffusion de la réalité matérielle et de ses régimes de sens), c'est la manière de meubler les espaces.

L'attrait durable du gothique, s'il en existe un, ne permet toutefois pas de répondre à toutes les questions soulevées dans le cadre de cette recherche. L'étude d'une *Société de fictions* donne néanmoins à voir les frontières qui se dressent et celles qui s'estompent entre la psyché humaine et la réalité matérielle. Du nouvel espace de l'imaginaire, de la forme en tant que force d'inertie, jaillit en somme une ouverture sur ces nouvelles possibilités conceptuelles. Ce qui devient envisageable, c'est une interprétation de nos rapports aux supports, aux appareils technologiques, aux médiations, à notre relation avec la littérature et l'art, dans une sorte d'anthropologie des connexions et réseaux qui régissent nos existences. Les sociétés de fictions et celles que nous habitons dans la réalité s'influencent mutuellement.

Dans la perspective de « s'émanciper des bases matérielles de la *vérité* » comme le suggère Debord, repenser les rapports entre « humain », « non-humain » et médiation en revient finalement à réfléchir sur les manières de circonscrire notre éthique et notre spiritualité au sein du nouveau flux numérique. Nous tendons dès lors vers une nouvelle forme d'application de l'éthique et de la spiritualité humaine qui passe dorénavant par une identité médiatique et virtuelle cartographiée et transformée selon de multiples supports et appareils, au tremblement interminable. L'une des manières de cartographier et de penser ce processus

identitaire en mutation pourrait justement être de comparer les balises et interconnexions de *sociétés de fictions* avec celles des sociétés humaines. La co-évolution observable entre ces sociétés et la manière dont celles-ci s'influencent constituent une excellente manière de perpétuer ce qui naît dans la présente entreprise analytique.

Ainsi, à travers le flux numérique, technologique et médiatique, il devient pertinent, voire nécessaire, de s'interroger sur les racines matérielles d'un concept qui, apparaissant depuis des lunes sans équivoque, ne tenant désormais, et possiblement depuis toujours, qu'à un mince fil. C'est peut-être grâce à la possibilité, bien gardée par Easton Ellis, de penser une sorte de *métadiscours de la médiation*, un lieu du discours qui supplante sa structure et ses contraintes. En plaçant ses narrateurs dans la position du spectateur ou en les utilisant pour interpeler le lecteur, Ellis transforme ainsi le travail sur la structure de ses fictions devenant une forme de discours méthodologique qui en éclaire les principaux aspects. C'est cette extension du projet gothique ellisien comme expérience qui lui octroie un potentiel qui pourrait s'avérer *durable* à notre époque qui en est encore à reformater ses liens avec la réalité et la virtualité. S'il ne fait aucun doute que la présente analyse accuse certaines pertes comme le prévenait Moretti, il demeure possible de saisir le rôle véritable d'une telle recherche. Minée par les mutations technologiques et médiatiques, à une époque qui en est à briser ses chaînes avec les supports matériels, l'entreprise de positionner ces *sociétés de fictions* qui sont en faite interdépendante avec les nôtres tend finalement à en dire long sur notre rapport à la technologie et à l'art, rapport qui demeure une question de médiation. Si certains condamneront l'entreprise, la jugeant insuffisamment à l'écoute de l'intimité des univers fictionnels individués, et d'autres y reprocheront un manque de données quantitatives dans cette entreprise d'*économie des distances*, c'est néanmoins d'une nouvelle conception de la

fiction dont il est véritablement question ici, à la fois dans son historicité et au sein des espaces sociaux qu'elle occupe dans notre réalité et notre imaginaire.

Une conception de la fiction qui, à l'image d'une dimension fractale, permettrait de concevoir et comprendre les espaces occupés par les différents acteurs de notre réalité. Une conception de la fiction comme étant formée de structures irrégulières, construites par itération et connexions aux symétries suffisantes pour qu'une entreprise, comme celle qui vient d'être réalisée, d'agrandissement de l'une des parties, s'avère probante et possiblement signifiante dans un rayon plus large. Fractal, du latin fractus (du verbe frangere, qui signifie « briser »), terme technique qui permet ainsi de réitérer le caractère fragmenté de ces unités présentant des irrégularités à toutes les échelles. Si le terme demeure complexe et abstrait, son emploi ici renvoie ultimement à la manière de meubler l'espace, à un mode de circonscription, davantage qu'à une unité de mesure quantifiable que l'on pourrait appliquer aisément. Cette idée de fiction fractale, recoupe l'univers ellisien dans la mesure où il devient possible de penser la fiction par l'ensemble de ses possibilités.

Il devient alors impératif de reconsidérer l'exploration du social, tant virtuel que matérialisé, dans une relation constante à l'Histoire, à la Philosophie ainsi qu'aux sciences techniques. Ce qui s'offre, dans l'émergence de ces *sociétés de fictions* paramétrées au gré de la médiation, des appareils technologiques et du flux communicationnel en accélération, est peut-être l'acceptation de la partialité du divertissement, de la culture et de l'art. La possibilité d'interroger de tels systèmes complexes en revient ultimement à ce désir inassouvi, propre à l'humain, de penser et de produire, en marge de l'existence qui le contraint, quelque chose qui le transcenderait, quelque chose de l'ordre de la *vérité* ou, à tout le moins, de véritablement significatif.

Bibliographie

Œuvres cités :

1. BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard (folio classique), 1972, 699 p.
2. CHEEVER, John, « The Enormous radio », dans *The Enormous Radio and other stories*, New York, Harper & Row publishers, 1953. 280 p.
3. ELLIS, Bret Easton, *American Psycho*, London, Picador, 1991, 399 p.
4. ELLIS, Bret Easton, *Imperial Bedrooms*, New York, Knopf, 2010, 169 p.
5. ELLIS, Bret Easton, *Less Than Zero*, London, Picador 1986, 208 p.
6. ELLIS, Bret Easton, *Lunar Park*, New York, Knopf, 2010, 309 p.
7. ELLIS, Bret Easton, *Imperial Bedrooms*, New York, Knopf, 2010, 169 p.
8. JACKSON, Shirley, *The Haunting of Hill House*, New York, Penguin Classics, 1959, 208p.
9. MONTAIGNE, Michel de, *Essais*, Paris, Gallimard (folio classique) T. 1-2-3.
10. O'CONNOR, Flannery, *Spiritual writings*, New York, Orbis books, 2003, 173 p.
11. POE, Edgar Allan, *Collected Works*, London, Canterbury Classics; Lea edition, 2010, 724 p.

Ouvrages théoriques :

1. ANNESLEY, James, *Blank Fictions: Consumerism, Culture, and the Contemporary American Novel*, London, Pluto press, 1998.
2. BERGER, Peter et LUCKMANN, Thomas, *La construction sociale de la réalité*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1986, 257 p.
3. BAUDRILLARD, Jean, *The Ecstasy of Communication*, traduction : Bernard Schutze and Caroline Schutze, New York, Semiotexte, 1988, 87 p.
4. BLOOR, David, *Knowledge and social imagery*, Chicago, Londres, University of Chicago Press, 1991. Édition originale 1976, Londres) 203 p.
5. BOLTER, Jay David et Grunsin, Richard, *Remediation, Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999.
6. BOTTING, Fred, *Gothic*, New York, Routledge, 1996, p. 7.
7. BOWIE, Malcolm. *Lacan*, Cambridge: Harvard UP, 1993, 244 p.

8. CHARTIER, Roger, « Préface : Textes, Formes, Interprétations », dans MCKENZIE, Donald F. *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Édition du cercle de la librairie, traduction par Marc Amfreville, 1991, 116 p.
9. CHASSAY, Jean-François, *Fils, lignes, réseaux : Essai sur la littérature américaine*, Montréal, Libier, 1999, 287 p.
10. CHKLOVSKI, Victor, « L'art comme procédé », dans T. Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 76-97.
11. COCTEAU, Jean, *Essai de critique inversée*, Paris, Grasset (les cahiers rouges), 2003, 199 p.
12. DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, folio, Paris Gallimard, 1967, p. 15.
13. DUCLOS, Denis, Préface de Nicol, Valérie de Courville, *Le soupçon gothique : l'intériorisation de la peur en Occident*, Québec, Les presses de l'université Laval, 2004, 303 p.
14. ELIAS, Norbert, *La société des individus*, traduit de l'allemand par Jeanne Étoré, Paris, Fayard, 1987, 301 p.
15. DYLAN, Evans, *An introductory dictionary of Lacanian psychoanalysis*, New York, Routledge, 1996, consultation en ligne (2014): <http://lib.mylibrary.com/Open.aspx?id=46384>
16. FINK, Bruce, *The Lacanian Subject: Between Language and Jouissance*, Princeton: Princeton UP, 1995, 219 p.
17. FORTIER, Frances, « L'esthétique hyperréaliste de Bret Easton Ellis », dans *Tangence*, n° 44, 1994, p. 94-105.
18. FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours*, Paris, Gallimard (nrf), 1971, 82 p.
19. FREUD, Sigmund Freud, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, 1985, 328 p.
20. GRANGER Remy, Maud, *Le Roman Posthumain*, 2006, New York University, Thèse de doctorat, 461 p.
21. GAUDREAULT, André, Marion, Philippe, *Un média nait toujours deux fois*, dans S. & R., avril 2000. pp. 21-36.
22. GAUDREAULT, André et MARION, Philippe, « Transécriture et médiatique narrative. L'enjeu de l'intermédialité », dans : GAUDREAULT, André (dir.) et GROENSTEEN, Thierry (dir.), *La Transécriture ; Pour une théorie de l'adaptation*, Québec/Angoulême, Nota Bene/Centre national de la bande dessinée et de l'image, 1998.
23. HEIDEGGER, Martin, « La question de la technique », dans *Essais et conférences*, Tel Gallimard, Paris, 1958, 328 p.

24. HELYER, Ruth, "Parodied to Death: The Postmodern Gothic of American Psycho", dans *Modern Fiction Studies* 46, no. 3 (Automne 2000): 725-46.
25. LATOUR, Bruno, *Changer de société, refaire de la sociologie*, Paris, La Découverte/poche, 379 p.
26. LEDWON, Lenora, « TWIN PEAKS AND THE TELEVISION GOTHIC », dans *Literature/Film Quarterly*, 21.4 (1993): 260-70.
27. MARR, Matthew J. «An Ambivalent Attraction? Post-Punk Kinship and the Politics of Bonding in *Historias del Kronen* and *Less Than Zero*». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 2006. vol. 10, no 1.
28. MCGOWAN, Todd, *The impossible Lynch*, New York, Columbia University Press, 2007, p. 25.
29. MCGOWAN, Todd, *The end of dissatisfaction? Jacques Lacan and the Emerging Society of Enjoyment*, New York, SUNY press, 2004, 232 p.
30. MCLUHAN, Marshall, *Understanding new medias*, Boston, The MIT Press; Reprint edition, 1994, 392 p.
31. MINSKY, Marvin, *The Society of Mind*, Simon & Schuster, Touchstone book, New York, 1985, 325 p.
32. MORETTI, Franco, *Atlas du roman européen (1800-1900)*, Seuil, La couleur des idées, traduit par Jérôme Nicolas, Paris, 1999, 220 p.
33. MORETTI, Franco, *Distant reading*, New York, Verso, 2013, 240 p.
34. MORETTI, Franco, *Graphes, cartes et arbres ; modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, 2008, 127 p.
35. NAJAB, Fayçal. 2007. «Apparente (in)compréhension». dans *Moments d'incompréhension: Une Approche pragmatique*, sous la dir. de Marie-Dominique Popelard, p. 65-76. Paris: Sorbonne Nouvelle, p. 65-66.
36. NIXON, Nicola, « Making Monsters, or Serializing Killers », dans ; MARTIN, Robert K. et SAVOY, Eric (Éd), *American Gothic : new interventions in a national narrative*, Iowa city, University of Iowa press, 1998, 257 p.
37. RICOEUR, Paul, *Time and narrative*, Chicago: University of Chicago Press, 1985, vol. 2, p. 1-85
38. SAGE, Victor and SMITH, Allan Lloyd, *Modern Gothic*, Manchester: Manchester UP, 1996.
39. SAHLIN, Nicki, «'But This Road Doesn't Go Anywhere': The Existential Drama in *Less Than Zero*», dans *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 1991, vol. 33, no 1, p. 23-42.
40. SFEZ, Lucien, *Critiqued e la communication*, Paris, Seuil, 1990, 392 p.
41. SHEIKH, Nabeela, *Missing-in-Action: The American Cipher in Bret Easton Ellis and Douglas Coupland*, Montréal, 2005, Thèse de doctorat, Université de Montréal, 279 p.

42. SMITH, Barbara Herrnstein, *Contingencies of Value: Alternative Perspectives for Critical Theory*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1988, 229 p.
43. VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte : Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Boréal, Montréal, 1999, 271 p.
44. VAHINGER, Hans, *La philosophie du comme si*, Paris, Éditions Kimé, 2008, 229 p.
45. VIBERT, Stephan, « Une sociologie sans société est-elle possible ? », dans Roberge, Jonathan (dir.), *La fin de la société : débat contemporain autour d'un concept classique*, Montréal, Athéna éditions, 2012. 276 p.
46. WESEMAEL, Sabine van, *Le roman transgressif contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2010, 283 p.
47. WILLIAMS, Raymond, *Television : Technology and Cultural Form*, consultation en ligne (août 2013) : <http://www.tlu.ee/~kpatu/uusmeedia/Television.pdf>

