

Sgt. Pepper dans le grenier de *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski : hypothèse de lecture intertextuelle

Frédéric Dumas

House of Leaves est le premier roman de Mark Z. Danielewski, né en 1966. Il a été publié en l'an 2000, après avoir circulé sur Internet sous une forme moins élaborée et obtenu paraît-il un succès *underground* notable. Il est disponible en quatre éditions : tout en couleur, en deux couleurs, en noir et blanc, et en version « *incomplete* ». Le volume dont il sera question dans cet article correspond à l'édition en deux couleurs ; on y trouve des passages en rouge et une page toute en couleur. La raison de ce choix relève à la fois de la disponibilité de cette édition, de son prix abordable (moins de 20 dollars, contre 40 pour la version toute en couleur), et de la garantie de l'intégralité du texte.

La page de présentation bibliographique atteste que, par la présence de la couleur ainsi que celle d'illustrations diverses, *House of Leaves* se place dans une perspective ouvertement visuelle. On y remarque que bien qu'étant un produit industriel, chaque livre constitue pratiquement un objet unique, dans la mesure où un lecteur ne possède pas forcément le même que son voisin ayant pourtant opté pour la même édition. En effet, la version « deux couleurs » présente quatre options : soit le mot « *house* » y apparaît en bleu, soit les passages barrés et le mot « *minotaur* » s'y impriment en rouge (dans notre édition, le mot *house* apparaît en gris). Les illustrations s'y présentent soit en couleur, soit en noir et blanc. Quant à l'édition « noir et blanc », elle peut ne pas comporter l'intégralité des éléments originaux.

Tout cela fait de ce roman un objet tout à fait singulier dans notre contexte de production de masse ; en effet, si toute œuvre — littéraire ou autre — est destinée à se voir appropriée d'une infinité de manières, elle reste néanmoins généralement intrinsèquement identique pour chacun. Or, *House of Leaves* est en soi un objet au(x) contenu(s) et à l'apparence multiformes, dont chacun possèdera un exemplaire quasiment personnel.

Au plan diégétique, l'auteur de *House of Leaves* est Zampanò, un vieil homme mystérieux découvert mort calfeutré dans son appartement et laissant derrière lui une énorme masse de textes parfois illisibles, tapés ou non, sur des supports les plus divers (feuilles de papier, nappes, le dos d'un timbre, etc.). Le jeune Johnny Truant les récupère, les décrypte de son mieux et s'efforce de mettre en forme ce qui en fait compose un seul manuscrit, intitulé *The Navidson Record*. Il s'agit d'un essai portant sur un film documentaire autobiographique du même titre, réalisé par un certain William Navidson, photographe lauréat du Prix Pulitzer. Ce dernier a résolu de filmer en vidéo l'installation de sa famille dans une maison isolée de Virginie. Bien vite, Navidson se rend compte que sa maison est légèrement plus grande de l'intérieur que de l'extérieur. Il devient obsédé par ce mystère, qu'il essaie de percer avec l'aide de son frère jumeau, d'un homme de science et d'un explorateur, car la

maison semble avoir une vie propre : des pièces apparaissent et disparaissent, et la cave est un labyrinthe mouvant et insondable abritant un monstre invisible. En réalité, Johnny Truant atteste dès son introduction que

Zampanò's entire project is about a film which doesn't even exist. You can look, as I have, but no matter how long you search you will never find The Navidson Record in theatres or video stores. Furthermore, most of what's said by famous people has been made up. I tried contacting all of them. Those that took the time to respond told me they had never heard of Will Navidson let alone Zampanò. (xix-xx)

Zampanò était donc un mystificateur. Son analyse virtuose n'en demeure cependant pas moins troublante, d'autant plus qu'elle repose sur le récit très détaillé d'un documentaire qu'il aurait dans tous les cas eu bien du mal à visionner puisque le vieil homme était... « blind as a bat » (xx).

En tant que produit de l'imagination de Zampanò, *The Navidson Record* reflète grandement l'univers intérieur de son auteur. Or, *House of Leaves* est un livre-image sur l'image (la maison, tout particulièrement, prend son existence de la description systématique de plans vidéo et de clichés photographiques). La cave, soubassement architectural de la maison, est aussi la métaphore de l'inconscient, et les expériences diégétiques souterraines trouvent leur équivalent typographique dans les notes de bas de page, qui sont elles-mêmes le substrat conceptuel de Zampanò et le reflet des abîmes mentaux de Johnny Truant.

Ce dernier a mis en forme et adjoint ses propres notes à un texte lui-même originellement pourvu de notes de bas de page. Ce produit hybride, relevant de la critique et de la création, compose à son tour un texte à part entière qui apporte un commentaire explicatif censé compléter la démarche de Zampanò. Il joue cependant souvent un rôle subversif qui menace le texte original, en occupant notamment un espace démesuré. L'agencement hors norme de cette glose pléthorique lui attribue un rôle complémentaire à sa vocation référentielle habituelle. Compagnon s'est intéressé à une telle débauche d'effets, baptisée « farcissure » :

Moins inoffensifs, pour le système de la citation, que le jeu (ou même que la tricherie avec la règle) [...] sont la perte du sens de la mesure et le débordement. Le jeu se débarrasse du sérieux ; la farcissure, de la mesure : c'est une grève du zèle qui, sous une feinte soumission, ridiculise la règle par l'excès. [...] la littérature carnavalesque firent de cet excès un genre : le rassemblement de signes hétérogènes et « normalement » dispersés, la profusion d'une encyclopédie, d'un univers miniature [...]. [...] l'inflation est un geste antiautoritaire. (Compagnon, 367)

Tout un faisceau d'éléments concordants tendent à attester que Johnny Truant est le véritable auteur diégétique de *House of Leaves*, dont le chaos textuel reflète la confusion d'un psychotique. Sa farcissure ne relève donc que partiellement d'une démarche consciente. Elle est l'expression esthétique de son désordre mental : « la

cave est alors de la folie enterrée. » (Bachelard, *Poétique*, 31)¹ Pour Bachelard, « le labyrinthe est une souffrance première, une souffrance de l'enfance. » (*La terre*, 217) Nous pouvons dès lors considérer que les méandres cauchemardesques de la cave de cette maison de feuilles peuvent transcender le cas tératologique du narrateur, pour trouver un écho universel :

Est-ce [...] une des plus nettes traces d'un archaïsme psychique ? [...] certaines angoisses enfantines trouveront toujours une porte étroite, un couloir un peu sombre, un plafond un peu bas pour en faire les images du resserrement, les images d'une physique d'oppression, les images d'un souterrain. (*La terre*, 218)

La descente aux enfers de l'auteur relèverait donc d'une plongée introspective inconsciente qui nous implique au-delà de nous-mêmes :

On sent bientôt qu'on *descend dans un passé*. Or il n'est pour nous aucun passé qui ne nous donne le goût de notre passé, mais qui bientôt ne devienne, en nous, un passé plus lointain, plus incertain, ce passé énorme qui n'a plus de date [...].(*La terre*, 124)

La confusion créée par la logique apparemment impénétrable d'auteurs psychotiques donne parfois l'impression d'une écriture irrémédiablement cryptée ; le texte reste néanmoins toujours accessible, pour peu que l'on accepte de s'y laisser enfermer et d'y goûter un plaisir « claustrophile », ou de l'utiliser au contraire comme ouverture sur son propre inconscient.

C'est ce dernier aspect qui nous intéressera dans le présent article, qui tentera de mettre au jour les origines inconscientes d'une sensation créée par le tout début du *Navidson Record*. Bien que cherchant à faire sens d'une expérience proprement personnelle et, en outre, relative à un point de détail textuel, cette démarche des profondeurs devrait s'avérer pertinente — dans le cadre d'un livre dont la plupart des aventures se déroulent dans une cave...

L'épigraphe de Zampanò et la démarche artistique de *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*

La toute première page du *Navidson Record* semble composer une mise en abyme de *House of Leaves*, dont il constitue véritablement la charpente. En effet, la mise en page évoque une maison, du faite du toit au soubassement — que l'on y voie les fondations ou le terrain sur lequel repose l'édifice ; cette impression est confirmée par les trois occurrences du mot « house », dont la couleur bleue garantit l'impact visuel dans la plupart des éditions :

¹ Les travaux de Bachelard sont plusieurs fois cités dans *House of Leaves*.

I

I saw a film today, oh boy . . .

— The Beatles

While enthusiasts and detractors will continue to empty entire dictionaries attempting to describe or deride it, “authenticity” still remains the word most likely to stir a debate. In fact, this leading obsession—to validate or invalidate the reels and tapes—invariably brings up a collateral and more general concern: whether or not, with the advent of digital technology, image has forsaken its once unimpeachable hold on the truth.¹

For the most part, skeptics call the whole effort a hoax but grudgingly admit *The Navidson Record* is a hoax of exceptional quality. Unfortunately out of those who accept its validity many tend to swear allegiance to tabloid-UFO sightings. Clearly it is not easy to appear credible when after vouching for the film’s verity, the discourse suddenly switches to why Elvis is still alive and probably wintering in the Florida Keys.² One thing remains certain: any controversy surrounding Billy Meyer’s film on flying saucers³ has been supplanted by the house on Ash Tree Lane.

Though many continue to devote substantial time and energy to the antinomies of fact or fiction, representation or artifice, document or prank, as of late the more interesting material dwells exclusively on the interpretation of events within the film. This direction seems more promising, even if the house itself, like Melville’s behemoth, remains resistant to summation.

Much like its subject, *The Navidson Record* itself is also uneasily contained—whether by category or lection. If finally catalogued as a gothic tale, contemporary urban folkmyth, or merely a ghost story, as some have called it, the documentary will still, sooner or later, slip the limits of any one of those genres. Too many important things in *The Navidson Record* jut out past the borders. Where one might expect horror, the supernatural, or traditional paroxysms of dread and fear, one discovers disturbing sadness, a sequence on radioactive isotopes, or even laughter over a *Simpsons* episode.

In the 17th century, England’s greatest topographer of worlds satanic and divine warned that hell was nothing less than “Regions of sorrow, doleful shades, where peace/ And rest can never dwell, hope never

¹A topic more carefully considered in Chapter IX.

²See Daniel Bowler’s “Resurrection on Ash Tree Lane: Elvis, Christmas Past, and Other Non-Entities” published in *The House* (New York: Little Brown, 1995), p. 167-244 in which he examines the inherent contradiction of any claim alleging resurrection as well as the existence of that place.

³Or for that matter the Cottingley Fairies, Kirlian photography, Ted Serios’ thoughtography or Alexander Gardner’s photograph of the Union dead.

3

(3)²

Dans cette optique, l’épigraphe devient le grenier, auquel Gaston Bachelard, dans *La poétique de l’espace*, attribue le siège de la rationalité.³ On peut donc émettre l’hypothèse qu’une analyse raisonnée de l’impact ineffable de l’épigraphe éclairera l’intégralité de cette « maison de feuilles ».

Il s’agit d’une courte citation (« I saw a film, today, oh boy... » [3]), que Zampanò attribue aux *Beatles* de façon générique – sans indiquer de date, de titre, de nom d’auteur ou de compositeur en particulier. Un lecteur non averti peut sans peine interpréter cette phrase en considérant que Zampanò (« I ») a vu le film

² C’est moi qui souligne.

³ L’analyse du contenu des notes de bas de page dépasse le cadre de notre problématique, aussi nous contenterons-nous de noter que, dans le cadre de « la polarité de la cave et du grenier » exposée par Bachelard, les toutes premières notes de bas de page du *Navidson Record* deviennent l’équivalent de la cave évoquée par le philosophe :

[...] on peut opposer la rationalité du toit à l’irrationalité de la cave. Le toit dit tout de suite sa raison d’être : il met à couvert l’homme qui craint la pluie et le soleil. [...] Dans le grenier, on voit à nu, avec plaisir, la forte ossature des charpentes. On participe à la solide géométrie du charpentier. La cave, on [...] la rationalisera en énumérant ses commodités. Mais elle est d’abord *l’être obscur* de la maison, l’être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant, on s’accorde à l’irrationalité des profondeurs. [...] À la cave les ténèbres demeurent jour et nuit. (Bachelard, *La poétique*, 35)

documentaire de Navidson. L'expression « oh boy », souvent emphatique, signifierait alors soit que ce film a fait une très forte impression sur Zampanò, soit que celui-ci s'adresse directement à un jeune homme, qui pourrait dans ce cas tout à fait correspondre à Johnny Truant.

Dans un premier temps une telle explication peut rassurer, car elle propose une base de lecture stable à un lecteur probablement interloqué par les avertissements d'un Johnny Truant alarmiste qui, dans son introduction à *House of Leaves*, l'a menacé des pires cauchemars s'il continuait la lecture d'un livre à l'exergue lourde de menaces : « this book is not for you » (ix).⁴

On ne saurait cependant se satisfaire d'une telle interprétation, qui au bout du compte ne confirmerait que la pertinence diégétique de l'épigraphe. L'enjeu de cette citation, placée à un endroit si stratégique, appelle alors une approche véritablement exégétique.

Car il est fort à parier que tout amateur éclairé des *Beatles* ressentira ici une forte émotion, liée dans un premier temps à la satisfaction de combler les carences référentielles de Zampanò, qui n'identifie pas l'origine exacte de la citation, puis à l'expérience délectable d'une gratification mentale à la fois auditive et visuelle. En effet, il s'agit du début de « A Day in the Life », la chanson qui conclut *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, le célèbre album des *Beatles*, considéré comme le tout premier véritable *concept album*. Il est bâti autour d'un *a priori* unificateur et fondamentalement expérimental ; quel qu'en soit l'auteur, chaque chanson sert un même propos artistique, fortement teinté de psychédéisme et plongeant l'auditeur dans un monde total, comprenant bien entendu de la musique, mais aussi du texte et des images.

Cet album est signé par les *Beatles*, se faisant passer pour un autre groupe, appelé *Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Bien entendu, ce jeu de masque est revendiqué comme tel ; les auteurs font semblant d'abuser leur public, non seulement puisque leur nom apparaît sur la pochette, mais aussi parce que tout le monde pouvait à l'époque aisément reconnaître les physionomies des quatre

⁴ L'introduction constitue un pacte paradoxal, destiné à dissuader le lecteur de pénétrer plus en avant :

At least some of the horror I took away at four in the morning you now have before you, waiting for you a little like it waited for me that night [...] (xvii).

For some reason, you will no longer be the person you believed you once were. [...] It will be so bad you'll be afraid to look away, you'll be afraid to sleep. [...] And then for better or worse you'll turn, unable to resist, though try to resist you still will, fighting with everything you've got not to face the thing you most dread, what is now, what will be, what has always come before, the creature you truly are, the creature we all are, buried in the nameless black of a name. (xxii, xxiii)

En prévenant que le lecteur sera transformé en ce qu'il est et a toujours été, l'éditeur met l'accent sur l'acte de lecture en tant que révélateur — au sens photographique du terme, c'est-à-dire en tant qu'ingrédient essentiel à la représentation d'une image déjà existante mais vouée sans ce dernier à demeurer latente. Cet avertissement est donc doublement paradoxal, et serio-comique. Car un lecteur ne pouvant se douter de l'horreur tapie au fond de son inconscient ne devrait a priori voir aucun danger à pousser plus loin un périple textuel dont on lui annonce qu'il le laissera au bout du compte inchangé. En toute mauvaise foi, le pacte éditorial garantit l'intérêt d'un texte en prétendant en interdire l'accès, piquant la curiosité d'un lecteur à qui il annonce que sa vie sera changée par une lecture qui l'altérera irrémédiablement en ne lui apportant cependant rien de nouveau.

musiciens les plus connus de la planète :



Le *kitsch* appuyé de leur apparence et de leur nom d'emprunt ne relevait pas de la supercherie, mais plutôt du théâtre et d'un jeu sur la notion d'identité artistique : contrairement aux œuvres antérieures, le produit final n'est plus seulement une collection de chansons accompagnée de photographies ; dorénavant, l'expression artistique des *Beatles* ne passera plus seulement par la musique. Pour la première fois dans l'histoire de la musique populaire, les paroles des chansons sont imprimées sur la pochette, et ainsi revendiquées comme créations à part entière ; le statut des auteurs oscillera désormais entre celui de parolier et de poète.

Rapport de l'œuvre au titre et identité de l'auteur

La question du rapport de l'œuvre à son titre se pose d'emblée, ainsi que celle de l'identité du ou des créateur(s), dont elle est le corollaire. Car bien que répertorié sous la dénomination *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*, rien sur la pochette de l'album n'atteste que c'est son titre véritable. En effet, contrairement à tous leurs autres, la tranche ne mentionne pas le nom des *Beatles* et le nom du groupe apparaît sur le devant de la pochette comme s'il était le titre de l'album de l'orchestre de Sgt. Pepper. Au plan diégétique, le jeu bon enfant sur l'identité du véritable père de l'œuvre se complique néanmoins lorsque l'on est conduit à douter de l'existence de ce Sgt. Pepper, puisqu'aucun des quatre musiciens ne lui est finalement identifié. En effet, le chanteur annoncé dans la première chanson-*incipit* se dénomme Billy Shears, dont le rôle est dévolu à Ringo Starr dans le désormais fameux « With a Little Help from my Friends ». Or, les amateurs savent bien que le célèbre batteur ne chante que très peu du répertoire de son groupe. Par conséquent, sa *persona* ne

saurait être identifiée à Billy Shears, chanteur-*leader* du *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* incarné par les *Beatles*.

Force est de constater qu'à l'instar de l'identité de Sgt. Pepper, celle de Zampanò demeure énigmatique (nous y reviendrons plus loin). De surcroît, l'œuvre qu'il avait baptisée *The Navidson Record* se retrouve à présent mystérieusement publiée sous le titre *House of Leaves*. Ceci conduit à s'interroger sur ce qui, dans le même livre, se voit intitulé *The Navidson Record* : s'agit-il du documentaire de Navidson sur lequel porte l'ouvrage éponyme de Zampanò, du manuscrit de ce dernier, ou de l'adaptation de ce manuscrit par Johnny Truant ? Si tel est le cas, pourquoi Johnny Truant aurait-il changé le titre original ? Ces diverses questions — parmi beaucoup d'autres — trouvent des réponses contradictoires au fil de la lecture de *House of Leaves* ; elles s'inscrivent dans la problématique de la dispersion des sens inhérente à un livre labyrinthe que l'on ne peut pénétrer qu'en acceptant de s'y perdre.

En ne donnant pas les références précises de « A Day in the Life », Zampanò suit la conduite qu'il adopte vis-à-vis de toutes ses épigraphes. En l'occurrence, une telle attitude constitue un manque de rigueur relatif, puisque ce ne sont pas les *Beatles* en tant que tels qui ont composé cette chanson. En réalité, « A Day in the Life », signée Lennon-McCartney, est une œuvre de Lennon, en forme de collage, à laquelle McCartney a apporté un couplet et la toute dernière phrase.⁵ L'attention du lecteur est donc sollicitée par cette imprécision mineure, certes, mais en même temps fort significative, puisque placée en exergue d'un traité savant, dont on peut dès lors penser qu'elle pourrait bien préfigurer d'autres failles, plus fondamentales. Dans la mesure où, dans le corpus des *Beatles*, les signatures conjointes de Lennon et de McCartney ne dévoilent pas nécessairement l'identité de l'auteur ou du compositeur véritable, on en arrive par exemple dès le début à se demander qui exactement a écrit *The Navidson Record*. S'il s'agit vraiment de Zampanò, comment peut-on discerner son texte original de celui qui a été édité par Johnny Truant ? Vu son caractère psychotique, Johnny Truant ne serait-il pas lui-même les deux personnages, et donc le véritable auteur du traité ?

Deux textes visuels

La position centrale et incontournable de l'épigraphe de Zampanò plonge aussitôt son récit dans un rapport de filiation ouverte avec l'entreprise expérimentale des *Beatles*, et invite dès lors à un examen comparé des deux démarches, notamment au plan visuel.

Sgt. Peppers est entré dans l'histoire pour avoir redéfini le genre de l'album de musique populaire, en transcendant l'aspect musical pour viser l'œuvre totale. Ainsi, la pochette avait été conçue comme une création à part entière, et son rôle allait bien au-delà du simple support illustratif⁶. L'album s'ouvre comme un livre et, globalement,

⁵ Voir *The Beatles Anthology*, p. 247. Il est intéressant de noter que le texte de « A Day in the Life » a été directement inspiré par une affiche de cirque, un objet trouvé par Lennon, tout comme le manuscrit de Zampanò est censé avoir été découvert par Johnny Truant.

⁶ Peter Blake, le maître d'œuvre de la pochette, est l'un des précurseurs du Pop Art. A présent totalement reconnu par l'*establishment*, il a été anobli en 2002 et ses travaux sont exposés dans les plus grands musées britanniques. La Tate Liverpool prépare une rétrospective du 29 juin au 23

Le portrait compose apparemment la vision rassurante d'un arbre généalogique fermement planté dans la terre d'un jardin lui-même parfaitement ordonné. Au plan visuel, cette atmosphère paisible se retrouve dans la maison évoquée par la toute première page du *Navidson Record*, qui repose elle aussi sur une fondation stable, constituée par ses notes de bas de page. Celles-ci composent un équivalent architectural au parterre fleuri de la couverture de *Sgt. Peppers*.

Au niveau narratif, cette quiétude caractérise le début du documentaire *The Navidson Record*, évoquant l'installation des Navidson dans leur nouvelle maison, doucement plantée au milieu d'un décor bucolique. En y regardant de plus près, cependant, outre l'orientalisme des deux familles (les tapis d'orient des Navidson faisant le pendant aux gourous et aux statuette de l'orchestre), on perçoit la gravité troublante qui se dégage des deux portraits. En effet, bien peu de personnages sourient dans la photo de famille de *Sgt. Peppers*, pourtant réalisée à l'occasion d'un concert festif, et le jeune Chad Navidson ressent de l'angoisse dans un décor pastoral dont il pressent la nature fallacieuse :

"Sometimes it's just silent... no sound at all."

"Does that scare you?"

Chad nods.

"Why?" asks his father.

"It's like something waiting." (9)

Cette chose innommable est bien entendu le monstre invisible enterré dans la cave et dont il est ici question pour la première fois. Inconsciemment, Chad invite son père à porter son regard averti sur la terre, où se joue la destinée de la famille et à laquelle personne ne prête véritablement attention. De la même façon, le regard grave des figures de cire de McCartney et de Ringo Starr guide celui du lecteur vers le sol, qui occupe pas moins d'un quart de la surface de la photographie, et les deux statuette situées de part et d'autre du mot « Beatles » invitent elles aussi à contempler cette terre fraîchement remuée et recouverte de fleurs, qui revêt des airs funéraires indéniables.

Représentation d'un passé collectif

Le grand nombre de personnages historiques plus ou moins aisément reconnaissables qui figurent dans ce portrait de famille atteste que si la filiation ainsi symbolisée n'est pas d'ordre génétique, elle n'est pas non plus uniquement artistique. Car si l'on (re)connaît les affinités musicales entre les *Beatles*, Bob Dylan et les *Rolling Stones* et si l'on comprend sans peine leur admiration pour des artistes tels qu'Oscar Wilde, Fred Astaire et Marlène Dietrich, la présence de Lawrence d'Arabie, de David Livingstone, de Sir Robert Peel et de plusieurs autres peut sembler incongrue. Beaucoup de ces personnages apparemment déplacés sont en fait des emblèmes proprement iconiques⁷ de la culture britannique ; ils forment avec tous les

⁷ Le dictionnaire signale que dans le contexte antique, une « *Statue iconique* » signifie « de grandeur naturelle » (REY-DEBOVE, Josette, REY Alain, ed.. *Le nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaire LE

autres — céléberrimes, méconnaissables, plus ou moins cachés ou même inconnus — le magma d'un passé pléthorique, à la fois présent et enfoui, privé et collectif.⁸

Une telle représentation ordonnée du chaos s'accorde avec l'esprit et la lettre de *House of Leaves*, dont les références et la mise en page hétéroclites requièrent une attention redoublée et bien souvent plusieurs relectures attentives d'un même passage. Chaque lecture donne lieu au plaisir d'une nouvelle découverte, comme chaque examen de la photographie de *Sgt. Peppers* remet en question les certitudes précédentes concernant l'identité de certains personnages ou la nature de certains accessoires.

Chez le lecteur coopérant, il importe de continuer à faire travailler en soi ce mystère toujours renouvelé qui, à bien des égards, constitue l'expression esthétique d'une descente dans l'inconscient. Car une relecture enthousiaste d'un texte ou d'une représentation iconographique n'est qu'accessoirement destinée à faire sens de ces derniers. Il semble plutôt que chaque nouvelle image mentale ainsi obtenue participe d'une démarche introspective inconsciente. Il s'agit de remplacer une représentation mentale devenue obsolète dans un contexte psychologique nouveau : on change le reflet de soi-même dans une représentation où on ne se retrouve plus. Bachelard, dans son étude de l'image poétique, affirme que

les causes alléguées par le psychologue et le psychanalyste ne peuvent jamais bien expliquer le caractère vraiment inattendu de l'image nouvelle, non plus que l'adhésion qu'elle suscite dans une âme étrangère au processus de sa création. Le poète ne me confère pas le passé de son image et cependant son image prend tout de suite racine en moi. La communicabilité d'une image singulière est un fait de grande signification ontologique. (*Poétique*, 2)

L'esprit dans lequel l'image « prend tout de suite racine » n'est pas figé. Une réévaluation de cette image peut conduire le lecteur à ne plus adhérer à celle-ci uniquement parce qu'elle lui ressemble, mais parce qu'il se sent à présent en phase avec le processus créatif lui-même. Les mystérieux mécanismes qu'il pense avoir mis au jour peuvent entrer en résonance avec son schéma de pensée, qu'ils contribuent alors à éclaircir, et que le lecteur finit par accepter comme un reflet des méandres de son propre inconscient.

Le portrait de famille de *Sgt. Peppers* invite à une charmante promenade parmi des personnages bariolés et généralement sympathiques que l'on reconnaît un jour, que l'on oublie ensuite, puis que l'on retrouve comme de vieilles connaissances au gré des relectures. *House of Leaves* offre aussi quelques galeries de portraits, mais l'effet obtenu n'est de toute évidence pas celui de la familiarité. Lorsque Zampanò

ROBERT, 1993). Tous les portraits des personnages de la couverture de *Sgt. Peppers* s'inscrivent donc doublement dans cette perspective.

⁸ Tout comme *House of Leaves*, la photographie de *Sgt. Peppers* comporte sa part de provocation et d'humour, notamment de la part de Lennon qui, pourtant peu suspect de sympathies nazies, avait au départ choisi d'y faire figurer Hitler, au même titre Gandhi, W.C. Fields et Laurel et Hardy. On peut découvrir ce portrait grandeur nature de Hitler, laissé de côté juste avant la prise des clichés définitifs, à la page 9 de la pochette de la réédition de *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band* en CD (Parlophone, CDP 764422 : 1967, 1987).

aligne par exemple sur quatre pages plusieurs centaines de noms de photographes (pp. 64-67), surgissent effectivement çà et là au bout de quelques minutes d'effort visuel quelques noms célèbres tels qu'André Kertész, Andy Warhol ou Man Ray, mais seuls quelques spécialistes pourront, probablement au bout de plusieurs lectures, éventuellement trouver leurs marques parmi un tel dédale onomastique :

seconds he reaches the end. The hallway cannot be more than seventy feet long. "That's it. Nothing else. No big deal. Over this Karen and I have been fighting." Except as Navidson swings around, he suddenly discovers a new doorway to the right. It was not there before.

"What the . . . ?"
Navidson carefully nudges his flashlight into this new darkness and discovers an even longer corridor. "This one's easily . . . I'd say a hundred feet." A few seconds later, he comes across a still larger corridor branching off to the left. It is at least fifteen feet wide with a ceiling well over ten feet high. The length of this one, however, is impossible to estimate as Navidson's flashlight proves useless against the darkness ahead, dying long before it can ever come close to determining an end.

Navidson pushes ahead, moving deeper and deeper into the house, eventually passing a number of doorways leading off into alternate passageways or chambers. "Here's a door. No lock. Hmmm . . . a room, not very big. Empty. No windows. No switches. No outlets. Heading back to the corridor. Leaving the room. It seems colder now. Maybe I'm just getting colder. Here's another door. Unlocked. Another room. Again no windows. Continuing on."

Flashlight and camera skitter across ceiling and floor in loose harmony, stabbing into small rooms, alcoves, or spaces reminiscent of closets, though no shirts hang there. Still, no matter how far Navidson proceeds down this particular passageway, his light never comes close to touching the punctuation point promised by the converging perspective lines, sliding on and on and on, spawning one space after another, a constant stream of corners and walls, all of them unreadable and perfectly smooth.

Finally, Navidson stops in front of an entrance much larger than the rest. It arcs high above his head and yawns into an undisturbed blackness. His flashlight finds the floor but no walls and, for the first time, no ceiling.

Only now do we begin to see how big Navidson's house really is.

Something should be said here about Navidson's hand. Out of all the footage he personally shoots, there rarely exists a shake, tremble, jerk, or even a case of poor framing. His camera, no matter the circumstances, manages to view the world—even this world—with a remarkable steadiness as well as a highly refined aesthetic sensibility.

Comparisons immediately make Navidson's strengths apparent. Holloway Roberts' tape is virtually unwatchable: tilted frames, out of focus, shakes, horrible lighting and finally oblivion when faced with danger. Likewise Karen and Tom's tapes reflect their inexperience and can only be considered for content. Only the images Navidson shoots capture the otherness inherent in that place. Undeniably Navidson's experience as a photojournalist gives him an advantage over the rest when focusing on something that is as terrifying as it is threatening. But, of course, there is more at work here than just the courage to stand and focus. There is also the courage to face and shape the subject in an extremely original manner.⁷⁵

⁷⁵See Liza Speer's *Images Of Dark*; Brassari's *Paris By Night* the tenderly encountered history of rooms in Andrew Bush's *Bonnetstown*; work of O. Winston Link and Karkin Gockjian; as well as some of the photographs by Lucien Aigner, Oshert Lam, Cas Oorthuys, Floris M. Neussiss, Ashim Ghosh, Amette Lemieux, Irina Ionesco, Cindy Sherman, Edmund Teske, Andreas Feininger, John Vachon, Tetsuya Ichimura, Sandy Skoglund, Yasuhiro Ishimoto, Beaumont Newhall, James Alinder, Robert Rauschenberg, Miyaka Ishiuchi, Alfred Eisenstadt, Sebastião Ribeiro Salgado, Alfred Stieglitz, Robert Adams, Sol

Lisohn, Huynh Cong ("Nick") U, Lester Talkington, William Henry Jackson, Edward Weston, William Baker, Yousuf Karsh, Adam Clark Vroman, Julia Margaret Cameron, George Barnard, Lennart Nilsson, Herb Ritts, Nancy Burson ("Untitled", 1993"), Bragaglia, Henri Cartier-Bresson ("Places de l'Europe"), William Wegman, Gordon Parks, Alvin Langdon Coburn, Edward Ruscha, Herbert Pointing, Simpson Kalisher, Bob Adelman, Volkhard Hofer ("Natural Buildings, 1991"), Lee Friedlander, Mark Edwards, Hery Callahan, Robert Frank, Baltimore *Sun* photographer Aubrey Bodine, Charles Gatewood, Ferenc Berko, Leland Rice, Joan Lyons, Robert D'Alessandro, Victor Koppel, Larry Fink, Bevan Davies, Lotte Jacobi, Burk Uzzle, George Washington Wilson, Julia Margaret Cameron, Carlton Watkins, Edward S. Curtis, Eve Arnold, Michael Lesy (*Wisconsin Death Trip*), Aaron Siskind, Kelly Wise, Cornell Capa, Bert Stern, James Van Der Zee, Leonard Freed, Philip Perles, Keith Smith, Burt Glin, Bill Brandt, László Moholy-Nagy, Lennart Arthur Rolihstein, Louis Stettner, Ray K. Metzger, Edward W. Quigley, Jim Bengston, Richard Prince, Walter Chappell, Paz Errazuriz, Rosamond Wolff Purcell, E. J. Marey, Gary Winogrand, Alexander Gardner, Wynn Bullock, Neal Slavin, Lew Thomas, Patrick Nagatani, Donald Blumberg, David Plowden, Ernestine Ruben, Will McBride, David Vestal, Jerry Burchard, George Gardner, Galina Sankova, Frank Gohlke, Olivia Parker, Charles Traub, Adwin Mehta, Walter Rosenblum, Bruce Gilden, Imogen Cunningham, Barbara Crane, Lewis Baltz, Roger Minick, George Krause, Saul Leiter, William Horais, Ed Douglas, John Baldessari, Charles Harbutt, Greg McGregor, Liliane Dececc, Lilo Raymond, Hiro, Don Worth, Peter Magubane, Brett Weston, Jill Freedman, Joanne Leonard, Larry Clark, Nancy Rexroth, Jack Manning, Ben Shahn, Marie Cosindas, Robert Demachy, Aleksandra Macjanskas, Andrew Serrano, Les Krims, Heinrich Tönnies, George Rodger, Art Sinsabugh, Arnold Genthe, Frank Majore, Gertrude Kisebier, Charles Nègre, Harold Edgerton, Shomei Tomatsu, Roy DeCarava, Samuel Bourne, Giuseppe Primoli, Paul Strand, Lewis Hine, William Eggleston, Frank Sutcliffe, Diane Arbus, Daniel Ibbis, Raja Lala Deen Dayal, Ralph Eugene Meatyard, Walker Evans, Mary Ellen Mark, Timothy O'Sullivan, Jacob A. Riis, Ian Isaacs, David Epstein, Karl Struss, Sally Mann, P.H. Emerson, Ansel Adams, Liu Ban Nong, Benecia Abbot, Susan Lipper, Dorothea Lange, James Balog, Davis Ulman, William Henry Fox Talbot, John Thomson, Philippe Halsman, Morris Engel, Christophe Yve, Thomas Aman, Alexander Rodchenko, Eliot Elisofon, Eugène Atget, Clarence John Laughlin, Arthur Leipzig, F. Holland Day, Jack English, Alice Austen, Bruce Davidson, Eudora Welty, Jimmy Hare, Ruth Orkin, Masahiko Yoshioka, Paul Outerbridge, Jr., Jerry N. Uelsmann, Louis Jacques Mandé Daguerre, Emmet Gowin, Cary Wasserman, Susan Meiselas, Naomi Savage, Henry Peach Robinson, Sandra Eleta, Boris Ignatovich, Eva Rubinstein, Weegee (Arthur Feilg), Benjamin Stone, André Kertész, Stephen Shore, Lee Miller, Sid Grossman, Donigan Cumming, Jack Welpton, David Sims, Detlef Orlopp ("Untitled"), Margaret Bourke-White, Dmitri Kessel, Val Telberg, Pat Blue, Francisco Infante, Jed Fielding, John Heartfield, Elliot Porter, Gabriele and Helmut Nothelfer, Francis Bruguière, Jerome Liebling, Eugene Richards, Werner Bischof, Martin Munkacsy, Bruno Barbey, Linda Connor, Oliver Gagliani, Arno Rafael Minkkinen, Richard Margolis, Judith Golden, Philip Trager, Scott Hyde, Willard Van Dyke, Eileen Cowin, Nader (Gaspard Felix Toumacheon), Roger Merin, Lucas Samaras, Raad Hausmann, Vilen Kriz, Lisette Model, Robert Levanat, Josef Sudek, Glen Luchford, Edna Bullock, Susan Rankaitis, Gail Skoff, Frank Hurley, Bank Langmore, Carrie Mae Weems, Michael Bishop, Albert and Jean Seeger, John Gutmann, Kipton Kumlir, Joel Sternfeld, Derek Bennett, William Clift, Erica Lennard, Arthur Siegel, Marcia Resnick, Clarence H. White, Fritz Henle, Julio Eichart, Fritz Goro, E.J. Bellocq, Nathan Lyons, Ralph Gibson, Leon Levinstein, Elaine Mayes, Arthur Tress, William Larson, Duane Michals, Benno Friedman, Eve Sonneman, Mark Cohen, Joyce Tomeson, John Pfahl, Doug Prince, Albert Sands Southworth and Josiah Johnson Hawes, Robert W. Fichter, George A. Tice, John Collier, Anton Bruehl, Paul Martin, Tina Barney, Bob Willoughby, Steven Szabo, Paul Caponigro, Gilles Peress, Robert Heinecken, Wright Morris, Inez van Lamsweerde, Peter Hujar, Inge Morath, Judith Joy Ross, Judy Dater, Melissa Shook, Ben Neufles, Dmitri Baltermants, Karl Blossfeldt, Alexander Liberman, Wolfgang Tillmans, Hans Namuth, Bill Burke, Marion Palfi, Jan Groover, Peter Keetman ("Porcelain Hands, 1958"), Henry Wessel, Jr., Syl Labrot, Gilles Ehrmann, Tana Hoban, Martine Franck, John Dominis, Ise Bing, Jo Ann Callis, Lou Bernstein, Vinoodh Matadin, Todd Webb, Andre Gelpke ("Chiffre 389506: Inkognito, 1993"), Thomas F. Barrow, Robert Rydell, M. Alvarez Bravo, William Henry Jackson, Peeter Tooming, Betty Hahn, T. S. Nagarajan, Meridel Rubinstein, Romano Cagnoni, Robert Mapplethorpe, Albert Renget-Patzsch, Stasys Zvirgidas, Geoff Wainingham, Thomas Joshua Cooper, Erich Hartmann, Oscar Bailey, Herbert List, Miarella Ricciardi, Franco Fontana, Art Kane, Georgij Zelma, Sergei Mikhailovich Prokudin-Gorskii, Mario Sorrenti, Craig McDean, René Burri, David Douglas Duncan, Tazio Secchiaroli, Joseph D. Jachna, Richard Balians, Richard Mistrach, Yoshihiko Ito, Minor White, Ellen Auerbach, Izis, Deborah Turbeville, Arnold Newman,

Trachi Ostrovsky, Joel-Peter Witkin, Adam Fuss, Inge Osswald, Enzo Ragazzini, Bill Owens, Soyna Noskowiak, David Lawrence Leventhal, Marianna Yampolsky, Juergen Teller, Nancy Honey, Elliott Erwitt, Bill Witt, Taizo Ichinose, Nicholas Nixon, Allen A. Dutton, Henry Callahan, Joel Meyrowitz, William A. Garnett, Ulf Sjöstedt, Hiroshi Sugimoto, Toni Friswell, John Blakemore, Roman Vishniac, Debbie Fleming Caffery, Kati Corrales, Gyorgy Kepes, Joe Deal, David P. Bayles, Michael Snow, Aleksander Krzywicki, Paul Brown, Laura Gilpin, Andy Warhol, Tuija Lyyti Elisabeth Lindström-Caswell, Corinne Day, Kristen McNamany, Danny Lyon, Erich Salomon, Désiré Charnay, Paul Kleeckel, Carol Beckwith, George Cicherson ("Sailing Ships in an Ice Field, 1869"), W. Eugene Smith, William Klein, José Ortiz-Echagüe, Edvard Munch, August Octavius Hill, August Sander (*Antlitz der Zeit*), Herbert Bayer, Man Ray, Alex Webb, Frances B. Johnston, Russell Lee, Suzy Lake, Jack Delano, Diane Cook, Heinrich Zille, Lyalya Kuznetsova, Miroslav Djordjević, Terry Fincher, Joel Meyerowitz, John R. Gossage, Barbara Morgan, Édouard Boubat, Horst P. Horst, Hippolyte Bayard, Albert Kahn, Karen Helen Knorr, Carlotta M. Corpon, Abigail Heyman, Marion Post Wolcott, Lillian Bassman, Henry Holmes Smith, Constantine Manos, Gjon Mili, Michael Nichols, Roger Fenton, Adolph de Meyer, Van Deren Coke, Barbara Astman, Richard Kistrel, William Notman, Kenneth Josephson, Louise Dahl-Wolfe, Josef Koudelka, Sarah F. Charlesworth, Erwin Blumenfeld, Jacques Henri Lartigue, Pirkle Jones, Edward Steichen, George Hurrell, Steve Fitch, Lady Hawarden, Helmar Lerski, Oscar Gustave Rejlander, John Thomson, Irving Penn, and Jane Evelyn Atwood (photographs of children at the National School for Blind Youth). Not to mention Suze Randall, Art Wolfe, Charles and Rita Summers, Tom and Pat Lesson, Michael H. Francis, John Borkin, Dan Blackburn, Barbara Ess, Erwin and Peggy Bauer, Peter Arnold, Gerald Lazc, James Wojcik, Dan Horris, Melanie Acevedo, Michael McLaughlin, Darrin Hakkel, William Vazquez, J. Michael Myers, Rosa & Rosa, Patricia McDonough, Aldo Rossi, Mark Weiss, Craig Cutler, David Barry, Chris Sanders, Neil Brown, James Schnepp, Kevin Wilkes, Ron Simmons, Chip Clark, Ron Kerbo, Kevin Downey, Nick Nichols; also Erik Aeder, Drew Kampion, Les Walker, Rob Gilley, Don King, Jeff Hornbaker, Alexander Gallardo, Russell Hoover, Jeff Flindt, Chris Van Lennep, Mike Moir, Brent Humble, Ivan Ferrer, Don James, John Callahan, Bill Morris, Kimiro Kondo, Leonard Brady, Fred Swegles, Eric Baeseman, Tsuchiya, Darrell Wong, Warren Balkster, Joseph Libby, Russell Hoover, Peter Frieden, Craig Peterson, Ted Grambeau, Gordinho, Steve Wilkings, Mike Foley, Kevin Welsh, LeRoy Grannis, John Bildersack, Craig Fineman, Michael Grosswendt, Craig Huglin, Seamas Mercado, John Heath "Doc" Ball, Tom Boyle, Rob Keith, Vince Cavataio, Jeff Divine, Aaron Loyd, Chris Dyball, Steve Fox, George Greenough, Aaron Loyd, Ron Stoner, Jason Childs, Kim Kinoto, Chris Dyball, Bob Barbour, John Witzig, Ben Siegfried, Ron Romuovsky, Brian Biedmann, Dave Hjana, John Severson, Martin Thick (see his profound shot of Dana Fisher cradling a chimpanzee rescued from a meat vendor in Zaire), Doug Cockwell, Art Brewer, Fred Swegles, Erik Haas, Mike Balzer, John Scott, Rob Brown, Bernie Baker, William Sharp, Randy Johnson, Nick Pugay, Tom Servais, Dennis Junor, Eric Baeseman, Sylvain Cazenave, Woody Woodworth, and of course, J.C. Hemment, David "Chim" Seymour, Vu Ngoc Tong, William Dinwiddie, James Burton, Mary Woff, London Thorne, John Gallo, Nguyen Huy, Leonidas Stanson, Pham Co Phac, Kadd & Herbert, Underwood & Underwood, James H. Hare, Tran Qui Dung, Lucian S. Kirtland, Edmond Raitstone, Pham Tranh, Luong Tan Tuc, George Strook, Joe Rosenthal, Ralph Morse, Ho Van De, Nguyen Nhut Hoa, Nguyen Van Chien, Nguyen Van Thang, Phung Quang Lien, Truong Phu Thien, John Florea, George Silk, Carl Mydans, Pham Van Kuong, Nguyen Khac Tam, Vu Hung Dung, Nguyen Van Nang, Yevgeny Khatkei, To Dinh, Ho Ca, Hank Walker, Tran Ngoc Dang, Vu Duc Hiep, Trinh Dinh Hy, Howard Breedlove, Nguyen Van Thuan, Vu Hauh, Ly Van Cao, Ben McIntosh, Ho Van Tu, Helen Levitt, Robert Capa, Ly Eng, Mathew Brady, Sau Van, Thoi Hau, Leng, Thong Veana, Nguyen Luong Nam, Huyah Van Huu, Ngoc Huong, Alan Hiron, Lek, George J. Deonocourt II, Hoang Chau, Eric Weigand, Pham Vu Binh, Gilles Caron, Tran Binh Khuoi, Jerold Kringle, Le Day Que, Thanh Tinh, Frederick Sommer, Nguyen Van Thuy, Robert Mooser, Chhin Sarath, Duong Thanh Van, Howard Nuremberger, Vo Ngoc Khuoi, Dang Van Hang, James Panhue, Bui Dinh Tay, Doug Clifford, Tran Xuan Hy, Nguyen Van Tha, Keizaburo Shimamoto, Nguyen Van Ung, Bob Hodieme, Nguyen Viet Hien, Dinh De, Sun Heang, Tea "Moonface" Kim Heang, Lyng Nhan, Charles Chellappah, The Dinh, Nguyen Van Nhu, Ngoc Nhu, John Andescavage, Nguyen Van Huong, Francis Bailly, Viet Geneslacker, Vo Van Luong, James Denis Gill, Huynh Van Dung, Nguyen Than Hien, Terrence Khoo, Paul Schutzer, Vo Van Quy, Malcolm Browne, Le Khac Tam, Huynh Van Huong, Do Van Nhan, Franz Dalma, Kyoichi Sawada, Willy Mettler, James Lohr, Le Kia, Sam Kai Faye, Frank Lee, Nguyen Van Man, Joseph Tourtelot, Doan Phi Hung, Ty Many, Nguyen Ngoc Tu, Le Thi Nang, Nguyen Van Chien, Doug Woods, Glen Rasmussen, Hirokichi Mine, Duong Cong Thien, Bernard B. Fall, Randall Reimer, Luong Nghia Dung, Bill Hackwell, Pen, Nguyen Duc Thanh, Chen Ho, Jerry Wyngarden, Vanha, Chip Maury, J.

66

As Navidson takes his first step through that immense arch, he is suddenly a long way away from the warm light of the living room. In fact his creep into that place resembles the eerie faith required for any deep sea exploration, the beam of his flashlight scratching at nothing but the invariant blackness.

Navidson keeps his attention focused on the floor ahead of him, and no doubt because he keeps looking down, the floor begins to assume a new meaning. It can no longer be taken for granted. Perhaps something lies beneath it. Perhaps it will open up into some deep fissure.

Suddenly immutable silence rushes in to replace what had momentarily shattered it.

Navidson freezes, unsure whether or not he really just heard something growl.

"I better be able to find my way back," he finally whispers, which though probably muttered in jest suddenly catches him off guard.

Navidson swiftly turns around. Much to his horror, he can no longer see the arch let alone the wall. He has walked beyond the range of his light. In fact, no matter where he points the flashlight, the only thing he can perceive is oily darkness. Even worse, his panicked turn and the subsequent absence of any landmarks has made it impossible for him to remember which direction he just came from.

"Oh god" he blurts, creating odd repeats in the distance.

He twists around again.

"Hey!" he shouts, spawning a multitude of a's, then rotates forty-five degrees and yells "Balls!" a long moment of silence follows before he hears the faint balls racing back through the dark. After several more such turns, he discovers a loud "easy" returns a z with the least amount of delay. This is the direction he decides on, and within less than a minute the beam from his flashlight finds something more than darkness.

Quickening his pace slightly, Navidson reaches the wall and the safety he perceives there. He now faces another decision: left or right. This time, before going anywhere, he reaches into his pocket and places a penny

Gonzales, Pierre Jahan, Catherine Leroy, Leonard Hekel, Kim Van Tuoc, W.B. Bass Jr., Sean Flynn, Heng Ho, Dana Stone, Nguyen Dung, Landon K. Thorne II, Gerard Hebert, Michel Laurent, Robert Jackson De, Chier Vanth, Claude Arpin-Pont, Raymond Martinoff, Jean Peraud, Nguyen Huong Nam, Dickey Chapelle, Lanh Danh Bar, Bryan Gigsby, Henri Huet, Huynh Thang My, Peter Ronald Van Thiel, Everette Dixie Reese, Jerry A. Rose, Oliver E. Noonan, Kim Savath, Bernard Moran, Kuoy Sarun, Do Van Giang, Benard Kolenberg, Sou Vichih, Ronald D. Gallagher, Don Dodd, Francis Sully, Kent Putter, Castan, Al Chang, Philip R. Boehme, and finally Eddie Adams, Charles Hoff, Larry Burrows, and Don McCullin ("American soldiers tending wounded child in a cellar of a house by candlelight, 1968").⁷⁶ Alison Adrian Burns, another Zampanò reader, told me this list was entirely random. With the possible exception of Brassai, Speen, Bush and Link, Zampanò was not very familiar with photographers. "We just picked the names out of some books and magazines he had lying around,"⁷⁶ Alison Adrian Burns told me. "I'd describe a picture or two and he'd say no or he'd say fine. A few times he just told me to choose a page and point. Hey, whatever he wanted to do. That was what I was there for. Sometimes though he just wanted to hear about the LA scene, what was happening, what wasn't, the gloss, the names of clubs and bars. That sort of thing. As far as I know, that list never got written down."

67

Le but du *Navidson Record* est de représenter par les mots un document visuel qui lui-même ambitionne de représenter l'inconscient ; ironiquement, le lecteur est ici amené à faire l'expérience physique fort désagréable de ce que Zampanò appelle plus loin « resistance to representation » (90), et ce malgré — et à cause de — la convocation en masse de tous ces photographes, eux-mêmes emblématiques de la multiplicité des approches de la représentation. La note explicative de Johnny Truant soulève la question du sérieux de l'entreprise, en citant la collaboratrice de Zampanò :

this list was entirely random. With the possible exception of Brassai, Speen, Bush, and Link, Zampanò was not very familiar with photographers. "We just picked the names out of some books and magazines he had lying around. (...) A few times he just told me to choose and point." (67)

L'auteur du *Navidson Record* était donc soit un érudit peu scrupuleux se targuant d'une culture qu'il ne possédait pas toujours (c'est la thèse de Johnny Truant), soit un aveugle visionnaire dont les listes illisibles ne sont justement pas destinées à être lues, mais avant tout à susciter la réflexion du lecteur. Celui-ci est invité à adopter une attitude critique qui le poussera tout d'abord à rejeter une approche aussi explicitement erronée, puis à construire sa propre problématique. Contrairement à la démarche de *Sgt. Peppers*, qui ambitionne de représenter la totalité sous un angle purement esthétique, la ligne scientifique dure du *Navidson Record* exclut ici un

choix de figures symboliques, et tentera à nouveau de représenter l'infini par des listes qui épuiseront le lecteur faute d'épuiser leur sujet.⁹

Conclusion

La lecture de *House of Leaves* requiert une attention particulièrement soutenue, constamment mise à l'épreuve par le caractère radicalement expérimental du texte et de sa mise en page. Grâce au processus d'identification, notamment, le lecteur qui accompagne les divers personnages dans leur descente aux enfers explore leur inconscient et se retrouve lui-même engagé dans une démarche introspective. En tentant de faire sens d'un simple clin d'œil intertextuel parmi des centaines, cet article a dégagé une image constitutive du texte, susceptible de prendre forme parmi tous les lecteurs ayant une connaissance satisfaisante de *Sgt. Peppers*. Le rapport intertextuel ne peut ensuite être saisi que par la réévaluation de l'œuvre des *Beatles*. Car faire sens d'une œuvre c'est aussi faire sens d'une autre, tout comme une image appartenant à la mémoire collective restera toujours fondamentalement une image privée :

Les grandes images ont à la fois une histoire et une préhistoire. Elles sont toujours à la fois souvenir et légende. On ne vit jamais l'image en première instance. Toute grande image a un fond onirique insondable et c'est sur ce fond onirique que le passé personnel met des couleurs particulières. (*Poétique*, 47)

Sur le plan musical, « *A Day in the Life* » est devenue un classique principalement en raison de son final magistral, qui consiste en un crescendo paroxystique et faussement aléatoire interprété par un orchestre symphonique, suivi par un accord frappé violemment au piano, et dont le son funèbre, prolongé par la réverbération, meurt lentement, pour laisser l'auditeur face au silence.

De toute évidence, de même qu'en tant qu'image collective le portrait des musiciens se perpétue dans d'autres portraits de famille — en l'occurrence, celui des Navidson — ce son d'outre-tombe n'a jamais fini de résonner. À présent, les initiés peuvent en retrouver l'écho dans *House of Leaves*, corrompu dans le grondement effroyable que l'on entend dans les couloirs d'une cave ressemblant elle-même à tant d'autres.

Ouvrages cités

- BACHELARD, Gaston. *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti, 1948, 1963.
- BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France, 1957. 7^e éd., 1972.
- BEATLES. *The Beatles Anthology*. London : Cassell & Co, 2000.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main : ou le travail de la citation*. Paris : Seuil, 1979.

⁹ On trouve ainsi la note n° 187 (pp. 147-121) qui se lit à rebours et déroule les noms de centaines d'architectes, ainsi que la n° 144 (pp. 119-145), qui liste une multitude d'équipements domestiques. Toutes deux sont dupliquées à l'envers, multipliant ainsi leur surface par deux, et parasitant tout le texte alentour.