



Fragments, dédoublement, multiplicité : désertification littéraire à l'œuvre dans *Into the Wild* de Jon Krakauer

Martin Berny

Fragments

Qui est au juste Chris McCandless ? « Personne ne sait encore avec certitude qui il était » (Krakauer [2008] 143 ; Krakauer [2007] 98), pouvait-on lire à propos du jeune voyageur dans le *New York Times* du 13 septembre 1992, premier article à faire état de la découverte de son corps en Alaska. Aujourd'hui, près de trente ans après les faits, McCandless « demeure insaisissable, vague, illusoire » (« his essence remains slippery, vague, elusive ») (Krakauer [2008] 259 ; Krakauer [2007] 185). N'est-il pas ce test de Rorschach (Slotnik) dans lequel l'observateur verra ce qu'il veut bien voir : objet d'un miroitement ou d'une projection, entre identification et reconnaissance, ou d'un rejet épidermique et idéologique tout aussi intense ?

Ce que met en jeu *Into the Wild* (1996), c'est la déconstruction et la reconstruction du réel au travers d'une métaphorisation de l'espace littéraire au sein duquel s'harmonisent quelques traces, vestiges de la vie du jeune homme, et l'inconnu qui appelle à être comblé sur le mode de l'hypothèse. On peut dès lors s'interroger sur la relation qu'entretient ce portrait recomposé avec le milieu désertique, en particulier avec les étapes essentielles du parcours de McCandless que représentent le désert Mojave et l'étendue sauvage d'Alaska. Dans cette perspective, le désert apparaît comme un espace de forclusion qui maintient à l'écart la réalité et permet la reconstitution du réel, voire comme l'espace liminal par lequel l'imaginaire peut être réalisé. L'ambivalence du topos du désert,¹ au plan littéral comme symbolique, enjoint à penser ce que le texte littéraire fait du vrai Chris McCandless. Cela prend ici la forme d'un processus de désertification littéraire, un assèchement et une aridification du réel qui a pour but d'ouvrir le récit biographique au champ fictionnel. C'est *a fortiori* l'exercice par lequel Jon Krakauer tente de produire un tout cohérent, malgré l'éclatement perspectiviste causé par la démultiplication des sources et des points de vue—donnés par le journal tenu par McCandless, les lettres et cartes postales retrouvées, les

¹ Il ne m'échappe pas que si McCandless ne peut qu'exister en rapport à celui qui le regarde (d'où la référence au test de Rorschach), le désert peut quant à lui exister sans l'homme et que nous nous le représentons souvent à tort comme dépouillé de vivant. Pour penser le désert ou l'image du désert au-delà de l'humain, on peut se référer à l'ouvrage d'Eduardo Kohn, *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain* (2013). On peut aussi se rappeler du *Wilderness Act* adopté par le Congrès en 1964 qui décrit l'homme comme un simple « visiteur » des espaces sauvages.

témoignages de ceux qui l'ont connu, les références littéraires intertextuelles, et bien sûr le geste d'écriture lui-même, travail d'investigation.

L'auteur met pour cela en œuvre une stratégie singulière pour éclairer les zones d'ombre de la personnalité et du voyage tragique de son principal protagoniste. C'est aussi pour lui l'occasion de revenir sur une histoire qui résonne à un niveau hautement personnel et de solliciter le thème mythique de « l'attrance que la nature (*wilderness*) exerce sur l'imagination des Américains » (Krakauer [2008] 12 ; Krakauer [2007] x). Krakauer place dès le départ son travail en dehors de la sphère de la stricte objectivité, renouant avec des questionnements de fond quant à la véracité de la non-fiction, du journalisme littéraire ou narratif. Comme *Walden* (1854) de Henry David Thoreau, l'entreprise littéraire est marquée du sceau de l'hybridité, consiste en un « assemblage de fragments autonomes » (Granger 378) qui traduit le contrôle exercé par l'auteur sur le récit, confirme qu'au-delà des apparences « c'est toujours la première personne qui s'exprime »² (Thoreau 11) et que la vérité ou l'authenticité d'un récit ne peut jamais qu'être partielle ou parcellaire.

La part de créativité dans l'œuvre non fictionnelle réside dans la manière dont l'auteur « façonne et présente les informations » (Gutkind 25). En soi, cette forme traverse un territoire encore grandement inexploré par le regard critique, dont on peut dire qu'il n'existe aucun code pour dicter ce qu'il est possible ou non de faire pour représenter la réalité. Lee Gutkind, fondateur du magazine *Creative Nonfiction*, définit simplement le genre comme consistant en des « histoires vraies bien racontées » (« true stories well told »).³ Dans sa classification typologique des formes de journalisme littéraire, David L. Eason évoque, par opposition au réalisme ethnographique ou social (*Ethnographic Realism*), le modèle de phénoménologie culturelle (*Cultural Phenomenology*), forme de journalisme subjectif, romantique (Webb; Roberts et Giles 100-17) ou existentiel (Weber), qui met en relation le style littéraire et l'expérience qu'il retranscrit (“The New Journalism and the Image-World” 58). La ligne narrative « connecte et lie entre eux divers segments d'expérience en un paradigme significatif » (ma traduction, “Telling Stories and Making Sense” 126). Les faits, et les nombreux détails soulignés dans l'ouvrage en témoignent, ont pour fonction de révéler une signification plus profonde que ce que leur stricte énumération laisserait entendre—il

² Voir à ce sujet Dow et Maguire et plus particulièrement Phillips (385-395). Le choix de la première personne conduit cette dernière à « déterminer le cadre, le contenu et la structure du récit, nous permettant de retenir certaines affirmations comme vraies et d'en exclure d'autres, affectant ainsi l'impact émotionnel, moral et thématique de l'œuvre » (ma traduction). Phillips qualifie *Into The Wild* d'approche élaborée du mode mineur de la première personne (« first person minor ») et l'hybridation entre l'aspect autobiographique et l'enquête journalistique de *quest narrative*.

³ Bannière du site internet *Creative Nonfiction* : creativenonfiction.org

s'agit de *produire* du sens.⁴ Selon Eason, la phénoménologie culturelle « décrit ce que c'est de vivre dans un monde dans lequel il n'existe pas de grille de référence fiable pour expliquer « ce que cela signifie » » (ma traduction, "The New Journalism and the Image-World" 52). L'auteur ordonne les événements de façon à ce que l'interaction avec le lecteur soit productive et génère un espace littéraire qui corresponde à un lieu de relation de l'expérience. Il ne s'agit pas d'une tentative de construction du récit *ex nihilo*. Les choix opérés par l'auteur pour répondre à un souci de réalisme ou un « appel de la réalité », et ainsi interpréter l'expérience retranscrite, ne vont pas de soi, ne sont pas « naturels », mais relèvent d'une dimension culturelle tout autant que littéraire. La sélection éclairante de citations provenant de textes lus par McCandless et choisis par Krakauer pour introduire les chapitres du livre confère au récit ce cadre culturel signifiant pour orienter la lecture.

L'ouverture d'*Into the Wild* repose sur la figure incertaine du vagabond et la dernière lettre qu'il avait envoyée. Sa disparition est annoncée comme la prémisse majeure de l'histoire. Dès le second chapitre, Krakauer expose la découverte de son corps, ne pesant plus que trente-trois kilos, par un couple terrorisé, seulement deux semaines et demie après sa mort. Le journal laissé par le jeune homme, contenant « 113 notations concises, énigmatiques » (Krakauer [2008] 31 ; Krakauer [2007] 13), est le point de départ tangible qui permet de retrouver sa voix, et de fonder un travail fouillé d'investigation qui mènera à des spéculations documentées pour tenter d'éclairer ses motivations. Les nombreux autoportraits développés *a posteriori* à partir de la pellicule testamentaire retrouvée dans son appareil photographique donnent également une base de réflexion pour tenter de faire sortir des ténèbres le visage de l'inconnu, lui donner une réalité. Le médium photographique, plus que les mots écrits de la main de McCandless, « bénéficie d'un transfert de réalité de la chose sur sa reproduction » (Bazin 9). Cela malgré la non-communicabilité des photos au travers du médium littéraire et en dépit de leur aspect fugitif et instantané, qui correspond à l'impression à la fois durable et évanescence laissée par Chris sur des gens qui ne l'ont rencontré que quelques jours durant. C'est aussi l'interprétation du dernier cliché de la bobine—prendre une photographie de lui-même fut l'une des dernières actions de McCandless—qui conduira en définitive Jon

⁴ C'est bien là la différence entre le réalisme ethnographique et la phénoménologie culturelle. Bien que les deux se lisent de la même manière qu'une fiction, la phénoménologie culturelle n'a pas pour finalité de *découvrir* une réalité objective, mais plutôt que l'écrivain et le lecteur prennent part ensemble à la *création* d'une réalité, ce qui implique nécessairement un certain degré d'incertitude. Phillips explique ainsi que « le *je* de la phénoménologie culturelle, caractérisé par la lutte avec une réalité inconnaissable, a progressivement laissé place à la fin du XX^e siècle et au début du XXI^e siècle à une obsession pour l'authenticité » (ma traduction, Phillips 390-1). En plus de ce pacte, l'engagement personnel de l'auteur et le caractère immersif qu'il confère au récit sont un gage d'authenticité pour l'histoire relatée. Ce besoin d'authenticité est probablement hérité du « personnalisme » (*personalism*) du *New Journalism* des années cinquante et soixante, ce que Phillips propose d'appeler mode majeur de la première personne (« first-person major »). Voir à ce sujet Pauly (110-29).

Krakauer à affirmer qu'il « était en paix avec lui-même, serein comme un religieux allant vers Dieu », car « son regard ne trompe pas » (« there is no mistaking the look in his eyes ») (Krakauer [2008] 276 ; Krakauer [2007] 198). Il s'agit pourtant bien d'une lecture de l'image, d'une façon de la déchiffrer qui ne peut que laisser place au doute.

Dédoublement et multiplicité

Selon une stratégie narrative habituelle du journalisme littéraire, Krakauer négocie un espace à son existence en tant que narrateur et nourrit le récit de sa propre expérience de jeunesse, exposant ainsi ses théories sur les motivations et la psychologie de son protagoniste, véritable enjeu du récit. Peut-être est-il plus troublant encore de constater que les extraits du propre journal de McCandless sont écrits à la troisième personne, dans un effort de distanciation, comme s'il observait le personnage qu'il avait créé au travers de son *alter ego*, Alexander Supertramp. Chris/Alex écrit ainsi non sans ambiguïté à propos de son apparence physique et de son état d'esprit : « Can this be the same Alex that set out in July, 1990 ? Malnutrition and the road have taken their toll on his body. Over 25 pounds lost. But his spirit is soaring » (Krakauer [2007] 37 ; Krakauer [2008] 61).

Dans un effet d'emboîtement assez étonnant, Krakauer joue avec virtuosité entre sa *persona* de journaliste et sa présence en tant que personnage à part entière du récit et de sa construction. Tout comme il existe un Chris McCandless d'avant le voyage, ainsi qu'un *alter ego*, connaissable par le truchement des témoignages rassemblés, et qui répond au nom d'Alex, on peut distinguer deux Jon Krakauer dont on ne peut tout à fait clairement discerner l'espace qu'ils occupent respectivement. Mais l'auteur avait prévenu d'emblée que l'entreprise du jeune homme « éveill[ait] en [lui] un écho qui rend[ait] impossible une relation détachée (*dispassionate*) de cette tragédie » (Krakauer [2008] 12 ; Krakauer [2007] x), anticipant son implication ultérieure au sein du récit.

L'adaptation cinématographique d'*Into the Wild* de Sean Penn (2007) propose une structure différente du livre de Jon Krakauer, en évacuant la présence de l'auteur, du journaliste et de son investigation, en effaçant sa digression personnelle et ses prises de position sur certains éléments sujets à spéculation, pour se resserrer sur le parcours du voyageur.⁵ Des moments clefs de réflexivité permettent de reconsidérer cette même question du dédoublement au travers du médium cinématographique. Tôt dans le long métrage, McCandless mange une pomme face caméra tout en vantant les mérites de ce fruit de façon outrancière, en une forme de détournement des codes publicitaires, jouant ainsi la frontalité dans le rapport qu'il

⁵ Les chansons interprétées par Eddie Vedder qui accompagnent le récit sont également un contrepoids de taille qui permet de restituer la voix intérieure du personnage, en sorte de *voice-over* musicale donnant au film une continuité narrative et émotionnelle.

revendique aux spectateurs. Ce regard caméra vient jouer avec la position spectatorielle quant à la véracité des événements qui sont mis en scène. McCandless—à moins qu’il ne s’agisse plus justement d’Alex Supertramp ou de l’acteur Emile Hirsh—se signale comme faisant partie d’un jeu de reconstitution, comme si le mode performatif du livre de Krakauer avait été traduit sous cette forme de mise en lumière de l’exercice de réalisation.⁶

De la même manière, c’est la photographie du vrai Chris McCandless qui constitue l’avant-dernier plan du film de Sean Penn, dans un mouvement de travelling artificiel sur l’image en tout point opposé à l’ascension spatiale qui offrait une représentation zénithale du moment de sa mort, comme pour rappeler qu’il s’agit bien d’une *histoire vraie*, aspect sur lequel le cinéaste n’avait pourtant pas insisté jusqu’ici. Le geste du réalisateur est donc bien de signifier par l’entièreté de sa démarche narrative que l’on passe de l’énergie romantique de la citation du poème de Byron *Childe Harold’s Pilgrimage* (1812-1818) ouvrant le film par la trace écrite au véritable autoportrait—en soi un *autre* regard caméra—qui vient rétrospectivement consacrer le double statut du film, sa nature hybride.⁷

Cette photographie offre une vision *désertique*. Comme le souligne Jean Baudrillard, « le déroulement du désert est infiniment proche de l’éternité de la pellicule » (10). Tous deux recèlent en substance le secret de la mort. L’artefact que représente le cliché, « visible et non destructible », est « la réponse des vivants à la mort » (Belting 13). Hans Belting écrit dans son *Anthropologie des images* (2004), qu’une « image trouve son véritable sens dans le fait de représenter quelque chose qui est absent et qui peut donc seulement être là en image » (185), ce que Barthes appelle « le retour du mort » (Barthes, *La Chambre claire* 23). La mort cinématographique du personnage est une transfiguration qui traduit un état d’absence, une fuite hors du réel reconstitué qui est aussi fuite hors de la diégèse. Cette extase quasiment religieuse et panthéiste de l’ascension de l’âme hors du corps est à l’image de la « forme extatique de la disparition » (Baudrillard 18) que représente le désert. McCandless est alors

⁶ Dans une scène troublante, plus tardive, McCandless, sous le choc après avoir tué un élan, met en scène et rejoue la violence du drame familial comme le ferait un enfant, imitant tour à tour la voix de ses parents. Le caractère artificiel du dispositif de cette reconstitution accentue plutôt qu’il ne diminue la puissance de vérité du propos.

⁷ La citation qui ouvre le film est la suivante :

There is a pleasure in the pathless woods,
There is a rapture on the lonely shore,
There is society where none intrudes,
By the deep Sea, and music in its roar:
I love not Man the less, but Nature more,

La seconde partie de la strophe est tronquée, alors même qu’elle fait référence à l’idée que quelque chose est caché et ne peut être tout à fait exprimé, et se termine ainsi : « What I can ne’er express, yet cannot all conceal. » La partie manquante de la strophe est obliquement révélée par les paroles d’une des chansons du film, « No Ceiling » : « Comes the morning/When I can feel/That there’s nothing/Left to be concealed » (Vedder 5). Cela peut donner l’impression que le film s’engage (secrètement) plus loin dans la voie du dévoilement ou de l’authenticité que le livre.

plus réel que le réel, il est hyperréel et donc essentiellement américain au sens où, toujours selon Baudrillard, la nature même de l'Amérique est hybride, une *hyperréalité*, « parce que c'est une utopie qui dès le début s'est vécue comme réalisée » (57). C'est en ce sens qu'il prend une dimension symbolique ou fictionnelle et déborde ou redouble le réel.

De même, Paul Virilio écrit que « l'esthétique de la disparition renouvelle l'entreprise de l'apparence » (58). Quelque chose doit jaillir de la photographie, elle doit faire office de révélation en ce qu'elle masque par le caractère absolument infranchissable de sa surface les instants effacés, inconnus et inconnaisables. McCandless est voué à être ramené au moment de la disparition, l'avènement de sa dissolution dans la Nature n'implique pas la non-existence et son caractère définitif. Ce n'est pas non plus une empreinte elliptique ou une charge d'évocation purement éphémère que montre le geste cinématographique, mais un portrait frontal et distant à la fois. On peut se demander si à cet égard la mort de McCandless et la trace qui en subsiste ne marquent pas ici la fin du principe de réalité. Ce qui fait la profondeur de l'image photographique, malgré sa planéité, et la réalité de ce que le regard peut en saisir, c'est justement ce qui demeure indéfinissable et se dérobe à notre entendement. Par le texte et plus encore par la photographie, McCandless apparaît et est voué à paraître, et non à être, attestant du lien symbiotique entre présence et absence lorsqu'il s'agit d'image et de représentation.

L'autre importante séquence de réflexivité met en scène Chris McCandless, ou Alex, alors qu'il revient en ville après la première partie de son périple. Démuni, il observe au travers de la vitrine d'un restaurant une autre version de lui-même, celui qu'il aurait pu être : vêtu d'un costume et respirant le succès, étouffé d'un bonheur superficiel. Cette matérialisation de l'image du double—un double différent de celui mis en relief par la dialectique qui oppose Chris McCandless au vagabond Alex Supertramp—donne corps à toute la profondeur du rejet idéologique éprouvé par le jeune homme. Le doute qui plane ici, lequel joue de la surface réfléchissante comme d'un miroir aux alouettes, lorsque le visage de l'homme qu'il observe dans le restaurant retrouve les traits d'un étranger, suffit à faire prendre conscience au spectateur de cette tension qui habite le personnage. Cela donne à ce voyage au bout de la solitude une qualité d'exorcisme pour chasser en soi non pas seulement l'hérédité et la contamination pernicieuse d'une société consumériste réprouvée, mais cet autre qui est toujours un étant potentiel.⁸ S'il s'agit d'une projection psychologique exprimée littéralement par le médium cinématographique à la manière du test de Rorschach évoqué plus tôt, le sous-texte latent qui ferait de Chris McCandless un saint permet une autre interprétation. En une

⁸ «All Hail the Phantom Bear, The Beast Within Us All»: inscription gravée sur le crâne d'un ours en mai 1992 par Alex/Chris.

puissante inversion des lieux qui sont le décor de cette tentation « diabolique », du désert à la ville, Alex est aux prises avec les mêmes tourments que le Christ—« conduit par l'Esprit dans le désert » pour être tenté durant quarante jours de jeûne (Évangile de Luc 4). Et devant le monde de richesse matérielle qui aurait pu être le sien, on pourrait presque entendre le *leather-tramp* répondre comme le Christ à Pilate que son royaume n'est pas d'ici-bas (Évangile de Jean 18.36).⁹ En somme, c'est peut-être bien le réel ou une certaine construction illusoire de la réalité que rejette le jeune homme, alors même que par ce geste de mise à l'écart, il se forge une nouvelle identité, une identité fictive.¹⁰

Ce n'est que dans la seconde partie du livre que l'on apprend que Walt, le père de Chris, avait mené une double vie—fait rehaussant l'intérêt pour la thématique du double et l'*alter ego*, Alex. Si une telle prise de conscience « faisait de toute son enfance une fiction » (Krakauer [2008] 176 ; Krakauer [2007] 122), c'est bien que la porosité entre l'identité donnée du sujet et sa réinvention à venir sous les traits du vagabond répond à un besoin de « vérité »—comme il l'avait écrit en lettres majuscules sur sa copie de *Walden*¹¹—qui n'a rien de naïf ou d'absolu, mais correspond à une nécessaire réparation du mensonge. Et Krakauer insiste, « dire la vérité était un principe (*credo*) qu'il prenait au sérieux » (Krakauer [2008] 50 ; Krakauer [2007] 29). Plus encore, si la vérité passée sous silence (la vie secrète du père) et le dédoublement génèrent la fiction et la réinvention de soi (et non le mensonge), Chris McCandless, et non seulement Alex, sont *également* fictifs, faisant du lieu de naissance et de baptême d'Alex—le désert Mojave—le *lieu de la fiction*. Ainsi, le désert est à la fois le lieu géographique qui sert de charnière au récit et le lieu symbolique qui permet au protagoniste de construire une fiction alternative en correspondance avec ce qu'il considère comme étant « vrai ».

Alors que la quête initiatique de McCandless s'achève en Alaska, son exil volontaire dans le désert Mojave est l'étape nécessaire pour renouer avec le thème de la recréation de soi. Ce trope consacre la Nature comme l'utérus par lequel il faut renaître¹² et, plus spécifiquement encore, le désert comme l'espace intermédiaire entre l'enfance et la maturité qui doit être

⁹ Le rejet de la famille et le besoin de se confronter à l'inconnu peuvent aussi rappeler d'autres paroles du Christ : « ne croyez pas que je sois venu apporter la paix sur terre . . . car je suis venu mettre la division entre l'homme et son père . . . et l'homme aura pour ennemis les gens de sa maison » (Évangile de Matthieu 10.34).

¹⁰ Dans cette perspective, il est utile de se rappeler que Lacan affirmait que « toute vérité a une nature de fiction » et rechignait à traduire *fictitious* par « illusoire » ou « trompeur ». Pour Lacan le « fictif » est plutôt « ce que nous appelons le symbolique » (Lacan 21-2).

¹¹ Ce que McCandless entendait par « vérité » demeure incertain. D'une part, cela semble relever du désir de mener une vie plus authentique, au sens d'être plus proche de la Nature, mais d'une autre, il se pourrait bien que ce soit le consentement et l'autodétermination qui fondent pour lui le sentiment de vivre sa « vraie vie ». Dans une dernière phase, c'est l'idée de partager son expérience et son existence avec l'autre qui recouvre cette signification.

¹² On peut songer aux peintures de Georgia O'Keeffe comme *Rust Red Hills* (1930).

réinvesti pour délimiter clairement l'entrée dans l'âge d'homme. Si l'Amérique est l'image d'un désir d'origine, le désert est le lieu d'articulation de ce nouveau départ. La citation placée en épigraphe du quatrième chapitre, « Detrital Wash » (Krakauer [2008] 44 ; Krakauer [2007] 25), tirée de *Man in the Landscape: A Historic View of the Esthetic of Nature* (1967) de Paul Shepard, fait la part belle au désert. Krakauer juxtapose à cet extrait une carte du désert Mojave et du *Lake Mead*, situé à la frontière entre l'Arizona et le Nevada, conférant ainsi un gain de réalisme à l'épisode. Le passage souligne la dimension religieuse du désert comme lieu de révélation et de retraite spirituelle, mais l'articule à la recherche plutôt qu'à la fuite hors de la réalité.¹³ La mise en relation entre les deux déserts d'*Into the Wild* semble alors inévitable. Ce chapitre marque la découverte de la Datsun de McCandless dans le désert Mojave par un ranger du *National Park Service* en octobre 1990, alors que le corps du voyageur est retrouvé *dans un bus* en Alaska près de deux ans plus tard (ce qui est présenté, comme on l'a vu, dès le chapitre deux). Le premier est le lieu de la renaissance figurative, le second, celui de la mort—une autre forme de renaissance sur le plan symbolique, serait-on tenté de dire. C'est une pluie diluvienne (*flash flood*) qui l'oblige à abandonner son véhicule, « la seule issue . . . transformée en rivière écumante » (Krakauer [2008] 49 ; Krakauer [2007] 28), comme la *Teklanika River* est ultimement l'obstacle à sa survie en « terre du soleil de minuit ». La seule réalité trouvée en ces lieux désertiques, c'est donc la mort ; il faut alors reconnaître que le thème de la régénération puise sa puissance dans la réalité du terme de toute existence humaine et de la mise en danger que représente *concrètement* la traversée du désert.

Peu avant de prendre conscience de l'impossibilité de traverser à nouveau la *Teklanika* pour retourner à la civilisation, McCandless fait part de l'ambition de se reconstruire en tant qu'homme nouveau. « Je suis né à nouveau », « c'est mon aube », écrit-il dans les dernières pages de son journal, « la *vraie* vie (*real life*) vient de commencer » (Krakauer [2008] 235 ; Krakauer [2007] 167)—une seconde vie simulacre, une vie dédoublée plus vraie et plus forte encore que la première (Baudrillard 83, 201). Pour cela, il avait dû faire table rase et abandonner son passé. D'abord en laissant derrière lui sa montre, son peigne et la somme d'argent dérisoire qu'il lui restait avant de pénétrer dans le Grand Nord américain, comme il avait brûlé rituellement 123 dollars empilés sur le sable du désert Mojave. Mais aussi en renouant avec un état de conscience antérieur, vierge de tout conditionnement, voire de tout ce qui permet à un individu de s'orienter dans le monde, se confondant en définitive avec le désert lui-même. « Je ne veux pas savoir l'heure qu'il est, ni quel jour nous sommes, ni à quel

¹³ Christian Molinier retient dans sa traduction « trouver le réel », mais il est bien question de réalité dans le texte original : « Here the leaders of the great religions have sought the therapeutic and spiritual values of retreat, not to escape but to find reality » (Krakauer [2008] 44; Krakauer [2007] 25).

endroit je me trouve » (Krakauer [2008] 22 ; Krakauer [2007] 7) affirmait-il, en exposant son *credo*. Krakauer souligne qu'en s'affranchissant de son nom et de son passé lors de son passage dans le désert Mojave, le jeune homme était devenu « Alexandre Supertramp, maître de son destin » (Krakauer [2008] 43 ; Krakauer [2007] 23). De façon symétrique et à deux moments distincts du récit, l'entrée initiatique dans les deux déserts permet au personnage de renégocier son identité. Pour cela, le voyageur doit déjouer l'illusion des villes,¹⁴ se défaire du monde d'abondances matérielles, et tenter de réconcilier corps et esprit, mémoire et (ré) invention de soi. En identifiant la société humaine comme une fabrication trompeuse, puis en se tournant vers la Nature comme cadre authentique de la réalité, Chris McCandless ne finira pas moins par en sortir, par ascension, au moment de sa mort. Entre la matérialité du corps, la structure empoisonnante de la ville et l'esprit libre qui transcende la Création se trouve l'âme, lieu de friction, enjeu de l'incarnation, espace médiateur à l'image de la Nature et du désert.

Frontières du récit et désertification littéraire

Lorsque le texte se retourne sur lui-même et acquiert une dimension métatextuelle, Jon Krakauer commentant sa démarche comme McCandless agrémentait la sienne de lectures et d'annotations, le pouvoir d'imagination n'apparaît que plus fort encore. Le lecteur est à l'écoute d'une voix—celle de l'auteur—qui « articule les fragments d'une histoire potentielle et nous pousse à participer à sa composition », resserrant « l'écart entre les mots et le monde » (ma traduction, Farris 175). Krakauer justifie son intuition quant à la destinée du voyageur en entamant le récit de sa propre expérience de jeunesse, lorsqu'il entreprit à vingt-trois ans et en solitaire l'ascension délicate d'une montagne d'Alaska, le *Devils Thumb*. Il reproduit ainsi le processus psychologique de ce qu'il pense être le voyage de McCandless, offrant au lecteur un jeu de miroir entre les deux personnages—car il faut dès lors clairement distinguer l'auteur du jeune aventurier qu'il fut bien des années auparavant.

L'ascension de la montagne relatée par Krakauer est le sujet d'une déception existentielle renforcée par le fait qu'en redescendant du sommet, la première personne qu'il croise ne le croit tout simplement pas. Il n'y a pas eu de témoin, ce n'est donc pas *vrai*. L'incrédulité des autres annule l'expérience ou la valeur de l'expérience, et c'est bien le message final de

¹⁴ La tradition hébraïque distingue, comme nous le rappelle Virilio, deux déserts. Tout d'abord le *midbar*, étymologiquement proche de *dever* (« peste » ou « pestilence », l'une des dix plaies d'Égypte) et de *devar* (« la parole »), terme lié à la parole génésiaque. *Midbar* désigne la terre inhospitalière et infertile, théâtre de l'exil au Sinaï dans le *Livre des Nombres*, que l'on pourrait justement rendre par l'anglais *wilderness*, un « champ d'incertitudes et d'efforts » (32-3) à réinvestir. La racine la plus probable de *midbar* signifie en fait « repousser » ou « éloigner », « conduire un troupeau ». Son double, la *chemama*, lieu de la tentation du Christ, espace de désintégration psychologique, est un désert « tragique, des lois, de l'idéologie, de l'ordre dressé contre ce qui pourrait émerger de l'errance » (*Ibid.*)—un désert qui s'oppose donc à la cité.

McCandless, écrit sur sa copie du *Docteur Jivago* (1957) de Pasternak, qui se dessine déjà en creux : « Happiness only real when shared » ; paradoxalement, Krakauer réalise sa propre expérience en la partageant avec le lecteur et dans un même mouvement rend le Chris McCandless du récit plus réel encore que le *vrai* Chris McCandless qui semble nous demeurer inaccessible.

Dans une dernière phase de sa narration, Jon Krakauer apparaît comme le protagoniste prenant en charge la poursuite du récit dans une sorte de présence en direct sur le mode performatif. Le dédoublement est saisissant lorsqu'il observe la berge qui lui fait face, accomplissant d'une certaine manière le désir de matérialisation du lecteur dans le processus narratif : « un an et une semaine après que Chris McCandless eut décidé de ne pas traverser la Teklanika, je me tiens sur la rive opposée », car « je veux voir . . . pour mieux comprendre » (Krakauer [2008] 241 ; Krakauer [2007] 172). C'est ce même « besoin d'authentifier le réel » (Barthes, *Le Bruissement de la langue* 185) qui pousse probablement les lecteurs à visiter eux-mêmes le bus et le lieu des derniers instants de McCandless. L'intégrité de la démarche de l'auteur reste cependant garantie par une apparente sincérité lorsqu'il confie avoir « l'impression d'être entré par effraction ou d'être un voyeur qui s'est glissé dans la chambre de McCandless pendant son absence », en explorant « les signes de sa présence » (Krakauer [2008] 250 ; Krakauer [2007] 178) dans le bus où s'acheva son existence terrestre. C'est donc une dialectique de l'absence et de la présence, et un véritable jeu de chassé-croisé pour combler le vide, ce que l'on ne peut pas savoir, qu'exprime l'étrange ambiguïté du processus par lequel l'auteur en est venu à épouser, si ce n'est à absorber, son sujet. La disparition de McCandless est la condition *sine qua non* de l'émergence et de la prise de contrôle du journaliste en tant que personnage et en tant qu'auteur à part entière, dont la naissance est en quelque sorte l'aboutissement du récit.

Je propose donc de saisir le désert comme espace situé aux frontières du récit en cela qu'il suspend le temps narratif, au-delà de toute finalité, entre action et contemplation, et qu'il est la brèche par laquelle les parties d'une histoire recomposée tant bien que mal sont connectées entre elles, faisant de la multiplicité des sources et des points de vue un tout, des traces fantômes révélées par l'investigation journalistique une cohérence signifiante. La conscience réfléchie sur elle-même, c'est l'image du désert qui porte en germe l'extinction massive du Pléistocène et nous renvoie à l'ère de l'homme ou Anthropocène—un moment de l'histoire où le pouvoir de création et de construction du réel outrepassa les limites de la réalité. « La saga de la fabrique de la réalité » (« a saga of created reality »), écrit Don DeLillo dans *Point Oméga* (2010), un autre texte qui sollicite la forme du désert, nous confronte parfois au fait

qu'il n'existe « aucune carte correspondant à la réalité que [nous essayons] de créer »¹⁵ (DeLillo [Actes Sud] 38 ; DeLillo [Scribner] 28-9). Le désert, c'est avant tout l'étendue sur laquelle « le regard ne trouve nulle part où se réfléchir » (Baudrillard 18), un espace propice au retournement, « croissant en intensité vers l'intérieur, vers un point central » (249). Le désert se fait alors intérieur, pénètre et imprègne le texte même, au péril de dénouer les fils du récit, d'assécher la réalité de l'histoire relatée.

Là où l'aventure de McCandless semble solliciter, particulièrement au cinéma, une impression de sublime devant la puissance infinie de la Nature, il convient de rappeler que dans la perspective kantienne, ce n'est pas la Nature elle-même ou l'objet considéré qui est sublime, mais que ce sentiment repose bien plutôt sur un ébranlement de la pensée dont la caractéristique est la *mise en mouvement* de l'esprit, faculté *suprasensible* désengagée des formes et donc *spirituelle* (Kant 181-207). D'un déchaînement entre « l'imagination placée aux frontières de ce qu'elle peut présenter » et qui « se fait violence pour présenter au moins qu'elle ne peut plus présenter », et une raison déraisonnable, « la pensée défie sa propre finitude » (Lyotard, *Leçons sur l'Analytique du sublime* 57). Tout cela renouvelle le problème de la limite—intimement lié à l'étymologie indécidable du sublime¹⁶—et l'impératif du texte de pousser son lecteur à penser cette limite, à penser à la limite, pour en définitive se retrancher à la fois à l'intérieur des zones connues du texte et de ce qui en déborde. Ce serait là l'aveu de l'échec relatif de l'entreprise littéraire : on ne peut pas penser et saisir McCandless, mais seulement le ressentir ou en avoir une impression.

L'arrêt du regard sur la dernière photographie, que l'on pénètre artificiellement, comme en témoigne le grain de la pellicule se cristallisant sur l'image figée, « n'est qu'une modalité de son mouvement »¹⁷ (Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception* 91). En arrêtant le survol majestueux du désert d'Alaska et du bus 142 où Chris McCandless a rendu son dernier souffle, on « referme le paysage » pour ouvrir le cliché photographique et « venir l'habiter » (91, 96). Et l'on s'interroge alors sur la juxtaposition des deux images et les trajectoires inverses qu'elles offrent à notre perception, ce qui se joue dans l'intervalle qui nous rapproche de Chris : est-ce le même homme vu de plus près ou de plus loin ? Comme l'écrit

¹⁵ Melville prévenait de façon analogue dans son *Moby-Dick* (1851) au sujet de l'île dont Queequeg est natif que « comme tous les endroits vrais, elle ne figure sur aucune carte » (Melville 203). Au sujet des cartes chez Melville et Thoreau, consulter Imbert et Nègre.

¹⁶ Du latin *sublimis*, dérivé de *sub*—ce qui est *en dessous* et a donc vocation à s'élever vers le *haut*, qui rend bien le grec *hupsos*—et, indécidablement, de *limis* (« oblique, de travers »), ou bien de *limen* (« limite, seuil »). Voir Cassin pour une explication plus approfondie.

¹⁷ Le montage de la séquence précédente avait déjà saturé la représentation de la mort de Chris d'interférences en tout genre : rotation et renversement de l'axe de la caméra, flashes lumineux, distorsion optique de l'image, intercession d'un fantasme à la manière d'un flash-back, et la signature du message d'adieu avait été soulignée par un raccord dans l'axe qui n'est pas dissimilaire du zoom numérique sur l'autoportrait.

Maurice Merleau-Ponty, le mode du « 'si j'habitais' n'est pas une hypothèse, c'est une fiction ou un mythe » ; « la vie d'autrui . . . c'est une expérience interdite, c'est un impossible, et il doit en être ainsi si vraiment autrui est autrui » (Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible* 108). Par ce désengagement de la diégèse, de l'univers cinématographique, pour se recentrer sur la photographie, et en s'identifiant avec elle, on peut finalement éprouver la vie de Chris (le vrai Chris McCandless) comme une fiction. Rentrer dans l'image, c'est, plus que seulement désirer connaître son expérience, *devenir* Chris, comme Krakauer lui-même s'était substitué à lui—le film offrant finalement à ses spectateurs la transformation que le journaliste avait lui-même vécu. La *voice-over* qui accompagne les derniers instants du jeune voyageur propose secrètement de réinterpréter le portrait à la manière de l'écrivain—il « était en paix avec lui-même », car « son regard ne trompe pas » (Krakauer [2008] 276 ; Krakauer [2007] 198)—quand il interroge un auditeur inconnu : « what if I were smiling . . . would you see then what I see now? ».

L'ultime plan du film ne trompe pas davantage : les traînées de condensation d'un avion se dessinent dans le ciel, dans une trajectoire ascendante, observées depuis la terre et d'une distance lointaine, et un texte nous apprend que la sœur de Chris, Carine, a ramené avec elle les cendres de son frère.¹⁸ Le mouvement ne s'arrête guère et il nous faudra donc prendre à notre propre compte l'héritage de Chris McCandless et entreprendre notre propre voyage—un voyage spirituel. Le respect et le sentiment d'impuissance que suscite le sublime kantien sont bien présents dans cette photographie ; en ce sens, McCandless impose le respect, car nous nous savons impuissants à aller jusqu'au bout dans la voie qu'il a tracée, à vivre la libération à son suprême degré, c'est-à-dire jusqu'à la disparition. Le sentiment sublime, c'est aussi la conservation de soi, la distance qui impose que nous ne risquions pas le même sort. La résistance que nous opposons à l'idée de la (sa) mort, voilà ce qui est en définitive sublime dans cette image. En ce sens, le sublime repose sur un geste qui a pour but de détourner la pensée, un acte de *subreption* pour substituer l'idée imprésentable de la mort de Chris (et donc de notre propre mort) au caractère merveilleux et libérateur—élevant « les forces de l'âme », « dépassant toute mesure des sens » (Kant 203, 195)—de son entreprise. Alors que le film de Sean Penn présentait dans sa dernière séquence la Nature comme moyen d'atteindre la liberté (ce qui est en soi une belle idée, une idée qui appartient peut-être davantage au registre du beau), l'autoportrait souligne bien qu'il s'agit du domaine suprasensible, d'une dimension spirituelle, de ce qui excède l'imagination, en nous tenant à l'écart du véritable

¹⁸ C'est en quelque sorte *à la fois* le pendant narratif et l'opposé de l'épilogue du livre de Krakauer dans lequel un hélicoptère conduit les parents de Chris, Billie et Walt, au bus 142.

destin de McCandless par le biais de notre identification avec lui.¹⁹ Mettre à l'écart, c'est la définition même du *midbar*, le désert de la tradition hébraïque : « conduire au désert ».²⁰

Mais cette désertification littéraire peut tout aussi bien s'effondrer sur elle-même, effaçant toute linéarité, cohésion et illusion d'unité, privant le récit du « jaillissement » nécessaire à son ordonnancement. Toute la tension repose sur l'étape charnière du rite de passage que symbolisent l'errance dans le désert et l'abandon du passé. La crise initiatique révèle qu'il existe deux êtres distincts et autonomes, séparés par cet intervalle, dans le temps et l'espace. Les limites du médium littéraire, et peut-être celles de la non-fiction, indiquent dans le même mouvement le risque de confusion des espaces occupés par le journaliste et le vrai McCandless, par l'auteur et son personnage.

Dans cet instant critique du passage d'un statut à un autre, c'est non seulement l'identité première du voyageur, mais également la culture à laquelle il appartient et qu'il rejette, qui menacent de basculer dans le néant, d'être ravalées dans l'indifférencié. Pour permettre la reconstitution d'un réel différent—et potentiellement plus vrai—de la réalité initiale, il faut effacer cette différence, et par là même se perdre—voilà exactement en quoi consiste l'image du désert dans *Into the Wild*, aussi bien du point de vue narratif qu'au niveau métalittéraire. Reste une image, un instantané qui interroge. Écrire sur ou écrire depuis l'espace qu'occupait—et occupe encore sous le mode fantomatique de la trace—Chris McCandless, c'est écrire dans une zone de repli, c'est écrire dans le désert.

Ouvrages cités

Barthes, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Seuil, 1980.

---. *Le Bruissement de la langue*. Seuil, 1984.

Baudrillard, Jean. *Amérique*. Grasset, 1986.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma ?* Cerf, 1985.

Belting, Hans. *Pour une anthropologie des images*. Gallimard, 2004.

Byron, Lord. *The Complete Poetical Works*. Edited by Jerome J. McGann, vol. 2, Oxford UP, 1980.

Cassin, Barbara, éditrice. *Vocabulaire européen des philosophies*. Seuil/Le Robert, 2019.

DeLillo, Don. *Point Omega*. Scribner, 2010.

¹⁹ C'est pourquoi l'incapacité de Krakauer à apprécier son ascension du *Devils Thumb* comme événement transformateur révèle, non pas son manque d'estime pour la Nature ou la portée décevante de l'expérience, mais un échec proprement *spirituel*.

²⁰ Et puisque l'étymologie de *midbar* renvoie également à la parole (*devar*), on peut saisir en quoi le désert est doublement symbolique, lieu d'émergence de la représentation et du langage, du régime sémiotique en général.

- . *Point Oméga*. Actes Sud, 2010.
- Dow, William E. and Roberta S. Maguire. *The Routledge Companion to American Literary Journalism*. Routledge, 2020.
- Eason, David L. "Telling Stories and Making Sense." *Journal of Popular Culture*, vol. 15, no. 2, Fall 1981, pp. 125-129.
- . "The New Journalism and the Image-World: Two Modes of Organizing Experience." *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 1, no. 1, March 1984, pp. 51-65.
- Faris, Wendy B. "Scheherazade's Children." *Magical Realism: Theory, History, Community*, edited by Lois Parkinson Zamora and Wendy B. Faris, Duke UP, 1995.
- Genette, Gérard. *Communications*, 8, *Recherches sémiologiques : l'analyse structurale du récit*. Seuil, 1966.
- Granger, Michel. Postface. *Walden*, Henry David Thoreau. 1854. Traduit par Brice Matthieussent, Le Mot et le Reste, 2017, pp. 377-80.
- Gutkind, Lee. *You Can't Make This Stuff Up. The Complete Guide to Writing Creative Non-Fiction*. Da Capo Lifelong Press, 2012.
- Imbert, Michel et Julien Nègre. « Le tracé extravagant des cartes dans *Moby-Dick* et *Walden* ». *Transatlantica*, 2 | 2012, <https://doi.org/10.4000/transatlantica.6042>
- Into the Wild*. Directed by Sean Penn, Paramount Vantage, 2007.
- Kant, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Gallimard, 1985.
- Kohn, Eduardo. *Comment pensent les forêts. Vers une anthropologie au-delà de l'humain*. 2013. Zones Sensibles, 2016.
- Krakauer, Jon. *Into the Wild*. 1996. Pan Macmillan, 2007.
- . *Into the Wild, Voyage au bout de la solitude*. 1996. 10/18, 2008.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire VII : L'Éthique de la psychanalyse (1959-1960)*. Seuil, 1986.
- Lytard, Jean-François. *Leçons sur l'Analytique du sublime*. Galilée, 1991.
- . *Vol. 4. Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art*. Presses Universitaires du Louvain, 2012.
- . *Vol. 4. Textes dispersés II : esthétique et théorie de l'art*. Presses Universitaires du Louvain, 2012.
- McCandless, Christopher. *Back to the Wild. The Photography and Writing of Christopher McCandless*. Twin Star Press, 2011.
- Melville, Herman. *Moby-Dick ou le Cachalot*. 1851. Traduit par Philippe Jaworski, Gallimard, 2018.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. 1945. Gallimard, 1976.
- . *Le Visible et l'Invisible*. 1964. Gallimard, 1979.
- Pauly, John J. "The Politics of the New Journalism." *Literary Journalism in the Twentieth Century*, edited by Norman Sims, Northwestern UP, 2008.

- Phillips, Lisa A. "From Major to Minor. Literary Journalism and the First Person." *The Routledge Companion to American Literary Journalism*, edited by William E. Dow and Roberta S. Maguire, Routledge, 2020, pp. 385-95.
- Roberts, William and Fiona Giles. "Mapping Nonfiction Narrative: A New Theoretical Approach to Analyzing Literary Journalism." *Literary Journalism Studies*, vol. 6 no. 2, Fall 2014, pp. 100-17.
- Shepard, Paul. *Man in the Landscape: A Historic View of the Esthetic of Nature*. 1967. University of Georgia Press, 2002.
- Slotnik, Daniel E. "Christopher McCandless, Whose Alaskan Odyssey Ended in Death." *The New York Times*, August 30, 2016.
- The Associated Press. "Dying in the Wild, a Hiker Recorded the Terror." *The New York Times*, September 13, 1992.
- Thoreau, Henry David. *Walden*. 1854. Traduit par Brice Matthieussent, Le Mot et le Reste, 2017.
- Vedder, Eddie. *Into the Wild*. Sony/BMG, 2007.
- Virilio, Paul. *Esthétique de la disparition*. 1980. Le Livre de Poche, 1994.
- Webb, Joseph M. "Historical Perspective on the New Journalism." *Journalism History*, vol. 1, no. 2, 1974, pp. 38-60.
- Weber, Ronald. *The Literature of Fact*. Ohio UP, 1980.