

THÈSE / UNIVERSITÉ RENNES 2
UFR Arts, Lettres, Communication
sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

pour obtenir le titre de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ RENNES 2
Mention : Littérature générale et comparée
École Doctorale – Arts, Lettres, Langues

présentée par

Gaëlle DEBEAUX

Préparée au Centre d'Étude des Langues et Littératures Anciennes et Modernes
(CELLAM – EA3206)

Multiplication des récits et stéréométrie littéraire

D'Italo Calvino aux épifictions contemporaines

Thèse soutenue le 24 novembre 2017
devant le jury composé de :

René AUDET
Professeur de littérature, Université Laval, Québec (Canada)

Anne BESSON
Professeure des universités, Littérature comparée, Université d'Artois

Emmanuel BOUJU
Professeur des universités, Littérature comparée, Université Rennes 2 / *directeur de thèse*

Denis MELLIER
Professeur des universités, Littérature comparée, Université de Poitiers

Nicolas THÉLY
Professeur des universités, Art, esthétique et humanités numériques, Université Rennes 2

Alexandra SAEMMER
Professeure des universités, Sciences de l'information et de la communication, Université Paris 8

UNIVERSITÉ RENNES 2 – HAUTE BRETAGNE

Centre d'Etude des Langues et Littératures Anciennes et Modernes (CELLAM)

École Doctorale – Arts, Lettres, Langues

Sous le sceau de l'Université Bretagne Loire

MULTIPLICATION DES RÉCITS ET STÉRÉOMÉTRIE LITTÉRAIRE
D'Italo Calvino aux épifictions contemporaines

Thèse de Doctorat

Discipline : Littérature générale et comparée

1 volume

Présentée par Gaëlle DEBEAUX

Directeur de thèse : Emmanuel BOUJU

Soutenue le 24 novembre 2017

Jury :
M. René AUDET
Professeur de littérature, Université Laval, Québec (Canada)
Mme Anne BESSON
Professeure des universités, Littérature Comparée, Université d'Artois
M. Emmanuel BOUJU
Professeur des universités, Littérature Comparée, Université Rennes 2
M. Denis MELLIER
Professeur des universités, Littérature Comparée, Université de Poitiers
M. Nicolas THELY
Professeur des universités, Art, esthétique et humanités numériques, Université Rennes 2
Mme Alexandra SAEMMER
Professeure des universités, Sciences de l'Information et de la Communication, Université Paris 8

Remerciements

À l'orée de ce travail, je tiens à remercier celles et ceux qui l'ont accompagné et qui ont contribué à faire de ces quatre années de thèse ce qu'elles ont été : agréables, stimulantes, intenses.

Merci à Emmanuel Bouju, d'abord pour la découverte de *House of Leaves*, et puis pour tout le reste : pour l'écoute et le soutien, pour les conseils et suggestions toujours éclairants, pour les pistes de travail passionnantes, pour la présence, ici et de l'autre côté de l'Atlantique, pour les tertulia et, surtout, pour sa confiance.

Merci aux membres du jury d'avoir accepté de lire ces nombreuses pages : je me réjouis des discussions à venir.

Merci aux collègues de divers horizons : aux comparatistes rennais – Charline Pluvinet, Audrey Giboux, Yolaine Parisot, Timothée Picard, Jean Cléder – et aux collègues de Rennes 2, aux camarades de l'association Adhoc et aux amis du groupe ALEF. La vitalité des études doctorales à l'université Rennes 2 et l'accompagnement de la part du CELLAM et de l'École Doctorale ALL ont très largement contribué à faire de cette recherche un épanouissement intellectuel et humain. Je souhaite aussi adresser des remerciements chaleureux aux collègues tourangeaux – à Sylvie Humbert-Mougin et Marylin Heck pour leur accueil et leur sympathie – et j'ai une pensée toute particulière pour Philippe Chardin.

À la fameuse École de Rennes, merci. Merci à Barbara Servant, à Marie Bulté, à Geneviève Dragon, à Loïse Lelevé, à Ricardo Bedoya, à Flavia Bujor et à Gisela Anauate Bergonzoni, pour tout ce que l'on partage.

Merci à Audrey et Charline pour leur aide et leur bienveillance depuis le début de cette aventure. Merci à Diane pour son amitié, son esprit toujours aiguisé et pour nos discussions de thésardes. Merci à Joanna pour sa douceur et ses suggestions de lecture. Merci à Marie B. pour sa joie de vivre et son espoir à toute épreuve. Merci à Barbara, Clémence et Adeline (mon Twix droit) d'avoir croisé mon chemin et d'être entrées dans ma vie. Votre présence a fait de ces quatre années une succession de petites et grandes joies.

Merci à mes parents, Philippe et Marylène : merci de votre soutien depuis toujours et de votre intérêt curieux, constant et confiant pour ce que je fais – c'est inestimable. Merci, Marylène, pour les nombreux livres commandés toutes ces années, et pour toutes tes attentions. Merci, Philippe, pour les mises au point sur le fonctionnement du court-circuit – et bien d'autres choses – ainsi que pour les mails fourmillant d'idées et me rappelant souvent quel est le sens de toutes ces histoires que l'on raconte. Merci, Martial, d'être le frère que tu es et de partager avec moi le goût de l'écriture.

Enfin, merci à toi, Edouard, pour toutes les années passées et celles à venir, pour les fous rires, pour Rennes. À toi maintenant !

Avertissement

Les œuvres du corpus primaire en langue étrangère sont citées conjointement en langue originale et en traduction. La version originale figure dans le corps du texte pour les citations longues et en note de bas de page pour les citations courtes. Les autres textes en langue étrangère sont cités directement en français. Quand la traduction est de notre fait, la version originale figure en note de bas de page.

Afin d'alléger la lecture, nous adoptons pour les œuvres du corpus primaire les abréviations suivantes :

- CDC, pour *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino, Thibaudeau, J., Calvino, I. (trad.), Paris, Éditions Points, 1985 [Paris, Éditions du Seuil, 1976] ; CDI, pour *Il Castello dei destini incrociati* d'Italo Calvino, Verona, Oscar Mondadori, 2006 [Torino, Einaudi, 1973].
- SPN, pour *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino, Sallenave, D., Wahl, F. (trad.), Paris, Éditions Points, 1995 [Paris, Éditions du Seuil, 1981] ; SNI, pour *Se una notte d'inverno un viaggiatore* d'Italo Calvino, Verona, Oscar Mondadori, 2004 [Torino, Einaudi, 1979].
- « 53 », pour *« 53 jours »* de Georges Perec, édition établie par M. Harris et J. Roubaud, Paris, Éditions Folio, 1993 [Paris, Éditions P.O.L., 1989].
- MDF, pour *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski, édition deux couleurs, Claro, C. (trad.), Paris, Denoël, 2002 ; HOL, pour *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski, Full Color Edition, New York, Pantheon Books, 2000.
- CN, pour *Cloud Atlas. Cartographie des nuages* de David Mitchell, Berri, M. (trad.), Paris, Éditions Points, 2013 [Paris, Éditions de l'Olivier, 2007] ; CA, pour *Cloud Atlas* de David Mitchell, London, Sceptre, 2004.
- CC, pour *Courts-circuits* d'Alain Fleischer, Paris, Éditions le Cherche midi, 2009.
- 253, pour *253* de Geoff Ryman, 1995, en ligne : : http://www.ryman-novel.com/home.htm ; 253PR, pour *253. The Print Remix* de Geoff Ryman, London, Flamingo, 1998.
- LA, pour *Luminous Airplanes* de Paul La Farge, 2012, en ligne : www.luminousairplanes.com ; LAPr, pour le livre *Luminous Airplanes* de Paul La Farge, New York, Farrar, Straus and Giroud, 2011.

Les références de pages apparaissent entre parenthèses, à la suite de l'abréviation.

Sommaire

INTRODUCTION 9

- PARTIE 1 - LA MULTIPLICATION DES RÉCITS : DÉFINITION, FONCTIONNEMENT, ENJEU 45

CHAPITRE 1. PROPOSITION DE DÉFINITION DE LA MULTIPLICATION DES RÉCITS 49

I. LA MULTIPLICATION DES RÉCITS : UN OBJET D'ÉTUDE 49

II. CHOIX DU VOCABULAIRE 71

III. APPROCHES À DIFFÉRENTES ÉCHELLES 94

IV. LA MULTIPLICATION DES RÉCITS 106

CHAPITRE 2. LE FONCTIONNEMENT DE LA MULTIPLICATION DES RÉCITS : TYPOLOGIES 111

I. LE LIVRE ET L'HYPERTEXTE : RADICALISATION DU QUESTIONNEMENT ? 111

II. LES RAPPORTS ENTRETENUS ENTRE LES RÉCITS 117

III. LE TYPE DE STRUCTURE 125

IV. LE TYPE D'ESTHÉTIQUE IMPLIQUÉE 140

CHAPITRE 3. LES ENJEUX D'UNE LITTÉRATURE MULTIPLE 159

I. UNE LITTÉRATURE DE L'EXCÈS 159

II. EMBLÈME POSTMODERNE ? 180

III. PLAISIR ROMANESQUE, PLAISIR DU ROMANESQUE 206

- PARTIE 2 - MULTIPLICATION DES RÉCITS ET MISE EN INTRIGUE 223

CHAPITRE 4. LA MISE EN INTRIGUE : DÉFINITIONS CROISÉES 227

I. L'INTRIGUE DANS SON RAPPORT AU TEMPS 227

II. UNE LECTURE SOUS TENSION 244

III. LE CAS DE L'HYPERFICTION : UNE APPROCHE À RENOUVELER ? 259

CHAPITRE 5. FORMES DE L'INTRIGUE DANS LES ROMANS AUX RÉCITS MULTIPLES 279

I. LE MODÈLE DE L'ENQUÊTE ET SES SUITES 279

II. (EN)QUÊTE ET POSTURE DU LECTEUR 297

III. INTERACTIVITÉ DE L'INTRIGUE : LE LECTEUR INTRIGUÉ, SUITE (2) 310

CHAPITRE 6. FIGURATIONS TEMPORELLES 335

I. REPRÉSENTATIONS DU TEMPS DANS LE CORPUS 335

II. DÉSORIENTATION TEMPORELLE ET MISE EN RÉCIT 356

III. LA LINÉARITÉ EN QUESTION 373

- PARTIE 3 - LIRE COMME ON ARPENTE : SPATIALISATION DE L'INTRIGUE 383

CHAPITRE 7. CONSTITUTION D'ESPACES 389

I. REPRÉSENTATIONS DE L'ESPACE DANS LE CORPUS 389

II. MULTIPLICATION DES MONDES DE LA FICTION, UNE QUESTION DE FRONTIÈRE 415

III. COURT-CIRCUITER LES FRONTIÈRES, BROUILLER LES ESPACES 431

IV. FIGURER L'ENTRÉE DANS UN MONDE 452

CHAPITRE 8. ESPACE NARRATIF : LE LECTEUR EN CARTOGRAPHE 459

I. FIGURATIONS SPATIALES DE L'INTRIGUE 459

II. LIRE, PARCOURIR, REGARDER ? LE LECTEUR INTRIGUÉ, FIN 486

III. CARTOGRAPHIES LITTÉRAIRES 503

CHAPITRE 9. LA STÉRÉOMÉTRIE LITTÉRAIRE 519

I. DÉFINITION 519

II. ENJEUX ET MISE EN ŒUVRE 530

CONCLUSION 555

BIBLIOGRAPHIE 605

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Introduction

Dimanche. De bon matin, je me suis rendu à l'observatoire météorologique, je suis monté sur l'estrade et suis resté là, debout, à écouter le tic-tac des instruments enregistreurs comme la musique des sphères célestes. Le vent poussait de légers nuages dans le ciel du matin, les nuages se disposaient en festons de cirrus, puis de cumulus […].

Dans ce moment de plénitude et d'harmonie, un craquement m'a fait baisser le regard. Pelotonné entre les marches de l'estrade et les poteaux de soutien du hangar, se tenait un homme barbu, vêtu d'une grossière veste à rayures trempée de pluie. Il me regardait de ses yeux clairs.

Je me suis évadé, dit-il. Ne me livrez pas. Il faudrait aller avertir quelqu'un. Vous voulez bien ? C'est à l'hôtel du Lys de Mer.

J'ai senti soudain que dans l'ordre parfait de l'univers une brèche s'était ouverte, une déchirure irréparable.

***[1]

[…]

- Et ensuite ?

Le professeur referme le livre d'un coup sec.

- Ensuite, rien.

Domenica. Di prima mattina sono andato all'osservatorio meteorologico, sono salito sulla predella e sono rimasto lì in piedi ad ascoltare il ticchettio degli strumenti registratori come la musica delle sfere celesti. Il vento correva il cielo mattutino trasportando soffici nuvole ; le nuvole si disponevano in festoni di cirri, poi in cumuli […].

In quel momento d'armonia e pienezza uno scrichiolio mi fece abbassare lo sguardo. Rannichiato tra i gradini della predella e i pali di sostegno del capannone c'era un uomo barbuto, vestito d'una rozza giubba a strisce fradicia di pioggia. Mi guardava con fermi occhi chiari.

Sono evaso, disse. Non mi tradisca. Dovrebbe andare ad avvertire una persona. Vuole ? Sta all'Albergo del Giglio Marino.

Senti subito che nell'ordine perfetto dell'universo s'era aperta una breccia, una squarcio irreparabile.

***

[…]

- E poi ?

Il professore chiude il libro di scatto.

- E poi niente.[2]

Italo Calvino publie *Si par une nuit d'hiver un voyageur* en 1979, après avoir vécu plus de dix ans en France et être devenu en 1973 membre de l'OuLiPo. Ce roman, composé d'une alternance entre un récit cadre présentant les aventures du Lecteur s'efforçant de lire « le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[3] » (SPN, 9) et dix *incipit* enchâssés prétendant être ce « nouveau roman », correspond au goût de Calvino pour les procédés de mécanisation de la littérature, et s'inscrit dans ce que Philippe Daros a désigné comme la période du repli dans la Bibliothèque[4]. Dans cet « hyper-roman », les récits prolifèrent afin « d'offrir l'essence du romanesque » et de « fournir les échantillons de la multiplicité potentielle des récits possibles[5] » : autrement dit, ce désir de multiplication des récits

[1] Nous indiquons ici un changement de chapitre.
[2] SPN, 76-81. En version originale : SNI, 76-80.
[3] En version originale : « il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino » (SNI, 3).
[4] Voir Daros, P., *Italo Calvino. Portraits littéraires*, Paris, Hachette, 1994, p. 77.
[5] Calvino, I., « Multiplicité », *Leçons américaines*, Y. Hersant (trad.), Paris, Gallimard, 1989 (nous citons à partir de l'édition Folio), p. 189, pour cette citation et les précédentes.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

correspond à un goût pour la littérature sous toutes ses formes, et le roman se mue en bibliothèque. L'extrait ci-dessus se situe à cheval entre le troisième *incipit* enchâssé, « Penché au bord de la côte escarpée », et le chapitre quatre : le Lecteur, protagoniste malheureux car frustré dans son désir de lire la suite des romans qu'il ne cesse de commencer, a rencontré Ludmilla, la Lectrice, dans un chapitre précédent ; elle aussi connaît les mêmes désagréments et tous deux se trouvent désormais, dans ce chapitre quatre, à l'université, dans le bureau du professeur Uzzi-Tuzii qui est le seul à détenir la suite tant espérée ; or il s'avère que « Penché au bord de la côte escarpée » n'est, encore une fois, pas la continuation du récit précédemment interrompu, mais un nouveau commencement. Dans l'extrait cité, l'interruption intervient après une narration ayant eu le temps d'installer une atmosphère dont on perçoit certains traits : le texte prend la forme d'un journal personnel dans lequel le narrateur séjourne dans une ville côtière pour raisons de santé ; dès lors, son quotidien est fait de menues observations favorisant la contemplation, dont l'extrait rend compte. Le chapitre se clôt sur le septième jour de la semaine – le lecteur a pu bénéficier du récit des six journées précédentes – et sur l'unique événement venant perturber cette harmonie : l'évasion d'un détenu de la prison voisine, et la possible complicité de la jeune femme dont le narrateur a fait la connaissance, jeune femme prise elle aussi jusque-là dans une activité contemplative puisque le narrateur la rencontre alors qu'elle s'exerce au dessin de coquillages. Cette complicité, simplement suggérée dans l'extrait cité, enclenche une réception de la part du lecteur que l'on caractérisera de passionnelle[1] : un suspense est créé, si bien que le lecteur *attend*, passivement mais aussi intensément, la suite des événements, c'est-à-dire que ses soupçons soient confirmés et qu'une explication lui soit donnée.

Or, le chapitre s'interrompt à la façon d'un *cliffhanger*[2] laissant le lecteur avide de connaître la suite ; mais cette avidité ne sera jamais satisfaite : « ensuite, rien ». Cette sentence assénée par le professeur Uzzi-Tuzii place les deux personnages dans une posture inconfortable : ils sont comme suspendus « au bord de la côte escarpée », tout comme le lecteur réel[3]. Ainsi le retour au récit cadre vient-il clore, de façon définitive, cette histoire dont on attend pourtant la suite, mais ce dernier propose dans le même temps une ouverture vers un nouveau récit :

> Vous avez hâte, Ludmilla et toi, de voir renaître de ses cendres le livre perdu […]. Voici enfin que Lotaria ouvre son carton et commence à lire. Les fils barbelés se défont comme des toiles d'araignées. Tout le monde suit en silence : vous comme les autres. Mais vous, vous comprenez tout de suite que ce que vous
>
> Siete impazienti, tu e Ludmilla, di veder risorgere dalle ceneri questo libro perduto […] Ed ecco Lotaria apre il suo scartafaccio, comincia a leggere. Le siepi di filo spinato si disfano come ragnatele. Tutti seguono in silenzio, voi e gli altri. Vi rendete conto di stare ascoltando qualcosa

[1] Nous nous inscrivons ici dans la continuité des travaux de Raphaël Baroni, notamment de son ouvrage sur *La Tension narrative* (Baroni, R., *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Editions du Seuil, 2007).

[2] Nous reprenons ce terme du domaine de l'analyse des séries télévisées ; Raphaël Baroni propose de désigner ces phénomènes sous le terme de « réticence » : il s'agit de « la création chez le lecteur d'une incertitude provisoire qui permet de nouer une intrigue, de produire une tension et d'amener le lecteur à anticiper un dénouement » (Baroni, R., « Réticence de l'intrigue », *Narratologies contemporaines. Nouvelles approches pour la théorie de l'analyse du récit*, Pier, J. et Berthelot, F. (dir.), Paris, Editions des Archives contemporaines, 2010, p. 201).

[3] Nous appelons dans ce travail « lecteur réel » le lecteur ou la lectrice (le masculin étant utilisé par convention) qui tient effectivement le livre entre ses mains, par opposition aux différents personnages de lecteurs représentés dans les œuvres du corpus de travail.

écoutez ne se recoupe en aucun point avec *Penché [au] bord de la côte escarpée* ni avec *En s'éloignant de Malbork* et pas davantage avec *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Vous échangez un regard, Ludmilla et toi, et même deux : le premier d'interrogation, le second de connivence. Quoi qu'il en soit, c'est un roman où, une fois entrés, vous voudriez continuer [à avancer sans] vous arrêter.

che non ha nessun punto d'incontro possibile né con *Sporgendosi dalla costa scoscesa* né con *Fuori dell'abitato di Malbork* e neppure con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Vi lanciate un'occhiata, tu e Ludmilla, anzi due occhiate : prima interrogativa e poi d'intesa. Sia come sia, è un romanzo in cui, una volta entrati, vorreste andare avanti senza fermarvi.[1]

Dans cet exemple réside une démonstration précise du phénomène que nous nous proposons d'étudier dans ce travail, à savoir celui de la multiplication des récits, que nous définissons dans un premier temps et à partir de cet exemple de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* comme une forme d'agencement de récits multiples au sein d'une unité romanesque, s'apparentant plus ou moins étroitement au procédé traditionnel de l'enchâssement narratif. Cet agencement ne consiste pas en une simple contrainte formelle mais, comme le suggère Italo Calvino lui-même lorsqu'il affirme que ses *incipit* enchâssés « agissent sur un cadre qu'[ils] déterminent autant qu'il les détermine lui-même[2] », il correspond à une mise en intrigue dont un des enjeux repose sur la cohabitation des récits entre eux.

Cet exemple offre la possibilité d'établir une première délimitation des enjeux de ce travail : il ne s'agira pas simplement de l'étude de formes contemporaines de l'enchâssement narratif, mais de la prise en compte de leurs effets concrets, c'est-à-dire de la réception de ces formes et plus encore de l'adhésion qu'elles peuvent susciter chez le lecteur. Nous nous inscrivons ainsi à la croisée d'une perspective narratologique et d'une perspective relevant des études de réception, que Raphaël Baroni caractérise comme « narratologie post-classique » et dont l'enjeu consiste à « recontextualiser les outils heuristiques hérités de la "narratologie thématique"[3] », en prenant en compte la « participation cognitive et affective du lecteur[4] ». Ce travail est de fait guidé par une interrogation initiale qui croise ces deux perspectives : pourquoi, ainsi que le montre l'exemple précédent, une œuvre romanesque qui s'ingénie, en multipliant les récits, à perturber les habitudes de réception de son lecteur[5], continue-t-elle de le passionner ? Nous employons le verbe *passionner* à dessein : s'il s'agit bien d'étudier la réception de ces œuvres dans ce qu'elle a de plus immersif, nous ne manquerons pas d'interroger la passivité que le terme laisse entendre ; elle semble en effet peu appropriée en regard des manipulations que le lecteur est régulièrement invité à effectuer pour accéder au texte des œuvres de notre corpus[6]. À la source de

[1] SPN, 87. En version originale : SNI, 87

[2] Calvino, I., « Multiplicité », *Leçons italiennes*, *op. cit.*, p. 189.

[3] Baroni, R., « Réticence de l'intrigue », art. cit., p. 200.

[4] *Ibid.*, p. 202.

[5] On comptera parmi celles-ci l'attente d'une intrigue linéaire et d'une narration au long court, issue de l'influence majeure que représentent les vastes fresques romanesques du XIXe siècle dans la constitution du « genre de tous les genres » (Piegay-Gros, N., *Le Roman*, Paris, Flammarion GF, 2005) qu'est le roman. Cela s'accompagne d'un désir de complétude, sur lequel nous reviendrons, et avec lequel les auteurs de notre corpus jouent délibérément ; de même, l'objet livre induit des attentes spécifiques en termes de narration que nous expliciterons, et qui sont régulièrement contredites par la multiplication des récits. Enfin, la forme même de l'enchâssement narratif, habituellement perçue comme traditionnelle voire désuète, est perturbée et, dans cette perspective, réactualisée.

[6] Ce dernier est composé de huit œuvres, que nous présentons plus loin : *Le Château des destins croisés* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino, *« 53 jours »* de Georges Perec, *253* de Geoff Ryman, *La Maison*

cette exploration réside donc une interrogation relevant de ce que Vincent Jouve nomme la « lecture naïve » :

> La lecture *avertie* (où le lecteur, disons plutôt le « relecteur », peut utiliser sa connaissance approfondie du texte pour déchiffrer les premières pages à la lumière du dénouement) [se distingue de] la lecture *naïve* (c'est-à-dire la première lecture, celle qui se conforme au déroulement linéaire du récit). Si la lecture avertie est le fait des critiques, spécialistes et théoriciens — disons : des lecteurs de profession —, la lecture naïve reste de loin la plus répandue.[1]

C'est bien à l'issue de la première lecture que l'on s'interroge sur la nature de ce que l'on vient de lire, et que l'on cherche à en comprendre les effets, pour pouvoir réitérer l'expérience. Mais c'est alors en multipliant les lectures que l'on devient « averti », et que l'on bascule du côté des personnages de lecteurs qui peuplent nos œuvres, eux-mêmes obsédés par les textes qu'ils ont entre les mains et qui ne cessent de les hanter. Ce travail est l'œuvre d'une lectrice avertie s'efforçant de ne jamais perdre de vue sa lecture naïve.

Nous allons donc nous intéresser à un objet, le récit – que nous distinguons à la suite de Gérard Genette de l'histoire et de la narration[2] – en tant qu'il se déploie dans un dispositif[3], c'est-à-dire dans un médium pris en compte, dans l'acte de création, comme support du texte et producteur d'effets – que ce support soit de papier ou numérique. En effet, les œuvres de notre corpus se partagent en deux ensembles, l'un relevant du *codex*, l'autre de l'hypertexte de fiction : nous nous donnons pour objectif d'interroger la multiplication des récits et ses effets en leur sein afin de mettre en relief des points de convergence comme des spécificités. L'enjeu premier sera de questionner le rapport à l'intrigue – ou plus précisément à la *mise en intrigue*[4], ainsi que le rappelle Paul Ricœur – suscité par la multiplication des récits. Si l'intrigue est, comme le montre Paul Ricœur à partir de sa lecture de *La Poétique* d'Aristote, un agencement d'événements impliquant un commencement et une fin selon une logique téléologique en vertu de laquelle le dénouement donne sens et justification à l'ensemble, elle est dès lors à même de figurer notre expérience du temps : en quoi les œuvres de notre corpus s'inscrivent-elles ou déjouent-elles ce principe ? En quoi la multiplication des récits vient-elle introduire du jeu dans cet agencement aristotélicien, au point de menacer toute possibilité de refiguration de l'expérience temporelle ? Mais il s'agira aussi d'interroger le texte et ses effets en prenant en compte sa matérialité : nous verrons que la

---

des feuilles de Mark Z. Danielewski, *Cloud Atlas* de David Mitchell, *Courts-circuits* d'Alain Fleischer et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge. Les références bibliographiques sont précisées en préambule de ce travail.

[1] Jouve, V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 21.

[2] Gérard Genette, dans *Figures III*, montre que le terme *récit* recouvre trois réalités : l'énoncé narratif, le contenu de la fiction, le fait de raconter. Il propose alors de réserver le terme de *récit* à la première de ces occurrences : le récit doit être conçu comme l'énoncé narratif, le texte. Le contenu de la fiction sera désigné par le terme d'histoire ou de diégèse (la diégèse renvoyant plus spécifiquement à l'univers de la fiction tandis que l'histoire recouvre les événements et les actions), tandis que l'acte narratif, l'énonciation, sera désigné par le terme de narration (Genette, G., « Discours du récit. Essai de méthode », *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972).

[3] Nous définissons le dispositif, à la suite de Giorgio Agamben, comme « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'amener les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben, G., *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rueff, M. (trad.), Paris, Payot et Rivages, 2007, p. 31).

[4] Ricoeur, P., *Temps et récit* (trois tomes) : *L'intrigue et le récit historique* (T1), Paris, Editions du Seuil, 1983 (nous citons à partir de l'édition Points) ; *La Configuration dans le récit de fiction* (T2), Paris, Editions du Seuil, 1984 (nous citons à partir de l'édition Points) ; *Le Temps raconté* (T3), Paris, Editions du Seuil, 1985 (nous citons à partir de l'édition Points).

multiplication des récits induit, *a minima*, une prise de conscience par le lecteur de ses gestes pour accéder à la suite des récits. Dès lors, la multiplication des récits implique, comme nous le montrerons, une appréhension de la narration dans l'espace, qu'il s'agisse de l'espace représenté, de l'espace de la page ou du texte comme espace. Il apparaîtra alors nécessaire de forger de nouveaux outils d'analyser pour explorer ces territoires textuels aux frontières de la modernité et de la postmodernité[1], et c'est ce que nous avons tenté de réaliser à partir de la notion de *stéréométrie littéraire*.

De l'enchâssement narratif à la multiplication des récits

Tzvetan Todorov propose, dans son article « Les catégories du récit littéraire[2] » paru dans le numéro 8 de la revue *Communications*, ce qui s'apparente à la première étape d'une définition de l'enchâssement narratif : envisageant le récit sous l'angle du discours, c'est-à-dire en tant que *narration*, Tzvetan Todorov montre que celui-ci est nécessairement prisonnier de l'écoulement du temps ; de ce fait, le récit ne peut que difficilement être pensé en dehors de la linéarité. L'enchâssement narratif apparaît, aux côtés de l'enchaînement et de l'alternance, comme un moyen de soumettre la linéarité du récit à l'étoilement des histoires : prenant appui sur le fonctionnement de la subordination grammaticale, l'enchâssement narratif consiste en « l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre[3] ». Impliqué dans le champ des études structuralistes, cette science qui observe tout ce qui « offre un caractère de système[4] », Tzvetan Todorov inscrit sa réflexion plus spécifiquement dans le domaine de la poétique, qu'il définit à mi-chemin de l'interprétation, centrée sur le sens à donner à un texte singulier, et l'abord scientifique d'un texte conçu comme incarnation particulière d'un ensemble de lois générales ; visant à « la connaissance [de ces] lois générales qui président à la naissance de chaque œuvre », la poétique « cherche ces lois à l'intérieur de la littérature même[5] ». Dans cette perspective, Tzvetan Todorov revendique d'aborder les textes en prenant appui notamment sur la linguistique : la littérature est « un produit de langage » ; dès lors, « toute connaissance du langage aura […] un intérêt pour le poéticien[6] ». C'est pour cette raison qu'il interroge l'enchâssement narratif du point de vue de la syntaxe, en opérant un rapprochement entre cette structure narrative et la subordination grammaticale. Il précise sa définition dans un second article, « Les hommes-récits : *Les Mille et une nuits* », d'abord paru dans le numéro 31 de la revue *Tel Quel*, dans lequel il aborde la question de l'enchâssement narratif à partir du personnage. Définissant l'enchâssement comme le fait qu'une « histoire seconde [soit] englobée dans la première », il en fait une « mise en évidence d'une propriété essentielle de tout récit [:] le récit enchâssant, c'est le

[1] Voir Bouju, E., « Epimodernisme. Une hypothèse en six temps », *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments d'un discours théorique*, Bouju, E. (dir.), Nantes, Editions Nouvelles Cécile Defaut, 2015. Nous nous proposons d'envisager les œuvres les plus contemporaines de notre corpus comme des *épifictions*, à la suite des propositions d'Emmanuel Bouju.

[2] Todorov, T., « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, vol. 8, n°8, 1966, p. 125-151.

[3] *Ibid.*, p. 140.

[4] Lévi-Strauss, C., *Anthropologie structurale*, cité par Wahl, F., « Introduction générale », *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, T.1 (*Le structuralisme en linguistique*), Paris, Editions du Seuil, 1968 (nous citons à partir de l'édition Points), p. 11. Nous renvoyons à l'ensemble de l'ouvrage pour une définition approfondie du structuralisme dans ses divers champs d'investigation.

[5] Todorov, T., *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, T.2 (*Poétique*), *op. cit.*, p. 19.

[6] *Ibid.*, p. 26.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

récit d'un récit[1] ». Autrement dit, l'enchâssement narratif repose sur l'apparition, au sein de la fiction, d'un narrateur *autre*, à même de prendre en charge ce second récit. Pour autant, les articles de Todorov ne poussent pas plus loin la définition.

Gérard Genette, qui s'inscrit à la suite de ces travaux, ne consacrera pas non plus d'ouvrage de référence à la question : l'enchâssement narratif est abordé comme phénomène de détail, relevant d'une forme traditionnelle de structure narrative qui de ce fait se passerait presque de définition. Ce n'est que dans son « Discours du récit » qu'il aborde la notion de façon frontale, après l'avoir évoquée dans un article désormais publié dans *Figures II*, « D'un récit baroque[2] », dans lequel il s'intéresse aux différents procédés d'amplification d'un récit dont l'insertion, permettant l'inclusion d'« un ou plusieurs récits seconds à l'intérieur d'un récit premier[3] ». Dans son « Discours du récit », Gérard Genette mène l'analyse de l'insertion narrative – il ne reprend jamais directement le terme d'enchâssement, systématiquement placé entre guillemets – dans le point consacré à la théorie des niveaux narratifs : plus encore que Todorov, ce dernier fait de la question un problème de narration, où le récit inséré est « à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit[4] » – il désigne alors ce récit comme *métadiégétique*. Précisant dans son *Nouveau discours du récit* que « le récit enchâssé est narrativement subordonné au récit enchâssant, puisqu'il lui doit l'existence et repose sur lui », il caractérise cette subordination comme une forme de dépendance : « s'il est vrai que le récit second *dépend* du récit primaire, c'est plutôt en ce sens qu'il *repose* sur lui, comme le deuxième étage d'un immeuble ou d'une fusée dépend du premier, et ainsi de suite[5] ». Malgré les divergences définitoires entre ces deux approches, sur lesquelles nous reviendrons, Todorov comme Genette s'entendent pour faire de l'enchâssement narratif un procédé de hiérarchisation des récits : les deux récits ne se situent pas sur un même plan – l'analyse de l'enchâssement narratif impliquant dès lors d'aborder la question des niveaux de réalité – et reposent sur deux narrateurs que l'on doit pouvoir distinguer ; plus encore, cette hiérarchie entre un récit premier (ou primaire, nous y reviendrons) et un récit second – le procédé pouvant se répéter à l'intérieur du récit second potentiellement à l'infini – implique qu'il n'existe qu'une seule voie d'accès à chacun des récits insérés : le lecteur doit nécessairement en passer par le récit dit *premier* pour accéder au récit dit *second*, tout comme il apparaît nécessaire d'en revenir au récit premier – au *cadre* – pour clore la narration. Or c'est précisément cela qui sera mis à mal par l'étude de notre corpus.

La bibliographie française concernant l'enchâssement narratif n'offre pas d'ouvrage de référence : Genette comme Todorov consacrent certains de leurs articles à ce procédé sans l'isoler spécifiquement, et peu nombreux sont celles et ceux qui, après eux, se sont intéressés à la notion. Jérémy

[1] Initialement publié dans la revue *Tel Quel*, n°31, 1967. Nous citons à partir de Todorov, T., *Poétique de la prose (choix)*, suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Editions du Seuil, 1978 (nous citons à partir de l'édition Points), p. 37 et p. 40.

[2] Genette, G., « D'un récit baroque », *Figures II*, Paris, Editions du Seuil, 1969 (Points Essais, p. 195-222).

[3] *Ibid.*, p. 201.

[4] Genette, G., « Discours du récit », *Figures III*, *op. cit.*, p. 238.

[5] Genette, G., *Nouveau discours du récit*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 60 et p. 61.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Naïm a réalisé une thèse sur la question[1], qui prend cependant pour contexte d'étude un ensemble d'œuvres du XIXe siècle : ce dernier postule en effet que l'enchâssement est une reconstruction *a posteriori* par les narratologues d'une structure narrative, à partir de leur lecture des œuvres du XIXe siècle ; cette reconstruction viserait alors à naturaliser un phénomène que Jérémy Naïm préfère aborder en tant qu'*effet* qui se déploie de façon large au XIXe siècle parce que le champ littéraire vit une phase de bouleversements. Victoire Feuillebois s'intéresse elle aussi, dans le cadre de sa thèse[2], à cette période de bouleversements, en prenant appui sur un corpus d'œuvres littéraires faisant intervenir le motif des récits nocturnes pris en charge par un conteur : elle analyse précisément la construction de la figure de l'auteur dans ces représentations, au sein de la fiction, d'un conteur devenu obsolète, montrant en quoi cette oralité représentée donne naissance à une *auralité*. Si le XIXe siècle apparaît ainsi comme une période de transition dans les pratiques, et si la deuxième moitié du XXe siècle est le lieu d'une théorisation *a posteriori* d'un procédé narratif répandu, Maria Eduarda Keating rappelle, dans un article consacré aux « "Romans à tiroirs" d'hier et d'aujourd'hui[3] », que l'enchâssement narratif relève de la tradition : c'est sans doute la raison pour laquelle aucune étude d'ampleur n'a jusqu'à ce jour été menée. Dans le domaine anglo-saxon, quelques ouvrages sont consacrés aux notions voisines de *framing* et d'*embedding*. John Pier rappelle dans un article consacré aux niveaux narratifs[4] que le *framing* met l'accent sur l'*encadrement* et sur les relations qui unissent le récit cadre et le récit enchâssé, tandis que l'*embedding* concerne plus directement les distinctions de niveau de réalité et la question du narrateur, et peut être traduit par *enchâssement* mais plus encore, dans la lignée de la proposition de Gérard Genette et pour éviter toute confusion avec le lexique de la grammaire générative[5], par *insertion*. Mieke Bal, qui publie en anglais comme en français[6], précise quant à elle que l'encadrement (*framing*) se distingue de

[1] Naïm, J., *Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au XIXe siècle*, thèse de doctorat réalisée à Paris 3, sous la direction d'Henri Scepi et en co-tutelle avec l'Université de Lausanne, sous la direction de Gilles Philippe, soutenue en décembre 2015.

[2] Feuillebois, V., *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, thèse de doctorat réalisée à l'université de Poitiers sous la direction d'Anne Faivre-Dupaigre, soutenue en novembre 2012.

[3] Keating, M. E., « "Romans à tiroirs" d'hier et d'aujourd'hui : parodie et expérimentation romanesque », *Echinox Journal*, n° 16, 2009.

[4] Voir Pier, J., « Narrative Levels », Hühn P., Pier J., Schmid W., et Meister J.-C., *The Living Handbook of Narratology*, University of Hamburg, Interdisciplinary Center for Narratology, en ligne : http://www.lhn.uni-hamburg.de/ (consulté le 19/06/17).

[5] « À proprement parler, […] relier l'enchâssement narratif au concept d'enchâssement en grammaire transformationnelle, concept développé en lieu et place de la subordination dans la grammaire traditionnelle, n'est pas défendable : une phrase telle que « Hamlet savait que son père avait été assassiné » ne peut pas être décrite comme un exemple d'enchâssement narratif […]. Afin d'éviter toute superposition trompeuse entre des catégories linguistiques et des catégories narratives, Greimas et Courtés […] préfèrent parler d'*intercalation* au sein des textes narratifs plutôt que d'enchâssement », Pier, J., « Narrative Levels », art. cit. Nous traduisons : « Strictly speaking, […] likening narrative embedding to the concept of embedding in transformational grammar, a concept developed in place of subordination in traditional grammar, is not defensible : a sentence such as "Hamlet knew that his father had been murdered" cannot be described as an example of narrative embedding […]. In order to avoid any misleading superimposition of linguistic categories on narrative categories, Greimas and Courtés […] prefer to speak of "intercalation" in narrative texts rather than embedding ».

[6] On citera notamment Bal, M., *Narratologie. Les instances du récit (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977, ou encore « Notes on narrative embedding », dans *Narratology III : Narration and Perspective in Fiction*, Durham, Duke University Press, 1981. Dans cette lignée, on peut aussi consulter l'ouvrage de Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative. Le « point de vue » : théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1989, ou encore celui de Giovanni Battista Tomassini, *Il Racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990.

l'enchâssement parce que, dans un récit à encadrement, le récit second n'influence pas le récit premier, contrairement à l'enchâssement où la subordination, double, concerne à la fois les narrateurs et l'action du récit. On peut encore citer deux ouvrages de référence, celui de William Nelles, *Frameworks. Narrative Levels and Embedded Narrative*[1], et celui de Dennis L. Seager, *Stories within Stories : an Ecosystem Theory of Metadiegetic Narrative*[2]. Dans tous les cas, les mises au point de Todorov et de Genette restent le matériau de départ des discussions, ce qui est aussi le cas pour notre travail. Si quelques articles complémentaires sur la question de l'enchâssement narratif existent et seront mentionnés, nous utiliserons aussi plusieurs ouvrages sur des notions connexes pendant ce travail ; force est de constater cependant que l'enchâssement narratif reste un procédé littéraire bien connu mais peu commenté.

On définira alors l'enchâssement narratif comme un procédé permettant d'inclure un récit au sein d'un autre récit, induisant de ce fait un décrochage par l'intervention d'un nouveau narrateur à même de prendre en charge ce récit apparaissant, et par un changement de niveau narratif (le deuxième récit se présentant comme un récit au sein de la diégèse dans laquelle il apparaît, diégèse qui, dans l'économie fictionnelle, n'est *pas* un récit) ; ces décrochages justifient une analyse en termes de hiérarchie : il faut en passer par le premier récit pour accéder au second, et ce même si le premier récit présente un intérêt moindre. Or cette définition semble trop restreinte lorsqu'on tente de l'appliquer aux œuvres qui feront l'objet de notre étude, alors même que ces dernières semblent au premier regard relever de l'enchâssement narratif. Cette étude, nous la menons dans une perspective d'abord poétique, telle qu'elle a été définie par Tzvetan Todorov : comme nous l'avons précisé plus haut, il s'agit pour nous d'étudier et de mettre au jour des « lois générales » de fonctionnement des œuvres littéraires narratives *à partir* des œuvres elles-mêmes. Notre travail n'est pas structuraliste ni, à proprement parler, narratologique : nous ne prétendons pas proposer une définition absolue de l'enchâssement narratif ou de la multiplication des récits. Nous nous efforcerons bien plutôt, dans la première partie de ce travail, de mettre à l'épreuve des œuvres elles-mêmes la notion d'enchâssement, et de l'élargir en proposant celle de multiplication des récits : cette dernière n'a pas vocation à se substituer à la précédente mais se propose d'en assouplir les contours afin de pouvoir aborder des œuvres qui, jusque-là et parce qu'elles correspondent, à des degrés divers, à des expérimentations narratives, étaient exclues du champ d'analyse car jugées peu représentatives. Un des arguments principaux en faveur de l'assouplissement de la notion d'enchâssement repose, nous le montrerons, dans cette hiérarchie supposée fondamentale entre les différents récits et les différents niveaux de réalité. Divers procédés que nous analyserons, comme la mise en abyme ou la métalepse, mais aussi l'attention spécifique portée à la mise en page du texte et à sa matérialité, contredisent plus ou moins fortement cette hiérarchie[3]. Par ailleurs, nous

[1] Nelles, W., *Frameworks : narrative levels and embedded narrative*, New York, Peter Lang, 1997.

[2] Seager D.L., *Stories Within Stories : An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, New York, Peter Lang, 1991.

[3] Nous proposons ailleurs l'analyse de trois exemples à partir de cette difficulté à hiérarchiser les récits au sein des œuvres de notre corpus : voir Debeaux, G., « Une hiérarchisation impossible ? Quand la fiction est toujours seconde », communication présentée lors du colloque international *Fictions secondes*, organisé à Paris 1, Panthéon-Sorbonne par l'équipe « Fictions & interactions », UMR Acte CNRS 8218 les 26 et 27 mai 2016 (publication en cours).

montrerons que des récits peuvent être insérés sans qu'aucune parole ne soit déléguée ; le modèle des « nuits » et le rôle du conteur qu'évoque Victoire Feuillebois pour le XIXe siècle ne sont plus la norme dans les romans du corpus étudié, et nous nous attacherons à caractériser, précisément, *ce qui* est inséré : quelle est la nature du texte que l'on lit au sein du roman ? Ces textes insérés entrent-ils encore dans la perspective d'une oralité représentée, évoquée notamment par Sophie Rabau dans *Fictions de présence*[1] ? Enfin, nous questionnerons le fait que des effets de décrochage puissent être perçus par le lecteur alors même qu'on ne constate pas dans le texte, en apparence, de changement de niveau narratif, comme ce qui se produit dans *Courts-circuits* d'Alain Fleischer ou dans les hypertextes de fiction de notre corpus, *253* de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge. Ces phénomènes entrent en jeu à différentes échelles, depuis les unités phrastiques – peut-on alors parler d'une stylistique de l'enchâssement ? – jusqu'au cycle littéraire tel qu'il a été défini par Anne Besson[2].

De la définition de l'enchâssement, seule l'idée de la présence de multiples récits reste intouchée : c'est bien là le critère premier que nous retenons pour aborder les œuvres de notre corpus, qui sont toutes à la fois des romans – c'est-à-dire qu'elles se présentent comme unité romanesque – et un ensemble de récits intermédiaires – ce qui explique que nous n'incluons pas dans notre corpus des œuvres comme, par exemple, *Microfictions*, de Régis Jauffret[3], qui tient beaucoup plus du recueil de récits brefs. Plusieurs termes ont retenu notre attention et auraient pu se substituer à *multiplication*. René Audet propose notamment celui de *diffraction*, opération qu'il observe dans le roman contemporain et qui consiste à « contrer l'unité et la continuité tant du texte, du récit que du sens[4] » par le biais de processus d'éclatement et de déstabilisation des structures et de la signification. Comme nous le montrerons, cette approche, bien qu'elle entre en résonance avec la nôtre sur plusieurs points, n'interroge cependant pas exactement les mêmes œuvres – *Microfictions* faisant ainsi partie, par exemple, du corpus de travail de René Audet. Le point de divergence majeur est à situer dans la présence, au sein des œuvres de notre corpus, d'une intrigue englobante à même de résorber l'éclatement provoqué par la multiplication des récits. Vincent Message, de son côté, analyse ce qu'il appelle les « romanciers pluralistes[5] », qui font de la multiplicité des récits un élément clé de leurs œuvres : il s'agit alors plutôt de prendre acte de la diversité du monde et de refuser d'y choisir un style ou un récit dominant. Là encore, la perspective n'est pas exactement la nôtre. Si nous avons choisi le terme de *multiplication*, c'est d'abord comme une forme d'hommage à la cinquième et dernière des *Leçons américaines* d'Italo

[1] Rabau, S., *Fictions de présence. La Narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000. Toute un pan de la critique s'est attaché à interroger cette oralité représentée, nous citons deux références majeures : « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » de Walter Benjamin (Benjamin, W., « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, Gandillac (de), M., Rochlitz, R. et Rusch, P. (trad.), Paris, Gallimard, 2000 [1936]) constitue souvent un point de repère cardinal ; on citera aussi Ong, W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Londres et New York, Routledge, 1982. Mentionnons enfin une parution récente sur la question : Colin, C. et Feuillebois, V. (dir.), *Figuration et ethos du conteur (XIXe-XXIe siècle)*, « Agon », *Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari*, qd. 8, 2016.

[2] Besson, A., *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Editions, 2004.

[3] Jauffret, R., *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007.

[4] Audet, R., « Diffraction. Pour une poétique de la diffraction des textes narratifs », *Fragments d'un discours théorique*, *op. cit.*, p. 25.

[5] Message, V., *Romanciers pluralistes*, Paris, Editions du Seuil, 2013.

Calvino portant sur la multiplicité ; nous avons cependant fait le choix d'en passer par une forme mettant en avant un processus en cours – la *multiplication* des récits – plus qu'un résultat – une *multiplicité* de récits – car nous ne concevons cette étude qu'au croisement d'une perspective poétique et d'une perspective de réception. En d'autres termes, les effets de structure que nous nous apprêtons à mettre au jour n'ont de sens que dans l'actualisation que le lecteur en fait, si bien que, au cœur de la progression dans l'œuvre, un nouveau récit potentiel semble toujours à venir. Plus encore, la multiplication des récits, en prenant appui sur un terme appartenant au lexique mathématique[1], suggère que le roman serait capable d'engendrer ses propres récits, voire de s'auto-engendrer[2], orientant la réflexion du côté de la mécanisation de la littérature déjà évoquée par Tzvetan Todorov, qui désigne les *Mille et une nuits* comme une « formidable machine à raconter[3] », et appelée de ses vœux par Italo Calvino lui-même dans son fameux article « Cybernétique et fantasmes[4] » ou lorsqu'il décrit son projet du *Château des destins croisés*, dans ses *Leçons américaines*, comme « une sorte de machine à multiplier les récits[5] ». Ces phénomènes de prolifération seront au cœur de notre étude, ouvrant la voie vers des notions comme celles de complexité, de réseau voire de rhizome, que nous empruntons à Gilles Deleuze et Félix Guattari[6].

Nous définissons donc la multiplication des récits comme un phénomène s'apparentant à un mécanisme d'engendrement qui offre à la lecture le résultat de cet engendrement : les œuvres multipliant les récits présentent de ce fait plusieurs narrations se distinguant par une délégation de parole (prenant l'aspect d'une oralité ou bien d'une textualité représentées), par des indices relevant de la matérialité du texte ou par des phénomènes plus diffus de bifurcation ; ces récits sont, *a minima*, coordonnés, c'est-à-dire qu'ils sont reliés d'une façon qui produit du sens, sans que pour autant la présence d'un récit cadre ne soit nécessaire, ni qu'une hiérarchie ne soit établie ; impliquant une mise à l'épreuve de la linéarité du discours, ces œuvres offrent au lecteur une intrigue surplombante, non nécessairement incarnée dans un récit particulier, et à même de rassembler les différents fils narratifs déployés, c'est-à-dire à même de relier le divers et l'hétérogène en une unité fonctionnant comme un réseau auto-produit et capable de s'accroître. Notre travail se donne donc comme point de départ un objet relevant de la narratologie, telle que la définit Mieke Bal : « La narratologie est la science qui cherche à formuler la théorie des relations entre texte narratif, récit et histoire. Elle ne s'occupera ni du texte narratif, ni de l'histoire pris

[1] On définira la multiplication comme « l'action de multiplier ou de se multiplier », ce qui implique une « augmentation quantitative [ou] numérique », un « accroissement », voire une « augmentation en intensité » ; dans une autre perspective, la multiplication peut s'entendre comme une forme de « répétition » et « d'accumulation », ou encore, notamment lorsque l'on évoque des organismes vivants, comme « reproduction » ou « prolifération ». En arithmétique, la multiplication est « l'opération [...] consistant, dans le cadre de deux entiers *a* et *b,* à déterminer l'entier *c* égal à la somme de *b* termes égaux à *a* » (toutes ces définitions proviennent du *Trésor informatisé de la langue française*).

[2] Voir notamment Kellman, S. G., *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia University Press, 1980.

[3] Todorov, T., « Les hommes-récits : *Les Mille et une nuits* », art. cit., p. 45.

[4] Calvino, I., « Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire », *La Machine littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1993 [1984 pour la première édition, 1967 pour l'article]).

[5] Calvino, I., « Multiplicité », *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 190.

[6] Deleuze, G., Guattari, F., *Mille plateaux*, Paris, Editions de Minuit, 1980.

isolément[1] ». Cependant, nous nous efforçons de saisir cet objet « dans une perspective contemporaine » : autrement dit, et à la suite de Raphaël Baroni, nous

> gard[ons] à l'esprit ces différents éléments que sont la *trace textuelle*, qui n'est qu'un texte potentiel ; le *lecteur*, qui actualise le texte à travers un *acte interprétatif* ; les *compétences encyclopédiques*, qui rendent possible cette actualisation et qui sont acquises par le biais d'expériences sémiotiques passées ; les *structures narratives*, qui sont des *interprétants* résultant de la fusion des horizons du *texte* et du *lecteur* et qui déterminent une organisation séquentielle du récit.[2]

Cette perspective relève de ce que l'on appelle désormais la narratologie post-classique. Plusieurs ouvrages et articles tentent de caractériser ce renouveau de la narratologie et d'en déterminer les frontières[3]. Ansgar Nünning, dans un article intitulé « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développements récents : propositions pour de futurs usages[4] », livre une synthèse éclairante des enjeux de ce champ disciplinaire, en montrant que ce regain d'attention à son encontre est issu de « l'intérêt renouvelé [à partir de la fin des années 1970] porté à l'art du récit, envisagé à la fois comme objet d'étude et comme mode d'écriture savant[5] ». La narratologie post-classique, qu'il faudrait accorder au pluriel tant les perspectives de travail sont larges, semblerait donc aller à l'encontre du rejet pourtant assez net de toute approche trop fermement structuraliste ou formaliste des textes ces dernières années[6], en adoptant des pistes de travail à la croisée de plusieurs champs disciplinaires parfois très hétérogènes. Les narratologies post-classiques pourraient alors se rassembler sous la bannière anglo-saxonne des *narrative studies* tandis que l'on conserverait le vocable « narratologie » au singulier pour désigner le courant fondé par Barthes, Todorov et Genette entre autres dans les années 1960-1970, à partir des théories formalistes et structuralistes.

Quels sont les nouveaux enjeux abordés par ces narratologies post-classiques ? Ansgar Nünning propose dans son article plusieurs tableaux et schémas de synthèse éclairants auxquels nous renvoyons ; nous ne citerons que deux de ces enjeux, qui nous paraissent importants pour déterminer notre approche :

> En premier lieu, le développement de la narratologie a pris ses distances avec le projet d'identification et de systématisation des « propriétés » des textes narratifs, en faveur d'une prise de conscience croissante de l'interaction complexe qui s'établit : 1) entre les textes et leurs contextes culturels ; 2) entre les traits textuels et les choix et stratégies interprétatifs

[1] Bal, M., *Narratologie. Les instances du récit*, *op. cit.*, p. 5.

[2] Baroni, R., « Réticence de l'intrigue », art. cit., p. 199.

[3] Nous pouvons citer deux textes de David Herman, « Scripts, Sequences, and Stories : Elements of a Postclassical Narratology » (*PMLA*, vol. 112, n°5, 1997, p. 1046-1059) ainsi que *Narratologies : New Perspectives in Narrative Analysis* (Columbus, Ohio State University Press, 1999) ; on peut aussi consulter Fludernik, M., « Histories of Narrative Theory (II) : From Structuralism to the Present », *A Companion to Narrative Theory*, Phelan, J. et Rabinowitz, P. J. (dir.), Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2005.

[4] Nünning, A., « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développements récents : propositions pour de futurs usages », traduit de l'anglais par Ioana Vultur, *Narratologies contemporaines. Nouvelles approches pour la théorie de l'analyse du récit*, *op. cit.*, p. 15-39.

[5] *Ibid.*, p. 15.

[6] On remarquera à ce propos que Tzvetan Todorov semble avoir lui-même fait amende honorable, dans un ouvrage polémique récent à l'encontre de l'approche structuraliste et narratologique des œuvres notamment dans l'enseignement secondaire : constatant l'influence des catégories sémiotiques et narratologiques dans les programmes de lycée, il en analyse la source dans les enseignements dispensés aux futurs professeurs, à l'université, qui ont subi une « mutation […] dans les années soixante et soixante-dix du siècle dernier […] sous la bannière du "structuralisme" » ; il conclut : « J'ai participé à ce mouvement ; devrais-je me sentir responsable de l'état de la discipline aujourd'hui ? » (Todorov, T., *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007, p. 27).

> impliqués dans le processus de la lecture. […] Troisièmement, tandis que la narratologie structuraliste était une discipline plus ou moins unifiée qui s'intéressait surtout à la dimension synchronique de la poétique du récit, en éludant aussi bien les problèmes éthiques que la production de la signification, la plupart des nouvelles approches réunies sous la dénomination plus large de « narratologies postclassiques » présentent des projets interdisciplinaires qui témoignent d'un intérêt pour les formes et les fonctions changeantes d'une large gamme de récits et pour la question de la négociation dialogique des significations.[1]

Si le premier développement rejoint la ligne adoptée par Raphaël Baroni, qui consiste notamment à croiser les apports de la narratologie et de la théorie de la réception, le second nous offre la possibilité d'aborder de façon conjointe des productions artistiques qui pourraient sembler hétérogènes, en particulier des œuvres narratives sur support imprimé (des livres) et des œuvres narratives sur support numérique (des hypertextes de fiction), tout comme il nous permet d'avoir recours à des concepts et notions appartenant à d'autres disciplines – comme la géographie ou le domaine de la visualisation[2], pour ce travail. Nous conclurons cette présentation par un résumé des interrogations qui parcourent les travaux en narratologie post-classique, que propose Gérald Prince :

> La narratologie post-classique pose les questions que posait la narratologie classique : qu'est-ce qu'un récit (au contraire d'un non-récit) ? En quoi consiste la narrativité ? Et aussi qu'est-ce qui l'accroît ou la diminue, qu'est-ce qui en influence la nature et le degré ou même qu'est-ce qui fait qu'un récit soit racontable ? Mais elle pose également d'autres questions : sur le rapport entre structure narrative et forme sémiotique, sur leur interaction avec l'encyclopédie (la connaissance du monde), sur la fonction et non pas seulement le fonctionnement du récit, sur ce que tel ou tel récit signifie et non pas seulement sur la façon dont tout récit signifie, sur la dynamique de la narration, le récit comme processus ou production et non pas simplement comme produit, sur l'influence du contexte et des moyens d'expression, sur le rôle du récepteur, sur l'histoire du récit autant que son système, les récits dans leur diachronie autant que dans leur synchronie, et ainsi de suite.[3]

Si la perspective peut paraître très vaste – et Ansgar Nünning en appelle à une restriction du champ d'application de la notion de *narratologie*[4] – elle a le mérite de ne pas enfermer l'analyse dans un présupposé critique, et c'est bien l'objectif que nous nous donnons.

Linéarité contrariée et mise en intrigue

Dans le roman d'Italo Calvino que nous avons pris en exemple pour ouvrir notre propos, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le personnage du Lecteur, que l'on peut analyser en première instance comme un relais pour le lecteur réel dans le texte, éprouve une véritable frustration face à l'interruption du livre qu'il a entre les mains. Cette interruption, renouvelée dix fois, accentue une modalité de réception spécifique et induite par la présence de l'intrigue – le premier *incipit* enchâssé relève

[1] Nünning, A., « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développements récents : propositions pour de futurs usages », art. cit., p. 19-20.

[2] Voir Drucker, J., *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2014, et aussi Thély, N. *et alii*, *Thatcamp Saint-Malo 2013*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014 ou encore Thély, N., *Le Tournant numérique de l'esthétique*, publie.net, 2012.

[3] Prince, G., « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica*, 2006, en ligne : http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html (consulté le 20/06/17).

[4] Il affirme en effet à la fin de son article : « En résumé, je doute fort que le fait de concevoir la prolifération continue d'un nombre toujours plus grand d'approches nouvelles de la théorie et de l'analyse du récit comme ramification de la narratologie en narratologies soit vraiment une bonne chose pour la narratologie » (Nünning, A., « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développements récents : propositions pour de futurs usages », art. cit., p. 34).

opportunément du genre policier, fortement intriguant –, c'est-à-dire une réception *passionnée*. Toutefois, on constatera une évolution : la frustration initiale du Lecteur face à l'inachèvement du récit laissera place, peu à peu, à un désir relevant plus de la curiosité, curiosité de connaître la nature du nouveau récit qui l'attend. De la sorte, ce sont bien plusieurs facettes de la réception passionnée qui sont exploitées dans le roman de Calvino. Loin de constituer une dimension anecdotique dans le roman, cette mise en question de l'intrigue et de ses effets nous paraît au contraire fondamentale, en ce sens qu'elle pointe précisément du doigt le paradoxe que nous relevions au départ de notre réflexion : comment se fait-il qu'un roman qui se donne pour projet de frustrer son lecteur en déjouant ses attentes parvienne malgré cela à le captiver et l'intriguer ?

Répondre à cette question nécessite de prendre à bras le corps l'enjeu de l'intrigue, de son fonctionnement et de ses effets : comment la définir dans le cadre d'œuvres qui multiplient les fils narratifs ? De quelle façon la multiplication des récits s'accommode-t-elle de l'intrigue, et de quelle façon s'en sert-elle, quitte à lui faire subir certaines mutations ? Nous aborderons l'intrigue selon deux points de vue : nous prendrons d'abord appui sur les travaux de Paul Ricœur dans *Temps et récit*, puis nous aurons recours aux propositions formulées par Raphaël Baroni dans ses nombreux articles et ouvrages, dont *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise* constitue la figure de proue[1]. Ce dernier précise dans un article l'inscription de son projet dans la narratologie post-classique :

> Pour une approche structurale, l'intrigue est une totalité achevée au sein de laquelle nœud et dénouement se tiennent dans un rapport de symétrie, alors que pour le narratologue post-classique […] l'intrigue est une expérience de lecture tendue : nœud et dénouement sont des étapes successives qui rythment une progression incertaine à travers les méandres du récit. La forme de l'intrigue n'a de sens que liée à une fonction, à une visée esthétique : la création d'un intérêt pour une expérience de lecture dans laquelle cognition (pronostic, diagnostic) et passion (suspense, curiosité, surprise) sont intimement liées.[2]

Nous nous fixons pour objectif de prendre la mesure de cette « expérience de lecture » intrigante suscitée par la multiplication des récits. Ce faisant, nous inscrivons notre travail dans la lignée, d'abord, des travaux développés depuis ces cinquante dernières années dans le champ de la théorie de la réception, à la suite des ouvrages fondateurs que sont *Pour une esthétique de la réception*[3] de Hans Robert Jauss, *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*[4] de Wolfgang Iser, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*[5] d'Umberto Eco, *La Lecture*

[1] On citera notamment *L'œuvre du temps : poétique de la discordance narrative*, Paris, Editions du Seuil, 2009, et « Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, 2008, n° 14, en ligne : http://narratologie.revues.org/579 (consulté le 10/03/15]). Mentionnons enfin un ouvrage sous presse, qui rassemble et poursuit ces travaux : Baroni, R., *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine Erudition, à paraître le 12/09/2017.

[2] Baroni, R., « Réticence de l'intrigue », art. cit., p. 211.

[3] Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Maillard, C. (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

[4] Iser, W., *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Sznycer, E. (trad.), Bruxelles, Editions Pierre Mardaga, 1976. On citera aussi *L'Appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Platini, V. (trad.), Paris, Editions Allia, 2012 [1969].

[5] Eco, U., *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Bouzaher, M. (trad.), Paris, Grasset, 1985 [1979]. On citera aussi *L'œuvre ouverte*, Roux de Bézieux, C. (trad.), Paris, Editions du Seuil, 1965 [1962].

comme jeu. Essai sur la littérature[1] de Michel Picard, mais aussi, plus récemment, *L'Effet-personnage dans le roman*[2] de Vincent Jouve et, dans une perspective un peu différente, les ouvrages de Pierre Bayard[3]. Notre travail prend place, ensuite et plus spécifiquement, dans le champ des études sur l'intrigue, champ peu nourri notamment dans le domaine francophone ; cependant, *Temps et récit* de Paul Ricœur et *La Tension narrative* de Raphaël Baroni constituent des points d'appui majeurs sur la question. On complètera ce panorama avec deux ouvrages anglo-saxons, *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*[4] de Peter Brooks et *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*[5] de David Herman. Enfin, nous aborderons l'intrigue en ce qu'elle est un facteur d'adhésion au récit ou plus précisément à la fiction : nous aurons recours à la notion d'*immersion*, notamment à partir des travaux de Jean-Marie Schaeffer et de son ouvrage clé *Pourquoi la fiction ?*[6], et ceux de Marie-Laure Ryan[7].

Paul Ricœur définit l'intrigue, qui est l'objet de son analyse dans les trois tomes de *Temps et récit*, à partir de *La Poétique* d'Aristote : nous reviendrons plus longuement sur ces éléments dans la deuxième partie de ce travail, mais il est utile d'exposer brièvement les sens que l'on peut donner à cette notion. Si Aristote, dans *La Poétique*, n'utilise pas à proprement parler le terme « intrigue » mais plutôt celui d'« agencement », il s'agit bien pour le philosophe grec de caractériser le « bon » déroulement de l'action au sein de la tragédie. Il définit alors ce que nous appelons *intrigue* comme l'« imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout », sachant que « forme un tout, ce qui a commencement, milieu et fin[8] » ; de la sorte, les événements qui composent cette action ne se suivent pas de façon aléatoire mais selon une causalité entièrement justifiée par la fin. En d'autres termes, dans l'intrigue telle qu'on la définit à partir de la pensée aristotélicienne, le dénouement a une valeur forte : il est ce qui donne sens à l'ensemble. L'intrigue est de ce fait une notion téléologique, c'est-à-dire qui fait reposer l'explication sur la fin. Ce trait retiendra l'attention de Paul Ricœur, qui voit dans l'intrigue le passage de la successivité à la causalité, autrement dit l'entrée de l'intelligible dans la temporalité ; le dénouement de l'intrigue permet de rétablir une concordance dans ce qui pourrait sembler chaotique ou

[1] Picard, M., *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Editions de Minuit, 1986.

[2] Jouve, V., *L'Effet-personnage dans le roman*, *op. cit.*

[3] On citera notamment Bayard, P., *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Editions de Minuit, 1998, *Demain est écrit*, Paris, Editions de Minuit, 2005, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Editions de Minuit, 2009, et *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Editions de Minuit, 2010.

[4] Brooks, P., *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992 [1984].

[5] Herman, D., *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002. On peut aussi citer, pour clore ce panorama, l'ouvrage de Johanne Villeneuve, *Le Sens de l'intrigue. La narrativité, le jeu et l'invention du Diable*, Québec, Presses universitaires de Laval, 2004.

[6] Schaeffer, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Editions du Seuil, 1999.

[7] Parmi les nombreux ouvrages et articles écrits et dirigés par Marie-Laure Ryan, nous citerons principalement *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001, et son actualisation, *Narrative as Virtual Reality 2 : Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2015, mais aussi *Narrative across Media. The Language of Storytelling*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004. Les ouvrages de Marie-Laure Ryan sont intéressants à double titre pour notre étude : ils abordent des questions croisant narration, intrigue et fictionnalité, et ils le font en prenant appui sur des corpus relevant à la fois du livre imprimé et des nouveaux médias, dont la littérature numérique.

[8] Pour cette citation et la précédente : Aristote, *Poétique*, Magnien, M. (trad.), Librairie Générale Française, Paris, 1990 (nous citons à partir de l'édition du Livre de poche), p. 96 (1450 b 25-30).

incohérent, c'est-à-dire discordant[1]. Dès lors, l'intrigue, ou plus exactement le processus de mise en intrigue, est une façon de résoudre le paradoxe de la temporalité. C'est la forme de notre compréhension du temps : « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et […] le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle[2] ». Ces remarques servent de base à la triple *mimesis* que propose le philosophe français dans *Temps et récit*, articulation entre une préfiguration de l'expérience temporelle, située dans notre appréhension intuitive du monde, une configuration qui prend place dans notre lecture d'œuvres narratives – étant entendu que pour Paul Ricœur, un récit peut être considéré comme tel s'il repose sur une mise en intrigue – et une refiguration de cette expérience du temps à l'issue de la lecture.

Raphaël Baroni quant à lui place son étude de l'intrigue dans le faisceau des sciences cognitives ; là où Paul Ricœur privilégie une approche en fin de compte formelle et mettant l'accent sur la portée concordante de l'intrigue, Raphaël Baroni préfère s'intéresser aux effets esthétiques produits par les phénomènes de discordance. Sa réflexion postule une « relation d'interdépendance entre tension et intrigue[3] », ainsi que le précise Jean-Marie Schaeffer dans la préface qu'il rédige à *La Tension narrative*. Plutôt que d'aborder la mise en intrigue *a posteriori* et à partir de son dénouement, c'est-à-dire en tant qu'elle *configure*, comme le fait Aristote et à sa suite Paul Ricœur, il s'agira d'en mesurer les effets en tant que processus, c'est-à-dire de l'aborder en tant qu'elle *intrigue* : en tant qu'elle crée des attentes chez le lecteur, qui relèvent d'émotions comme le suspense, la curiosité ou la surprise[4]. Dès lors, l'intérêt ne repose plus uniquement, ni principalement, dans la réalisation du dénouement qui met fin à l'attente, mais dans le désir de voir ce dénouement advenir, qui oriente la réception : « le nœud est un inducteur d'incertitude, un générateur d'hypothèses, et le dénouement n'est que l'un des avenirs possibles du récit[5] ».

On le voit, ce qui distingue avant tout ces deux approches de l'intrigue est la valeur accordée à la fin : pivot du système d'un côté, elle devient un horizon de l'autre, qui oriente la réception mais n'en conditionne pas la réussite. Notre travail se propose de discuter ces deux perspectives en regard du corpus d'œuvres multipliant les récits. Ce corpus a la spécificité de remettre en question cette vertu configurante de la fin ou du dénouement. En effet, où se situe le dénouement dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ? Faut-il considérer que chaque interruption prive le lecteur de l'assouvissement de son désir, faisant de l'œuvre un roman moins satisfaisant que d'autres ? Faut-il au contraire considérer que ces interruptions entretiennent une flamme passionnelle renforçant le désir de lecture lui-même ? Peut-

[1] Nous précisons dans la deuxième partie de ce travail la discussion que mène Paul Ricoeur à l'égard du Livre XI des *Confessions* de Saint-Augustin et l'aporie de sa pensée du temps, aporie que Paul Ricoeur se propose de résoudre à partir de sa lecture de *La Poétique* d'Aristote et de sa notion de « concordance discordante ».

[2] Ricoeur, P. *Temps et récit*, T1, *op. cit*., p. 105.

[3] Schaeffer, J.-M., « Avant-Propos » à Baroni, R., *La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 15

[4] Raphaël Baroni définit ainsi son projet en introduction de *La Tension narrative* : « [Une] poétique de l'intrigue s'enracinera […] dans des perspectives à la fois sémiotique, linguistique, pragmatique, rhétorique, psychologique (cognitive et affective) et interactionniste ; nous espérons ainsi être en mesure de décrire aussi complètement que possible le phénomène complexe de la tension narrative et de ses avatars que sont la curiosité, le suspense et la surprise » (*La Tension narrative*, *op. cit.*, p. 26).

[5] Baroni, R., « Réticence de l'intrigue », art. cit., p. 212.

on concilier ces deux pistes d'analyse ? Plus encore, comment aborder la notion de dénouement dans un hypertexte de fiction, quand bien même celui-ci se présente comme un récit, une *romance* voire une « hyperromance[1] » si l'on en croit la page d'accueil de *Luminous Airplanes* de l'auteur américain Paul La Farge ? On considère en effet que l'hypertexte de fiction repose sur un agencement réticulaire de ses fragments narratifs si bien qu'il paraît difficile, sinon impossible, d'en déterminer une fin. La question qui nous guidera sera alors celle de savoir s'il est nécessaire d'abandonner la notion d'intrigue pour aborder les œuvres multipliant les récits qui constituent notre corpus de travail, notamment dans la définition qu'en donne Paul Ricœur. Autrement dit, la mise en intrigue dans un roman multipliant les récits interdit-elle toute concordance ? Pourtant, et c'est bien ce qui résiste, le lecteur reste intrigué – c'est d'ailleurs cela qui lui permet d'avancer dans les hypertextes de fiction, dont la forme et le dispositif, éloignés des habitudes du lecteur de fiction romanesque, induisent une forte discordance. Nous nous proposons dans ce travail de suivre la trace de ce *lecteur intrigué* en lui consacrant plusieurs moments dans la progression de la réflexion.

Si le premier des *incipit* enchâssés dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* s'inscrit dans le genre du roman policier, ce n'est pas un hasard[2] : nous nous intéresserons en particulier, pour comprendre ce qui se joue à la lecture des œuvres multipliant les récits, aux types d'intrigues les plus régulièrement convoqués parmi lesquels l'intrigue policière. Le récit policier, dont l'histoire débute à la fin du XIXe siècle avec les aventures de Sherlock Holmes, est exploité dans les romans de ces trente dernières années pour ses clichés même. Denis Mellier et Gilles Menegaldo s'interrogent, dans l'avant-propos d'un numéro de la revue *La Licorne* consacré aux *Formes policières du roman contemporain* :

> D'où vient que ce soit *précisément* cette forme, que l'on décrit souvent comme la plus déterminée par ses codes et ses clichés, la plus crispée sur ses structures et sur son personnel stéréotypé, qui ait ainsi servi à des œuvres parmi les plus novatrices du roman contemporain ?[3]

Dans l'intrigue policière classique, le dénouement est une révélation, celle du coupable ou de la raison du crime : sans lui, le lecteur reste dans un état de suspension qui pourrait paraître insupportable, et qui peut le conduire à rejeter l'œuvre en tant que défectueuse. Or les œuvres de notre corpus multipliant les récits, à l'image du premier *incipit* de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, mais aussi à l'image de ce qui est en jeu dans *La Maison des feuilles* de l'auteur américain Mark Z. Danielewski, ou encore dans *« 53 jours »* de Georges Perec, paraissent se donner pour objectif de surseoir indéfiniment la résolution, semblant dès lors répondre par la positive à l'interrogation que formulent Denis Mellier et Gilles Menegaldo : « Y a-t-il un *devenir policier* de la littérature dès lors qu'elle thématise en son sein le questionnement et le jeu de son inaboutissement ?[4] » Ce *devenir policier* serait peut-être celui de la

[1] On rappelle ici la distinction, dans le domaine anglophone, entre *novel*, roman inscrit dans la veine réaliste, et *romance*, roman romanesque. Voir à ce propos Millet, B., « *Novel* et *Romance* : histoire d'un chassé-croisé générique », *Cercles* n° 16, vol. 2, 2006, p.85-96.

[2] Voir par exemple Todorov, T., « Typologie du roman policier », *Poétique de la prose*, Paris, Editions du Seuil, 1971. Tzvetan Todorov, en proposant cette typologie, produit en fait une analyse des effets passionnels de l'intrigue, que discutera notamment Raphaël Baroni.

[3] Mellier D. et G. Menegaldo, « Avant-propos », *Formes policières du roman contemporain*, *La Licorne*, Poitiers, UFR langues, littératures, 1998, p. 3.

[4] *Ibid.*, p. 6.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

lecture elle-même : le lecteur intrigué n'est autre qu'un lecteur se faisant enquêteur dans une matière textuelle parsemée de trous.

L'intrigue dans les œuvres multipliant les récits, comprise à la croisée de sa vertu configurante et de ses effets passionnels, peut-elle encore offrir une expérience de lecture à même de refigurer l'expérience du temps ? Nous nous efforcerons de proposer une réponse à cette interrogation, en suggérant qu'il s'agit peut-être, ainsi qu'Italo Calvino lui-même semble le soutenir, de présenter au lecteur une configuration capable de traduire une appréhension désormais morcelée du temps :

> C'est un contresens d'écrire aujourd'hui de longs romans : le temps a volé en éclats, nous ne pouvons vivre ou penser que des fragments de temps qui s'éloignent chacun selon sa trajectoire propre et disparaissent aussitôt. Nous ne pouvons retrouver la continuité du temps que dans les romans de l'époque où le temps n'apparaissait déjà plus immobile sans encore avoir éclaté. Une époque qui a duré en gros cent ans, et c'est tout.
>
> I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso : la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono. La continuità del tempo possiamo ritrovarla solo nei romanzi di quell'epoca in cui il tempo non appariva più come fermo e non ancora come esploso, un'epoca che è durata su per giù cent'anni, e poi basta.[1]

On pourrait alors postuler que la définition que propose Paul Ricœur de l'intrigue comme concordance discordante correspond à ces « romans de l'époque où le temps n'apparaissait déjà plus comme immobile », c'est-à-dire aux romans réalistes français ou véristes italiens, inscrits dans un XIXe siècle en révolution bousculant les hiérarchies notamment sociales. L'époque de Calvino, celle pendant laquelle il écrit *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Le Château des destins croisés*, est postmoderne[2], c'est-à-dire qu'elle est fragmentée, morcelée, éclatée : seule une littérature elle-même fragmentée, morcelée ou éclatée serait capable d'en rendre compte et d'en fournir une expérience adéquate à son lecteur. Nous reviendrons largement sur ces hypothèses qui nous occuperont dans la deuxième partie de ce travail.

Si l'expérience du temps que propose la mise en intrigue dans les œuvres multipliant les récits paraît devoir être questionnée et ne peut plus s'inscrire sans difficultés dans la lignée des analyses de *Temps et récit*, nous ne renonçons pas pour autant à tenter de caractériser ce qui se produit chez le lecteur dans la réception de ces œuvres. Ces romans, qui se partagent entre linéarité, multilinéarité et non-linéarité[3], postulent que le texte est en lui-même un espace que l'on peut agencer vis-à-vis d'autres espaces. De la sorte, les différentes intrigues des récits multiples sont peut-être bien à comprendre comme situées sur différents plans narratifs et fictionnels, incitant le lecteur à appréhender leur agencement comme une architecture. En d'autres termes, nous nous interrogerons sur la pertinence de l'idée que, bien plus qu'une expérience ou une refiguration du temps, la mise en intrigue dans les œuvres

[1] SPN, 14. En version originale : SNI, 9.

[2] Nous revenons, dans la première partie de ce travail, sur la pertinence d'accoler le terme *postmoderne* aux œuvres de notre corpus.

[3] Nous exposons la distinction entre ces trois perspectives dans la deuxième et la troisième partie de ce travail. Rappelons simplement que si la lecture est, de fait, toujours productrice de linéarité (car on ne peut pas lire en dehors du temps, si bien que toute lecture rétablit une linéarité), le récit lui-même ne l'est pas nécessairement, que l'histoire se déploie à travers des prolepses et des analepses contrariant la chronologie, ou que la narration s'incarne dans un dispositif (livre imprimé ou numérique) qui va à l'encontre de nos habitudes de lecture.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

multipliant les récits proposerait une refiguration ou une expérience de l'espace[1]. C'est cette hypothèse de travail qui nous a poussé à penser la multiplication des récits comme une *stéréométrie littéraire*. Ce terme, issu du domaine de la géométrie et renvoyant à la mesure des solides dans l'espace, est utilisé notamment par l'auteur autrichien W. G. Sebald à propos du surgissement de la mémoire et du rapport au temps entretenu par ses personnages : le temps ne peut être adéquatement perçu qu'à travers sa superposition en différents moments qui sont autant d'espaces, de *solides*, découpés dans l'épaisseur de l'existence. Autrement dit, la notion de stéréométrie postule, *a minima*, la possibilité d'appréhender le temps à travers les catégories de l'espace. Nous nous proposons d'interroger la pertinence d'une telle catégorie d'analyse, et nous tenterons de rendre compte, par le biais de visualisations expérimentales, du type d'expérience de lecture que cela suscite. Il s'agit pour nous de prendre au sérieux les métaphores architecturales proposées par les œuvres de notre corpus qui paraissent littéraliser le phénomène de l'emboîtement, tantôt *Maison des feuilles* ou *Château des destins croisés*, circuit électrique dans *Courts-circuits* d'Alain Fleischer ou réseau de transport urbain dans *253* de Geoff Ryman. Le roman peut-il devenir un espace à parcourir pour le lecteur intrigué, immergé dans les récits comme dans la matérialité du texte ?

Placer au cœur la question du dispositif

> Tu as lu déjà une trentaine de pages et voici que l'histoire commence à te passionner. Tout d'un coup, tu te dis : « Mais cette phrase, je la connais. J'ai l'impression d'avoir déjà lu tout ce passage. » […] Comment, un paragraphe ? Une page entière, plutôt, tu peux comparer, il n'y manque pas une virgule. Et ensuite, qu'est-ce qui se passe ? Rien, c'est le récit à l'identique des pages que tu as déjà lues qui reprend.
>
> Un instant, regarde le numéro de la page. Ça alors ! De la page 32, tu es revenu à la page 17 ! […] L'erreur a dû se produire au brochage : un livre est fait de « cahiers », chaque cahier est une grande feuille où sont imprimées seize pages, et qu'on replie en huit ; quand on procède à la reliure des cahiers, il peut se faire que dans un exemplaire se glissent deux cahiers identiques ; c'est un accident qui se produit de temps en temps. […]
>
> Donc, t'y voici de nouveau, page 31, page 32… Et après ? Encore une fois la page 17, la troisième ! Mais qu'est-ce que c'est que ce livre qu'on t'a vendu ! On a relié ensemble des exemplaires d'un seul cahier, il n'y a plus une seule bonne page dans tout le livre.

> Hai già letto una trentina di pagine e ti stai appassionando alla vicenda. A un certo punto osservi : « Però questa frase non mi suona nuova. Tutto questo passaggio, anzi, mi sembra d'averlo già letto. […] Un capoverso, dici ? Ma è una pagina intera, puoi fare il confronto, non cambia nemmeno una virgola. E andando avanti, cosa succede ? Niente, la narrazione si ripete identica alle pagine che hai già letto.
>
> Un momento, guarda il numero della pagina. Accidenti ! Da pagina 32 sei ritornato a pagina 17 ! […] È nel rilegare il volume che è successo l'errore : un libro è fatto di « sedicesimi » ; ogni sedicesimo è un grande foglio su cui vengono stampate sedici pagine e viene ripiegato in otto ; quando si rilegano insieme i sedicesimi può capitare che in una copia vadano a finire due sedicesimi uguali ; è un incidente che ogni tanto succede. […]
>
> Ecco di nuovo pagina 31, 32… E poi cosa viene ? Ancora pagina 17, una terza volta ! Ma che razza di libro t'hanno venduto ? Hanno rilegato insieme tante copie dello

[1] Notre travail prend acte, dans cette perspective, du *Spatial Turn* à l'œuvre dans les sciences humaines et sociales depuis plusieurs décennies. Voir notamment la mise au point de ce « tournant » en littérature proposée par Bernabei, V., « Le *Spatial turn* en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité », *Cadernos de literature comparada*, n°33, 2015. Nous proposons d'autres pistes critiques dans la troisième partie de ce travail.

> stesso sedicesimo, non c'è più una pagina buona in tutto il libro.[1]

Qu'elle soit exposée de façon thématique, comme c'est le cas dans la citation de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* que nous reproduisons ci-dessus, ou concrètement exploitée, la matérialité du texte se place au cœur des enjeux de nos œuvres multipliant les récits. Nous la définirons comme le fait, pour un texte, d'être *incarné* dans un support, prenant une certaine forme faisant entrer en jeu des questions typographiques aussi bien que d'agencement des mots les uns par rapport aux autres. Si l'acte de lecture conduit le plus souvent à faire abstraction de cette incarnation du texte, et ce d'autant plus lorsque l'œuvre se donne comme captivante, conduisant le lecteur à occulter non seulement l'objet livre qu'il tient entre les mains mais aussi le monde qui l'entoure, nos œuvres tendent au contraire à réinvestir cette matérialité voire à susciter, chez le lecteur, une prise de conscience du fait que tout texte est dépendant de son support, et que celui-ci, forme médiatique devenant dispositif, n'est pas neutre mais induit des réflexes et des habitudes que l'on ne perçoit plus. Ce sera, par exemple, l'adéquation forte que l'on peut tisser entre le *codex*, c'est-à-dire la forme que prend le dispositif livresque pour nous aujourd'hui, qui se lit de la première page à la dernière page, et le principe de l'intrigue comme mise en récit d'une action depuis son nœud initial – son début – jusqu'à son dénouement – sa fin – en en passant par un ensemble de péripéties – le milieu. La multiplication des récits, en croisant les intrigues et les trames narratives, tend de fait à aller à l'encontre de cette adéquation, qui n'est d'ailleurs jamais parfaite. Plus encore, l'inclusion au sein de notre corpus d'œuvres relevant de la *littérature numérique* renforce l'interrogation : dès lors que le texte se trouve incarné dans un nouveau dispositif, il n'est plus possible d'envisager le dispositif du livre imprimé comme, d'une part, le seul possible pour raconter des histoires, et d'autre part, comme un dispositif neutre.

Katherine Hayles met en avant dans son ouvrage *Writing Machines* le fait que la textualité numérique invite à prendre conscience de la matérialité du texte. Le livre est une incarnation matérielle du texte dont les propriétés et l'usage à travers les époques ont façonné notre appréhension du texte : pour Katherine Hayles, « la forme physique des artefacts littéraires affecte systématiquement ce que les mots (et d'autres composantes sémiotiques) signifient[2] ». Notre travail reprend ce postulat à son compte. La chercheuse américaine propose alors la notion de *technotexte* pour évoquer les œuvres qui mettent spécifiquement en avant cette dimension matérielle du texte : les œuvres de notre corpus, en littéralisant le phénomène de l'enchâssement narratif par des métaphores spatiales ou en présentant des œuvres dont la matérialité, bien souvent précaire, entrave la lecture, se situent dans cette lignée. Nous aborderons

[1] SPN, 31-32. En version originale : SNI, 28-29. Nous avons-nous-même rencontré cette mésaventure, puisque notre exemplaire de *House of Leaves* passe brusquement de la page 598 à la page 631, puis de la page 662 à, de nouveau, la page 631, si bien qu'il nous manque en fin de compte 33 pages, situées entre la page 598 et la page 631. Nous n'avons pas pu déterminer si cela relève d'une erreur de fabrication ou si notre exemplaire est volontairement manipulé – cette « coupe » intervenant dans les annexes qui sont déjà sciemment parcellaires (précisons qu'une comparaison avec d'autres exemplaires de *House of Leaves* a été menée : nous n'avons pas retrouvé ce phénomène).

[2] Hayles, K., *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts, Mediawork The MIT Press, 2002, p.25. Nous traduisons : « My claim is that *the physical form of the literary artifact always affects what the words (and other semiotic components) mean* ».

cette question à partir des propositions de Katherine Hayles mais aussi de celles d'Espen Aarseth dans son ouvrage *Cybertext – Perspective on Ergodic Literature* [1].

Cette perspective de travail sera au cœur de nos investigations, car elle dessine une ligne de partage au sein des œuvres de notre corpus, entre, d'une part, les œuvres relevant de la littérature imprimée, et d'autre part les œuvres relevant de la littérature numérique. Faut-il postuler une différence de nature entre ces deux champs, ou peut-on au contraire penser une continuité entre les pratiques livresques et les pratiques hypertextuelles ? Si le livre est un objet qui paraît pour la grande majorité des lecteurs le moyen le plus naturel pour lire un roman[2], la démocratisation des outils informatiques et de l'accès à internet ouvre sur de nouvelles pratiques de lecture : lecture sur liseuses numériques et tablettes, lecture sur internet voire sur smartphone[3] ; elles s'accompagnent de nouvelles pratiques d'écriture, plus participatives et spontanées[4]. Pour autant, le livre papier reste le mode d'accès principal au texte de fiction, et en tout état de cause la référence pour penser la littérature. Comment alors envisager l'émergence, depuis les années 1980, d'un champ littéraire nouveau prenant appui sur le numérique et s'y déployant, sans recours au livre papier ? Faut-il considérer que cette mutation entraîne une forme de rupture dans la pratique de la littérature, engageant des approches différentes et empêchant la constitution d'un champ d'étude commun, ou bien que l'on peut discerner une continuité des enjeux ?

Pour pouvoir répondre à cette question, qui nous permettra de justifier l'inclusion de l'hypertexte de fiction dans notre corpus d'investigation, il nous faut d'abord établir clairement la définition et les enjeux de la littérature numérique. Serge Bouchardon[5], comme bien d'autres, distingue la littérature numérisée de la littérature numérique : un texte publié initialement sous format papier qui est numérisé pour être rendu accessible sur tablette ou liseuse numérique (ou en ligne sur un site comme celui de *Gallica*) ne sera pas considéré comme une œuvre de littérature numérique. En effet, le changement de support n'entraîne aucun changement dans la nature du texte. Au contraire, une œuvre de littérature numérique prend appui sur le numérique non comme simple support mais comme médium à exploiter, c'est-à-dire comme dispositif : dès lors, le fait que le texte naisse dans le numérique fait sens pour comprendre l'œuvre. On ne peut l'imprimer sans en changer radicalement la nature et les enjeux. Philippe Bootz, théoricien et praticien de la littérature numérique, la définit comme « toute forme narrative ou poétique qui utilise le dispositif informatique comme un médium et met en œuvre une ou plusieurs propriétés spécifiques à ce médium[6] » ; il conclut sa définition en affirmant qu'« un texte "mis

[1] Aarseth, E., *Cybertext – Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1997. On peut aussi citer les travaux de Samuel Archibald (*Le Texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Le Quartanier, 2009).

[2] C'est en tout cas le cas aujourd'hui, mais ça ne l'était pas nécessairement au XIXe siècle où le roman se déployait volontiers sous forme de feuilleton, dans les journaux.

[3] Nous pensons notamment à l'application Wattpad qui permet à chacun de lire et de publier tous types de textes.

[4] On peut mentionner la pratique de la *fanfiction* et de l'autoédition, qui peuvent mener à de véritables succès de librairie (il nous suffira d'évoquer la saga *Twilight* ou encore *Cinquante nuances de Grey*).

[5] Bouchardon, S., *La Valeur heuristique de la littérature numérique*, Hermann éditeurs, Paris, 2014.

[6] Bootz, P., *Les Basiques : la littérature numérique*, Olats/Leonardo, 2006, en ligne : http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php (consulté le 10/03/15). Les propriétés en question sont au nombre de huit : l'utilisation, pour la création de l'œuvre, d'un algorithme, qui permet la prévisibilité du système (en ce sens, l'œuvre littéraire numérique est aussi un programme informatique),

sur ordinateur" ne peut être qualifié de "littérature numérique" que s'il utilise au moins une de ces propriétés en tant que *contrainte*, c'est-à-dire si l'œuvre fait fonctionner cette propriété de façon *constructive* » (nous soulignons). Autrement dit, on ne parlera de littérature numérique que lorsque le texte que l'on lit naît d'une réflexion sur le médium qui permet son existence. On le comprend donc : le questionnement sur l'œuvre littéraire numérique entraîne, nécessairement, un pas de côté. Où se situe l'œuvre à analyser ? De nouveaux éléments sont à prendre en compte : la capacité d'interaction offerte au lecteur, son degré de présence voire d'intervention dans l'œuvre, la manipulation que requiert le texte pour exister, *etc*. Faut-il aussi faire porter l'analyse sur le sous-texte, c'est-à-dire le code qui régit l'œuvre, les algorithmes qui font fonctionner le programme ? Cela semble dépasser les compétences de base d'un lecteur tel qu'on l'entend traditionnellement[1], et constitue un point aveugle de l'analyse.

Cette première étape de la définition de la littérature numérique semblerait aller dans le sens d'une rupture assez franche entre la littérature que l'on appellera désormais traditionnelle et l'œuvre numérique, qu'on ne pourrait plus aborder avec les mêmes outils ni les mêmes questionnements. Pourtant, les théorisations du *technotexte* proposées par Katherine Hayles ou Espen Aarseth conduisent à tempérer cette supposée rupture. Espen Aarseth avance la notion de cybertexte, qui « met l'accent sur l'organisation mécanique du texte, postulant que la complexité du médium fait partie intégrante de l'échange littéraire[2] » et qui implique une extériorité dans l'acte de lecture (là où, dans la lecture d'un roman traditionnel, tout se passerait dans la tête du lecteur) par des manipulations ou des interventions directes. Le cybertexte entre alors dans ce qu'Aarseth nomme la littérature ergodique, qui demande un effort de la part du lecteur pour advenir, autre que le simple fait de tourner les pages du livre. Autrement dit, cette définition permet de mettre en avant une forme de continuité des pratiques entre les œuvres de l'avant-garde littéraire du XXe siècle, parmi lesquelles on peut citer de nombreuses pratiques oulipiennes dont *Le Château des destins croisés* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui reposent sur un système mécanique permettant la création textuelle (la « machine littéraire » dont rêve Calvino dans sa cinquième *Leçon*), et les œuvres numériques.

Comme le suggère Espen Aarseth, la littérature numérique renouvelle les enjeux et les approches du littéraire sans pour autant représenter une rupture radicale avec les pratiques antérieures. Cela présente deux difficultés qu'il faut garder à l'esprit : d'une part, appliquer les concepts d'analyse littéraire sans recul aux œuvres numériques peut s'avérer contreproductif, créant un affaiblissement tant

---

l'écriture en code binaire, qui est le seul principe d'écriture que connaît l'ordinateur, l'interactivité, qui permet l'action du lecteur sur l'œuvre et fait de l'œuvre non plus un système dans lequel le lecteur s'insère mais un outil qu'il utilise (voir à ce propos Bouchardon, S., *Littérature numérique – Le récit interactif*, Paris, Editions Lavoisier, 2009), l'ubiquité qui permet à l'œuvre-programme de se réaliser simultanément sur plusieurs machines, le *feedback* qui permet aux lecteurs d'intervenir directement sur l'œuvre et de la modifier pour les lecteurs suivants, la compatibilité qui permet à l'œuvre de se réaliser sur différentes machines, la présence d'un dispositif qui regroupe tous les éléments permettant d'être à l'œuvre ce qu'elle est, et d'un transitoire observable, notion forgée par Philippe Bootz qu'il définit comme la partie immergée de l'œuvre numérique, celle qui est directement accessible au lecteur et qu'il peut voir.

[1] Cela dépasse malheureusement les nôtres.

[2] Aarseth, E., *Cybertext – Perspective of ergodic literature*, *op. cit.*, p. 1 (nous traduisons) : « The concept of cybertext focuses on the mechanical organization of the text, by positing the intricacies of the medium as an integral part of the literary exchange ».

des notions invoquées que des œuvres envisagées ; d'autre part, il ne faut pas non plus radicaliser les changements induits par la littérature numérique, qui a en effet été vue à ses débuts comme un biais de libération du lecteur, lui permettant d'acquérir le statut si enviable de co-auteur et l'autorisant à toutes sortes de parcours et d'appropriation des textes. Dans les faits, on constate plutôt une plus grande difficulté d'approche des œuvres, pour le lecteur, dont l'appréhension du texte peut être entravée par le dispositif numérique lui-même. Nous nous efforcerons à ce titre de construire une analyse nuancée, en souscrivant pleinement à la définition que donne Serge Bouchardon de la littérature numérique, qui naît de la tension productive entre la dimension littéraire et la dimension numérique et qu'il caractérise alors comme « l'ensemble des créations qui mettent en tension littérarité et spécificités du support numérique[1] ».

Si l'on distingue habituellement plusieurs « genres »[2] dans la littérature numérique, nous avons choisi d'interroger plus spécifiquement l'hypertexte de fiction, autrement appelé *hyperfiction* : on le définira rapidement, en suivant la proposition de Philippe Bootz, comme

> une structure particulière d'organisation d'une information textuelle [dans laquelle] des blocs d'information textuelle (les nœuds) sont liés les uns aux autres par des liens de sorte que leur consultation (la navigation) permet à l'utilisateur de passer d'un nœud à l'autre à l'écran par l'activation du lien qui les unit.[3]

L'hypertexte est une invention du XXe siècle[4] qui a été réinvestie par des auteurs de fiction : il tire ses origines de plusieurs expérimentations menées par Vannevar Bush (et son *Memex*) ou par Theodor Nelson (et son *Xanadu*[5]), et semble pouvoir concrétiser un des rêves oulipiens, celui de la mécanisation de la littérature[6]. Le premier hypertexte de fiction qui connaît la notoriété, *afternoon, a story* de

[1] Bouchardon, S., *La Valeur heuristique de la littérature numérique*, *op. cit.*, p. 75.

[2] Jean Clément, par exemple, dans « La littérature au risque du numérique » (Clément, J., « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, Leleu-Merviel, S. (dir.), vol. 5, n° 1-2, Paris, Hermès Science, 2001, p. 113-134), distingue trois catégories de classement : les œuvres lisibles, qui correspondent à la génération textuelle automatique et sont le résultat d'un programme, d'un algorithme ; les œuvres visibles, dans lesquelles il compte la poésie animée dont le but est de mettre en mouvement les mots pour faire voir plutôt que faire lire ; et enfin, les œuvres scriptibles, parmi lesquelles on retrouve principalement l'hypertexte de fiction et qui sont caractérisées par l'interactivité qu'elles proposent. Il nous semble que la proposition de Jean Clément a pour elle le mérite de la clarté et de l'efficacité, même si nous ne considérons pas l'hypertexte de fiction comme le meilleur exemple d'œuvre interactive (il existe en effet bien d'autres œuvres collaboratives ou se rapprochant du jeu vidéo qui mettent en jeu de façon beaucoup plus frontale la participation du lecteur, entraînant une mutation de son statut là où le lecteur d'hypertextes reste, fondamentalement, un lecteur). Voir à ce propos Debeaux, G., « Littérature numérique – points de repères (3) », Carnet de recherche *Acolitnum*, en ligne : https://acolitnum.hypotheses.org/36 (consulté le 26/06/17).

[3] Bootz, P., *Les Basiques de la littérature numérique*, *op. cit.*

[4] Pour un historique complet de l'émergence de la littérature numérique à partir des innovations technologiques et informatiques du XXe siècle, voir « L'Histoire de la littérature numérique » proposé dans *Balises*, le webmagazine de la Bibliothèque Publique d'Information, accessible en ligne : http://www.bpi.fr/culture-numerique/lhistoire-de-la-litterature-numerique (consulté le 12/08/15). Voir aussi Debeaux, G., « Littérature numérique – points de repère (2) », Carnet de recherche *Acolitnum*, en ligne : https://acolitnum.hypotheses.org/34 (consulté le 26/06/17).

[5] Ce sera le point de départ du Web, ce grand réseau dont Tim Berners-Lee est connu pour être à l'origine, en 1990. Internet quant à lui sera créé en 1978, en partant d'un réseau d'abord local centré sur quatre universités californiennes. Il faut veiller à bien distinguer Internet, qui correspond à la mise en réseau de machines permettant un accès commun à un ensemble de données, et le web, vaste toile mondiale qui n'est qu'une des applications d'Internet.

[6] L'OuLiPo, Ouvroir de Littérature Potentielle, fondé en 1959 par Raymond Queneau et François Le Lyonnais au sein du Collège de Pataphysique, réunit écrivains et mathématiciens dans la volonté d'établir des structures et

l'américain Michael Joyce, est publié en 1987[1] aux Etats-Unis d'Amérique, premier épicentre pour la littérature numérique, et est créé avec le logiciel *Storyspace*, inventé pour l'occasion et qui connaîtra un grand succès dans les années 1990. L'hypertexte se développera surtout dans les années 1990, et surtout dans les pays anglo-saxons[2] (en France, les expérimentations numériques se déploient plutôt dans le domaine de la poésie) à l'aide de logiciels comme *Storyspace* mais aussi, ensuite, sur Internet qui lui est assez légitimement lié. Si l'on pense, au début des années 2000, que l'hypertexte est devenu la nouvelle façon de raconter des histoires qui conduira inexorablement le roman papier à sa mort[3], on ne parle plus, désormais, que d'une bulle de l'hypertexte[4], qui a explosé dans ces mêmes années 2000 face à son incapacité à trouver son public : les raisons de cet échec sont des éléments à analyser, car elles ont trait à l'illisibilité qui menace les œuvres de notre corpus. Il nous semble, en cette fin de la décennie 2010, qu'il est plus facile d'identifier la nature du processus en cours, qui ne s'apparente pas à une solution de continuité entre livre imprimé et littérature numérique, mais bien à une appropriation des innovations permises par l'outil numérique. Autrement dit, on distingue une évolution, non une révolution. En effet, certains repères appartenant au livre imprimé restent présents même dans des œuvres numériques très récentes : c'est le cas, par exemple, de la page comme sous-unité textuelle, parfois visuellement reproduite à l'écran[5], et qui peut être analysée comme une forme de nostalgie, indiquant en elle-même la transition en cours. En même temps, ces œuvres créent dans un même mouvement leurs propres repères. Par exemple, nombreux sont les hypertextes à proposer, en début de lecture, une carte

---

des règles formelles, mathématiques – des contraintes –, permettant de fabriquer des textes littéraires. Ces recherches s'orientent vers la création automatique, les formes combinatoires et permutationnelles : elles entrent naturellement en écho avec les expérimentations menées sur ordinateur autour de la génération textuelle, comme l'invention, en 1952, du *Générateur de lettres d'amour* par Christopher Strachey, ingénieur ayant travaillé aux côtés d'Alan Turing sur la programmation des premiers ordinateurs. Voir à ce propos Debeaux, G., « La combinatoire et ses remédiatisations à partir d'*Un Conte à votre façon* », Carnet de recherche *Acolitnum*, en ligne : https://acolitnum.hypotheses.org/124 (consulté le 26/06/17).

[1] Notons qu'une exposition est organisée en France en 1985, à l'initiative de Jean-François Lyotard, *Les Immatériaux*, qui propose des générations textuelles en direct grâce au travail de Jean-Pierre Balpe.

[2] Une grande partie de la bibliographie consacrée à l'hypertexte de fiction date ainsi des années 1990-2000 et est en anglais : on citera notamment Bolter, D. J., *Writing Space : The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1990 (un tome 2 est paru en 2001, *Writing Space : Computers, Hypertext, and the Remediation of Print, Second Edition*), ou Landow, G. P., *Hypertext : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992 (deux tomes complémentaires sont parus respectivement en 1997 et 2006, *Hypertext, 2.0* et *Hypertext, 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*), mais aussi *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994, ou Bolter, D. J. et Delany, P., *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999. On complètera cette bibliographie anglophone par l'ouvrage de Belinda Barnet, *Memory Machines : The Evolution of Hypertext*, paru en 2013 (London & New York, Anthem Press), et l'on mentionnera l'ouvrage francophone de Christian Vandendorpe, *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Editions La Découverte, 1999.

[3] Voir Giffard, A., « Littérature et informatique : la théorie de la convergence », sur le blog alaingiffard.blogs.com, en ligne : http://alaingiffard.blogs.com/culture/2004/06/petites_introdu_1.html (consulté le 04/07/17). Pour comprendre les raisons de cette « bulle », voir Debeaux, G., « L'hypertexte de fiction : le nouveau Nouveau Roman ? », Carnet de recherche *Acolitnum*, en ligne : https://acolitnum.hypotheses.org/306 (consulté le 26/06/17).

[4] Trois articles de presse et de blog relatent cet engouement et cet éclatement : Johnson, S., « Why No One Clicked on the Great Hypertext Story », *Wired*, 16.04.13, en ligne : http://www.wired.com/2013/04/hypertext/ (consulté le 10/03/15), Kinnett, D., « The Death of Hypertext ? », en ligne : http://nocategories.net/ephemera/the-death-of-hypertext/ (consulté le 06/05/14), La Farge, P., « Why the book's future never happened », en ligne : http://www.salon.com/2011/10/04/return_of_hypertext/ (consulté le 06/05/14).

[5] On pense par exemple à *Inside. A Journal of Dreams* de Campbell, A. et Alston, J., en ligne : http://dreamingmethods.com/inside/ (consulté le 12/08/15).

accompagnant la progression du lecteur dans le texte : c'est le cas pour les deux hypertextes de notre corpus[1]. Cette pratique apparaît comme intrinsèquement liée à la création hypertextuelle et ne trouve pas d'équivalent dans le livre imprimé, quand bien même elle pourrait s'avérer pertinente, comme nous le constaterons pour certains textes de notre corpus.

Plus largement, il est possible de dire que la littérature numérique, et en particulier les œuvres romanesques hypertextuelles, s'ancrent dans plusieurs domaines de référence : la littérature imprimée, qui reste la référence majeure plus de trente après les premières expérimentations d'écriture numériques, le jeu vidéo, qui ouvre la voie à des expérimentations intéressantes dans le domaine du lien entre interactivité et narration[2], et les créations *multi* et *inter*médiatiques, dans lesquelles la fiction se déploie sur plusieurs médias[3]. La continuité se teinte donc de renouvellements au contact de pratiques connexes, ce qui ne peut, sans doute, qu'enrichir les questionnements. Parmi ces derniers, la littérature numérique met l'accent sur plusieurs aspects de la création et de la réception romanesque qu'il faut rappeler ici : la question de l'auctorialité, à partir du moment où, pour exister, l'œuvre implique des choix de la part du lecteur qui empêchent la reproduction d'une même lecture d'un lecteur à l'autre, et à partir du moment où l'auteur du texte n'est pas nécessairement en même temps l'auteur du programme ou des animations de ce dernier ; la question de l'accessibilité, de la conservation et de l'archivage des œuvres[4] ; la question de l'opacité du sous-texte qui génère le texte que nous lisons, auquel nous n'avons pas nécessairement accès – auquel nous ne sommes pas censés avoir accès.

Que la multiplication des récits intervienne au sein d'un roman imprimé ou d'une hyperfiction, elle repose dans les deux cas sur un désir commun : celui de raconter des histoires. C'est là le point de jonction majeur des œuvres de notre corpus. Si l'on sait quels outils utiliser pour aborder les œuvres imprimées, il n'en va pas nécessairement de même pour les œuvres numériques qui nous intéressent. Nous tenterons dans ce travail de faire la part des choses entre le texte et son agencement, notamment matériel, sa mise en intrigue, et les enjeux de réception liés au médium sur lequel se déploie l'œuvre. Nous nous appuierons sur plusieurs ouvrages francophones questionnant la littérature numérique et l'hypertexte de fiction, qui cherchent à forger de nouveaux outils sans nier la continuité des pratiques

[1] Pour *253* de Ryman, voir le « Journey Planner » qui mime un plan de métro (http://www.ryman-novel.com/info/home.htm [consulté le 12/08/15]) ; pour *Luminous Airplanes*, la page d'accueil suggère, entre autres voies d'accès au texte, une carte (http://www.luminousairplanes.com/section/map [consulté le 12/08/15]).

[2] Voir à ce propos Bouchardon, S., *Littérature numérique – Le récit interactif*, *op. cit.*

[3] Ce n'est plus le récit qui se diffracte mais les supports, portant un récit unique. Voir la théorisation que propose Henry Jenkins du *transmedia storytelling*, dans *La Culture de la convergence*, Armand-Colin, Paris, 2013. Voir aussi le MOOC « Comprendre le transmedia storytelling », animé par Mélanie Bourdaa (https://www.france-universite-numerique-mooc.fr/courses/bordeauxmontaigne/07001S02/Trimestre_1_2015/about [consulté le 12/08/15]), ainsi que le séminaire « Fiction littéraire contre *Storytelling* : formes, valeurs, pouvoirs de la littérature aujourd'hui » coordonné par Danielle Perrot-Corpet.

[4] Il y a fort à parier qu'entre le moment où nous écrivons ces lignes et le moment où elles seront lues, certaines œuvres et références numériques seront devenues inaccessibles du fait de l'obsolescence des machines, des logiciels et des programmes (cette remarque, rédigée à la mi-août 2015, anticipait, sans le savoir, la disparition d'une des œuvres de notre corpus, *253*, de Geoff Ryman, début septembre 2015. Cette mésaventure nous a confronté de plein fouet à ces questions d'archivage et de sauvegarde des œuvres numériques, et a révélé notre manque de connaissance quant aux solutions existantes pour conserver, en dehors d'Internet, l'intégrité d'un site. Ce manque est désormais comblé et nous avons effectué une sauvegarde de *Luminous Airplanes*, afin de ne pas nous trouver totalement dépourvus ; par ailleurs, nous avons pu contacter Geoff Ryman pour lui signaler la « disparition » de *253*, qui est de nouveau en ligne).

entre ce qui se joue dans un roman imprimé et dans une œuvre de littérature numérique. Ainsi, nous plaçons notre travail dans la lignée de ceux de Serge Bouchardon, en particulier de ses deux ouvrages que sont *La Littérature numérique – Le récit interactif*[1] et *La Valeur heuristique de la littérature numérique*[2], et de ceux d'Alexandra Saemmer, dont sa récente publication *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipation de pratiques*[3]. Ces trois ouvrages s'inscrivent dans le champ des Sciences de l'information et de la communication, qui s'est intéressé à la littérature numérique bien avant les études littéraires ; notre travail, comparatiste, vise à confronter les pratiques et gagne à cette confrontation disciplinaire[4].

Le point de départ de notre corpus est constitué de trois œuvres s'inscrivant dans la lignée des expérimentations oulipiennes, *Le Château des destins croisés* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'Italo Calvino, et *« 53 jours »* de Georges Perec ; comme nous avons déjà pu le suggérer, l'OuLiPo offre un des premiers espaces de création en France où se formule le plus distinctement le rêve d'une automatisation ou d'une mécanisation de la littérature. Sans prétendre que ces trois œuvres annoncent ou précèdent la littérature numérique – ce qui reviendrait à en réduire singulièrement la signification et l'intérêt – nous nous efforcerons de prendre la mesure de ce rêve et de ses implications dans les œuvres. Italo Calvino, auteur italien né en 1923 à Cuba et décédé en 1985[5], avant de pouvoir mettre un terme à ses *Leçons américaines*, est un auteur que l'on pourrait dire fasciné par les rapports entretenus entre la littérature et son imaginaire, et les savoirs (scientifiques et humains) sur le monde. Cela se traduira, dans sa production littéraire, par différentes périodes centrées sur différents enjeux : d'abord intéressé par le courant néo-réaliste suivant la seconde guerre mondiale (*Il sentiero dei nidi di ragno,* 1947), il orientera rapidement ses œuvres du côté d'un fantastique faisant écho aux contes philosophiques et aux récits

[1] Bouchardon, S., *Littérature numérique – Le récit interactif*, *op. cit.*

[2] Bouchardon, S., *La Valeur heuristique de la littérature numérique*, *op. cit.*

[3] Saemmer, A., *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l'ENSSIB, 2015. On citera aussi Saemmer A., « Structures temporelles et logiques du récit hypertextuel », *Revue des littératures de l'Union européenne*, n°5, 2006, en ligne : http://www.rilune.org/mono5/7_saemmer.pdf (consulté le 10/03/15), « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils », *Etudes françaises*, 2007, vol. 43, n°3, p. 111-131, « Le texte résiste-t-il à l'hypermédia ? », *Communication et langages*, 2008, vol. 155, nº 1, p. 63-79, et Saemmer A. et N. Tréhondart, « Les figures du livre numérique "augmenté" au prisme d'une rhétorique de la réception », *Études de communication. Langages, information, médiations*, nº 43, 2014, p. 107-128.

[4] On peut citer la thèse d'Anaïs Guilet, qui pratique dans une perspective différente le même genre de croisement. Guilet, A., *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, Thèse de doctorat réalisée sous la direction de Denis Mellier (Poitiers) et Bertrand Gervais (Université du Québec à Montréal) et soutenue en 2013, en ligne : http://www.archipel.uqam.ca/6010/1/D2569.pdf (consulté le 09/03/15). Enfin, les articles que René Audet a consacrés à la question de la littérature numérique offrent aussi des perspectives originales sur les œuvres numériques, pensées dans leur rapport aux œuvres imprimées. Audet R., « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, vol. 30, nº 2, 1998, p. 69, « Un sentier aux voix parallèles qui se chevaucheront… un jour », *L'épée du soleil*, en ligne : http://carnets.contemporain.info/audet/archives/1322 (consulté le 09/03/15), « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n°2014-1, 2015 ; Audet, R., Saint-Gelais, R., « Underground lies : Revisiting Narrative in Hyperfiction », *Close Reading New Media, Analizing Electronic Literature*, Van Loov, J., Baetens, J. (éd.), Leuven University Press, 2003, Audet, R., Saint-Gelais, R., « L'Ombre du lecteur. Interaction et lectures narrative, policière et hyperfictionnelle », *Mosaic*, vol. 36, n° 1, 2003 ; Audet R. et Brousseau, S., « Pour une poétique de la diffraction de l'oeuvre littéraire numérique : l'archive, le texte et l'oeuvre à l'estompe », *Protée*, vol. 39, n°1, 2011.

[5] Pour une biographie complète de l'auteur italien, nous renvoyons à Daros, P., *Italo Calvino. Portraits littéraires*, *op. cit.*

d'un Voltaire ou d'un Diderot tout en manifestant un goût déjà affirmé pour la littérature populaire et l'enfance (*Il Visconte dimezzato*, 1952, *Il Barone rampante*, 1957, *Il Cavaliere inesistente*, 1959) ; la troisième période, celle qui nous intéresse, correspond à ce que la critique a nommé un « repli dans la Bibliothèque », en partie en référence aux œuvres de Borges que Calvino rencontra peu avant sa propre mort. Se plaçant désormais en retrait de l'actualité notamment politique, Italo Calvino déménage à Paris en 1967 où il vivra jusqu'en 1980 : il collabore avec Raymond Queneau et d'autres auteurs fondateurs de l'OuLiPo, il fréquente les séminaires de Roland Barthes à l'EHESS, et publie en 1973 *Il Castello dei destini incrociati*, qu'il traduit en français (*Le Château des destins croisés*) en 1976 en collaboration avec Jean Thibaudeau ; il fait paraître *Se una notte d'inverno un viaggiatore* en 1979, qui sera traduit une première fois par Danièle Sallenave et François Wahl en 1981 (*Si par une nuit d'hiver un voyageur*), puis une nouvelle fois en 2015 par Martin Rueff (*Si une nuit d'hiver un voyageur*). Nous travaillons à partir du texte original et de la première traduction, sans nous interdire d'avoir recours à la seconde traduction. Ces deux œuvres proposent, chacune à sa manière, une multiplication des récits visant à produire un *catalogue* des récits possibles : *Le Château des destins croisés* puise dans un terreau intertextuel faisant écho, en adéquation avec les cartes de tarots qui accompagnent le texte dans la marge et suscitent les récits des convives devenus muets, aux traditions narratives de la fin du Moyen âge et au début de la Renaissance – depuis Boccace, Dante ou l'Arioste[1] – ; *Si par une nuit d'hiver un voyageur* entre en résonance, dans chacun des dix *incipit* enchâssés que le personnage du Lecteur, et nous avec, lit dans sa quête du dernier roman d'Italo Calvino, avec les productions romanesques contemporaines, de Borges à Pasternak[2]. C'est à cette même époque que l'auteur italien publie *Le Città invisibili* (précisément en 1972) : si cette œuvre présente elle aussi une structure relevant de l'enchâssement narratif, puisque l'explorateur Marco Polo, protagoniste, livre le compte-rendu de ses explorations à l'empereur Mongol Kublai Khan en distinguant, dans plusieurs parties encadrées par le dialogue entre les deux hommes, chacune des villes imaginaires croisées en chemin par un récit autonome, nous n'avons pas souhaité l'intégrer au corpus primaire car l'enjeu de la mise en intrigue y est peu présent. En effet, *Les Villes invisibles* relèvent plutôt de la prose poétique, si bien qu'il n'est pas évident d'y déterminer des éléments strictement narratifs.

Georges Perec quant à lui, né en 1936 à Paris, décède avant d'avoir pu achever son dernier roman, *« 53 jours »*. Marqué par les événements historiques du siècle – son père comme sa mère trouvant la mort pendant la seconde guerre mondiale, sur le champ de bataille ou dans les camps d'extermination – Georges Perec fait figure d'auteur de référence pour de nombreux écrivains français contemporains à travers les différentes orientations de son travail. Il les caractérise lui-même de la façon suivante :

> Si je tente de définir ce que j'ai cherché à faire depuis que j'ai commencé à écrire, la première idée qui me vient à l'esprit est que je n'ai jamais écrit deux livres semblables, que je n'ai jamais eu envie de répéter dans un livre une formule, un système ou une manière élaborés dans un livre précédent.

[1] Voir Demartini, D., « Une combinatoire du récit médiéval », *Cahiers de recherches médiévales*, vol.14, 2007, en ligne : http://crm.revues.org/2683 (consulté le 27/06/17).

[2] Voir Brunel, P., *Italo Calvino et le livre des romans suspendus*, Paris, Editions de la Transparence, 2008.

> […] Je me comparerais plutôt à un paysan qui cultiverait plusieurs champs : dans l'un il ferait des betteraves, dans un autre de la luzerne, dans un troisième du maïs, *etc*. De la même manière, les livres que j'ai écrits se rattachent à quatre champs différents, quatre modes d'interrogation qui posent peut-être en fin de compte la même question, mais la posent selon des perspectives particulières correspondant chaque fois pour moi à un autre type de travail littéraire.
>
> La première de ces interrogations peut être qualifiée de « sociologique » : comme de regarder le quotidien ; elle est au départ de textes comme *Les Choses*, *Espèces d'espaces*, *Tentative de description de quelques lieux parisiens*, et du travail accompli avec l'équipe de *Cause commune* […] ; la seconde est d'ordre autobiographique : *W ou le souvenir d'enfance*, *La Boutique obscure*, *Je me souviens*, *Lieux où j'ai dormi*, *etc*. ; la troisième, ludique, renvoie à mon goût pour les contraintes, les prouesses, les « gammes », à tous les travaux dont les recherches de l'OuLiPo m'ont donné l'idée et les moyens : palindromes, lipogrammes, pangrammes, anagrammes, isogrammes, acrostiches, mots croisés, *etc*.[1] ; la quatrième, enfin, concerne le romanesque, le goût des histoires et des péripéties, l'envie d'écrire des livres qui se dévorent à plat ventre sur son lit ; *La Vie mode d'emploi* en est l'exemple type.[2]

Si, comme il le précise lui-même, ces quatre approches ne sont pas des catégories imperméables, on peut toutefois convenir que *« 53 jours »* s'inscrit sans difficulté dans la dernière perspective, reprenant de façon ludique les schémas les plus traditionnels du roman policier pour bâtir ses intrigues. Ce roman est publié en 1989 ; sa rédaction débute en 1981, mais Georges Perec meurt avant de l'avoir achevée, en 1982. Jacques Roubaud et Harry Mathews, deux membres de l'OuLiPo proches de Georges Perec, vont alors se charger de publier le roman, et notamment de le compléter à partir des nombreuses notes laissées par Perec dans différents carnets et classeurs. L'ouvrage est donc publié à titre posthume et sous une forme inachevée en 1989, mais sa période de rédaction est sensiblement la même que celle de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Si la première partie du roman – qui en compte deux, une troisième ayant été envisagée par Perec sans qu'on n'en trouve de trace véritable dans ses brouillons – est dans un état à peu près définitif, au moins jusqu'au chapitre 12, la suite est présentée sous forme de pistes narratives par Harry Mathews et Jacques Roubaud. Une reproduction des cahiers et carnets est proposée en annexe du roman. Notre analyse prendra en compte ce statut particulier de l'œuvre posthume. Nous n'avons pas étudié *La Vie mode d'emploi*, paru en 1978 et qui aurait pu faire partie du corpus primaire : il a en effet été nécessaire d'effectuer des choix compte-tenu de l'ampleur du corpus principal et *« 53 jours »*, présentant un phénomène que nous analyserons comme un *enchâssement inverse* et reposant sur un modèle d'intrigue fortement captivant, nous a semblé plus pertinent que *La Vie mode d'emploi*, par ailleurs déjà très commenté. Nous ne nous interdirons pas cependant de mentionner ce second ouvrage de Perec au cours de notre étude.

Le deuxième pôle de notre corpus, plus tardif d'une vingtaine d'années, rassemble deux œuvres anglophones : *House of Leaves* de l'auteur américain Mark Z. Danielewski, paru en 2000 et traduit en français en 2002 sous le titre *La Maison des feuilles* par Claro, et *Cloud Atlas* de l'auteur britannique David Mitchell, paru en 2004, traduit en français par Manuel Berri en 2007 (*Cloud Atlas. Cartographie des nuages*) et adapté au cinéma par les sœurs Wachowski en 2012. Ces deux œuvres entrent en écho

[1] Nous précisons que *La Disparition* (1969) et *Les Revenentes* (1972) s'inscrivent dans ce troisième champ.
[2] Perec, G., « Notes sur ce que je cherche », *Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1985, p.9-11.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

avec les précédentes, parfois de façon explicite. En effet, David Mitchell affirme à plusieurs reprises avoir écrit *Cloud Atlas* en réaction à sa fascination pour *Si par une nuit d'hiver un voyageur* :

> Ma curiosité a été piquée au vif par cette question : « A quoi ressemblerait un roman dans lequel les récits interrompus seraient repris plus tard ? ». Je viens tout juste de passer trois ans à extraire délicatement cette épine en écrivant ce roman lui-même.[1]

David Mitchell, né en 1969 à Southport, en Angleterre, est un écrivain cosmopolite (il a vécu en Italie et au Japon et est désormais installé en Irlande) connu pour ses romans ancrés dans la littérature de l'imaginaire (à la croisée du fantastique, de la science-fiction et du roman historique). Ses deux premiers romans, *number9dream* (2001) et *Cloud Atlas*, lui assurent un succès immédiat auprès du public, mais suscitent aussi l'intérêt de la critique notamment universitaire, qui ne s'est pas tari depuis[2]. *Cloud Atlas* se présente comme un ensemble de six récits dont les cinq premiers sont interrompus en leur milieu par le suivant jusqu'au sixième récit, central et d'un seul tenant, puis sont clos en sens inverse d'apparition dans la deuxième moitié du roman, si bien que la structure générale ressemble – mais nous verrons que cette ressemblance est à interroger – au principe des poupées russes. Autrement dit, il s'agit bien d'une expérimentation romanesque à partir du modèle de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Nous travaillerons, pour cette œuvre, à partir du texte original et de la traduction française : on notera cependant des divergences entre ces deux états du texte, dues à la diffusion de deux versions du manuscrit anglophone, ainsi que l'expose Martin Paul Eve dans un article intitulé « "You have to keep track of your changes" : The Version Variants and Publishing History of David Mitchell's *Cloud Atlas*[3] ». En effet, David Mitchell soumet son manuscrit aux éditions Random House, basées à la fois aux Etats-Unis d'Amérique et à Londres ; or, l'éditeur américain en charge du manuscrit quitte Random House et ce n'est que quelques mois plus tard qu'un nouvel éditeur prend le relais : pendant ce temps, David Mitchell collabore avec son éditeur britannique qui lui propose des révisions, que ce dernier accepte. Ce sont ces révisions qui n'ont pas été prises en compte dans la publication américaine, qui verra le jour sous forme de livre électronique. Autrement dit, *Cloud Atlas* se présente, en anglais, sous deux formes qui correspondent à deux états du texte : une forme électronique correspondant à un premier état du manuscrit, et une forme imprimée correspondant à un second état du manuscrit. Si l'ouvrage anglophone le plus répandu est la version britannique imprimée, la traduction française ainsi que l'adaptation cinématographique sont réalisées à partir de l'édition américaine. Comme le note alors Martin Paul Eve, « un grand nombre de productions critiques ont désormais été produites au sujet du roman de David Mitchell, douze ans après sa publication, si bien que ces variations dans les versions

[1] Mitchell, D., « Enter the Maze », *The Guardian*, 2004, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2004/may/22/fiction.italocalvino (consulté le 27/06/17). Nous traduisons : « My curiosity got stung to its core by the question, "What would a novel where interrupted narratives are continued later look like ?" I've just spent three years delicately extracting that sting by writing that very novel ».

[2] On peut notamment citer Dillon, S. (dir.), *David Mitchell : Critical Essays*, Canterbury, Gylphi Limited, Canterbury, 2011, et O'Donnell, P. *A Temporary Future : The Fiction of David Mitchell*, New York, Bloomsbury Academic, 2015. Une journée d'étude s'est tenue le 3 juin 2017 à la University of St Andrews, UK, en présence de l'auteur, et donnera lieu à une publication. En France, Hélène Machinal peut être considérée comme la spécialiste de l'auteur.

[3] Eve, M. P., « "You have to keep track of your changes" : The Version Variants and Publishing History of David Mitchell's *Cloud Atlas* », *Open Library of Humanities*, 2016, en ligne : https://olh.openlibhums.org/article/10.16995/olh.82/ (consulté le 27/06/17).

deviennent potentiellement problématiques, étant donné qu'elles n'ont pas été remarquées jusqu'à présent[1] ». Nous avons choisi de travailler à partir de l'édition britannique du texte, et de sa traduction française, gardant la trace du premier état du manuscrit. Lorsque cela s'avère nécessaire, nous précisons les écarts entre les deux versions du texte. Les deux dernières œuvres de David Mitchell, *The Bone Clocks* (2014, traduit en français par Manuel Berri en 2015 sous le titre *L'Âme des horloges*) et *Slade House* (2015), pratiquent aussi la multiplication des récits : cependant, elles sont parues après le début de ce travail et ne figurent donc pas dans le corpus primaire.

Mark Z. Danielewski, né en 1966, fait quant à lui paraître *House of Leaves*, son premier grand roman[2] qui connaîtra un succès immédiat et très important, en 2000, et l'on peut le rapprocher, bien que le lien soit plus implicite, des productions perecquiennes et notamment des réflexions de l'auteur français dans *Espèces d'espaces*. L'œuvre, placée sous le signe du cinéma et d'internet et que l'auteur américain fait d'abord circuler sous format électronique auprès de ses proches – ce qui crée une forme de légende autour de sa publication, selon laquelle l'œuvre aurait d'abord été disponible en ligne puis aurait disparu, légende en partie forgée par les jeux d'écho et de mise en abyme entre cette première circulation du texte et son contenu même –, est publiée par Random House ; Mark Z. Danielewski lui-même participe à sa mise en forme et à l'agencement des strates narratives. En effet, dans ce roman de plus de sept cents pages se côtoient trois histoires, réparties dans deux espaces distincts : le corps de texte, au centre de la page, et les notes de bas de page. Au cœur de l'édifice de papier se situe le *Navidson Record*, film tourné par Will Navidson lorsqu'il emménage avec sa famille dans une maison qui s'avèrera être plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur. Ce film donne lieu à une mise en récit de la part de Zampanò, un vieil auteur aveugle, qui en livre dans le même temps l'exégèse prenant appui sur de nombreuses références critiques fictives et réelles. C'est ce récit-là qui se situe dans le corps de texte, le lecteur n'ayant accès au film de Will Navidson que par l'intermédiaire de la prose de Zampanò. Ce dernier, toutefois, trouve la mort avant d'avoir pu achever son œuvre : c'est alors Johnny Errand – Truant dans la version originale – qui prend le relais et met en forme les multiples papiers épars abandonnés par le vieil auteur dans une malle ; ce faisant, il intervient en note de bas de page – ses interventions sont identifiées par l'usage d'une nouvelle police d'écriture – pour signaler les difficultés rencontrées dans son travail d'édition, mais aussi, peu à peu, pour narrer la folie qui le gagne. Nous abordons cette œuvre comme un pivot au sein de notre corpus : elle semble à la fois radicaliser les questionnements émergeant dans les romans de Calvino, Perec et Mitchell, et elle permet une prise en compte immédiate de la matérialité du texte, puisque le livre est investi en tant qu'objet, support devenu dispositif d'exposition du texte. Nous nous appuierons sur le texte dans sa version originale et à partir de l'édition dite « Full Color », mais aussi sur la traduction proposée par Claro en 2002, qui peut passer pour une couche

[1] *Ibid.* Nous traduisons : « Given that so much literary criticism has now been produced on the subject of Mitchell's novel, twelve years after its publication, these version variants are potentially problematic as they have not previously been noted ».

[2] Parmi les autres productions romanesques de Mark Z. Danielewski, nous citerons *Only Revolution*, paru en 2006, et la série *The Familiar*, dont le premier tome a été publié en 2015 (l'auteur américain prévoit de faire paraître 27 tomes, et à ce jour quatre sont déjà publiés, le cinquième tome étant prévu pour octobre 2017).

supplémentaire ajoutée à cette maison de papier tant Claro semble s'amuser à se glisser lui-même dans les foisonnantes notes de bas de page qui envahissent l'espace textuel.

Nous avons souhaité adjoindre à ce corpus une œuvre française relevant de la littérature contemporaine : il s'agit de *Courts-circuits*, roman d'Alain Fleischer, né en 1944 à Paris et artiste aux multiples casquettes – à la fois écrivain, photographe, cinéaste et plasticien. Comme nous le montrerons, cette œuvre repose sur un agencement de récits qui n'est pas sans faire écho au *Château des destins croisés* d'Italo Calvino. En effet, là où *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *« 53 jours »*, de même que *Cloud Atlas*, semblent à première vue reprendre le procédé de l'enchâssement narratif, nous verrons qu'il n'en va pas de même pour *Courts-circuits* comme pour *Le Château des destins croisés*, qui multiplient les récits selon le principe de la ronde. Dans le roman d'Alain Fleischer, paru en 2009, chaque récit devient l'occasion du récit suivant par la reprise d'un personnage, d'un lieu ou d'un élément de l'un à l'autre. La confrontation de ces deux œuvres au reste du corpus permet l'approfondissement des enjeux de la multiplication des récits par-delà le modèle parfois sclérosant de l'enchâssement narratif ; par ailleurs, cela correspond aussi régulièrement à la façon dont procèdent les deux hypertextes de fiction qui nous intéresseront dans le cadre de ce travail. Notons enfin que, si la plupart des auteurs de notre corpus sont prolixes, Alain Fleischer est sans doute celui d'entre eux qui l'est le plus : il ne compte pas moins de quarante-trois textes – essais et fictions – publiés, *Courts-circuits* occupant la vingt-huitième position de ce classement[1]. Ses récits, relevant par moment de l'autofiction voire de l'autobiographie (*L'Amant en culottes courtes*, 2006, ou *Moi, Sàndor F.*, 2009), ont régulièrement été caractérisés par l'étiquette du néo-baroque[2]. Foisonnantes, ses œuvres se tissent comme un vaste réseau dont il paraît difficile d'extraire un morceau. Cependant *Courts-circuits*, par la multiplication de ses récits, paraît pouvoir jouer un rôle pivot dans cette production : en effet, on constatera que l'œuvre comporte un certain nombre de clins d'œil renvoyant vers d'autres de ses romans (par exemple à *Quatre voyageurs*, paru en 2000). Nous avons, pour cette raison et pour une question d'ampleur des textes à étudier, choisi de ne conserver qu'un seul des ouvrages d'Alain Fleischer.

Enfin, les deux hypertextes de fiction que nous intégrons à ce travail ont été choisis au terme d'une enquête longue et minutieuse[3]. Le premier critère de sélection était celui de la narrativité : il fallait

[1] Un ouvrage critique de référence sur l'œuvre d'écrivain d'Alain Fleischer est paru en 2013, à la suite d'un colloque qui s'est tenu à l'université de Saint-Etienne en 2010 : Fortin, J. et Vray, J.-B., *Alain Fleischer écrivain*, revue *Le Genre humain*, Paris, Editions du Seuil, 2013.

[2] Voir par exemple cet article paru dans *Le Matricule des anges* suite à la parution des *Ambitions désavouées* en 2003 : Dupérou, C., « *Les Ambitions désavouées* », *Le Matricule des anges*, n° 042, janvier-février 2003, en ligne : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=15726 (consulté le 04/07/17).

[3] Nous avons consacré un temps long à l'exploration de diverses collections rassemblant les œuvres de littérature numérique créées et hébergées sur internet : l'*Electronic Literature Collection*, qui compte désormais trois volumes publiés en ligne par l'*Electronic Literature Organization* (http://collection.eliterature.org/1/, http://collection.eliterature.org/2/, http://collection.eliterature.org/3/ [consulté le 05/07/17]), les 9 numéros de la revue en ligne *BleuOrange* soutenue par le Laboratoire NT2 : Nouvelles technologies, nouvelles textualités et par Figura, le Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, tous deux de l'Université du Québec à Montréal (http://revuebleuorange.org/ [consulté le 05/07/17]), le *Répertoire* proposé en ligne par le Laboratoire NT2 (http://nt2.uqam.ca/fr/search/site/?f%5B0%5D=type%3Arepertoire&retain-filters=1 [consulté le 05/07/17]), et la *Base de données de récits interactifs* publiée en ligne par Serge Bouchardon en accompagnement de son ouvrage *Littérature numérique – Le récit interactif* (http://www.utc.fr/~bouchard/recit/consultation/, qui n'est malheureusement plus accessible [échec de la consultation le 05/07/17]). Nous avons aussi nourri notre

que l'hypertexte ait le désir de raconter une histoire à son lecteur ; plus exactement, que le moteur premier du lecteur soit le désir d'avancer dans l'histoire. Autrement dit, notre intérêt s'est porté sur des œuvres permettant d'interroger le dispositif de l'hypertexte du point de vue de la mise en intrigue. Nous en avons conservé deux, qui correspondent à deux générations d'hyperfictions : *253* de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge. *253* est mis en ligne en 1995 par Geoff Ryman, auteur et chercheur canadien né en 1951, et s'inscrit donc dans la première vogue des hypertextes de fiction, dans la lignée de *afternoon, a story* de Michael Joyce (1989) ou *Victory Garden* de Stuart Moulthrop (1992) ; cependant, *253* n'est pas réalisé à l'aide de *Storyspace* et ne se présente pas sous la forme d'un CD-Rom, comme c'est le cas pour les deux exemples cités : il s'agit bien d'un hypertexte de fiction hébergé en ligne sur le web, par l'intermédiaire d'un site internet. L'année suivante, Geoff Ryman publie, à la demande de la maison d'éditions HarperCollins, une version imprimée de l'œuvre, *253. The Print Remix* : cela s'explique par le fait que *253*, l'hypertexte, connaît un grand succès, recevant plusieurs prix dont la page d'accueil de l'œuvre garde la trace ; en faire un ouvrage de papier est une façon d'en confirmer l'intérêt[1]. Cependant, l'enjeu même de la mise en intrigue confrontée au dispositif hypertextuel perd de son acuité dans la version imprimée de l'œuvre : nous ne l'évoquerons donc qu'à la marge. *253* repose entièrement sur la mise en œuvre de la contrainte hypertextuelle : le lien est utilisé comme un outil d'agencement des textes les uns par rapport aux autres. Plus encore, Geoff Ryman, dans une veine oulipienne non-revendiquée, s'impose une contrainte supplémentaire : chacun des 253 passagers de la rame de métro qui constitue le cadre de l'action est évoqué dans un texte qui tient sur une page-écran, qui se déploie en trois étapes – « Outward Appearance », « Inside Information », « What s.he is doing or thinking » – et qui compte 253 mots. Ces éléments placent assez naturellement l'œuvre à la suite des romans de Calvino et de Perec.

Paul La Farge, né en 1970 à New York et connu pour plusieurs romans mêlant archives, photographies et récit[2], fait de son côté paraître *Luminous Airplanes* en 2011 : il s'agit d'abord d'un roman imprimé. Mais comme le précise l'auteur lui-même, cette publication est le résultat d'un projet d'œuvre hypertextuelle, et sera complété par la mise en ligne de l'hyperfiction *Luminous Airplanes* en 2012, qui constitue le cœur de notre investigation :

> Il y a environ dix ans, quand je vivais encore à San Francisco, j'ai eu l'idée de réaliser un hypertexte de fiction, c'est-à-dire une histoire qui bifurquerait dans de nombreuses directions. J'ai essayé différentes façons de faire, sur lesquelles je ne vais pas revenir ; […] après environ trois ans à batailler avec cette idée […], j'ai plus ou moins laissé

investigation des différentes œuvres présentées dans les ouvrages et articles critiques portant sur la littérature numérique, et nous nous sommes confronté aux premiers hypertextes de fiction publiés sous format CD-Rom, avec bien souvent une difficulté pratiquement impossible à surmonter : l'incompatibilité des machines et des systèmes d'exploitation d'aujourd'hui avec des œuvres créées dans la première moitié des années 1990.

[1] Nous avons consacré une analyse à cette remédiatisation : voir Debeaux, G., « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de *253* de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge », *Itinéraires*, 2016-2, en ligne : https://itineraires.revues.org/3405 (consulté le 28/06/17).

[2] On peut citer *The Artist of the Missing* (New York, Farrar, Straus & Giroux, 1999), *Haussmann, or The Distinction* (New York, Farrar, Straus & Giroux, 2001) qui prétend être la traduction du texte perdu d'un écrivain français, Paul Poissel, et retrouvé à la Bibliothèque Nationale de France par Paul La Farge ; un site web accompagne le roman à l'adresse suivante : http://www.poissel.org/anglais/life.html (il ne paraît malheureusement plus accessible) ; un troisième roman reprend la figure de Paul Poissel, *The Facts of Winter* (McSwenney's, 2005). Le dernier roman de Paul La Farge, *The Night Ocean*, est paru en 2017 aux éditions Penguin Press (New York).

> tomber. À l'automne 2003, j'ai écrit un roman à propos d'un jeune homme rappelé dans sa demeure familiale à Thebes, NY, une ville endormie dans les Catskills, afin de vider la maison du bazar entassé depuis cinq générations. Son grand-père vient tout juste de mourir et personne d'autre ne veut s'en charger. Donc il y va. C'était le point de départ de *Luminous Airplanes*, un livre qu'il aurait sûrement été plus simple de terminer si je n'avais pas été hanté par l'idée que le roman aurait pu être quelque chose *de plus*, qu'il aurait pu étendre ses branches indéfiniment dans le vaste espace d'internet.
>
> Après de nombreux faux départs et voies sans issue, *Luminous Airplanes* est devenu à la fois un livre *et* un hypertexte. Le livre raconte l'histoire de notre jeune homme, désormais programmeur informatique, et de la maison pleine de reliques et de déchets qu'il trie à l'automne 2000. L'hypertexte, ou le « texte immersif », comme on l'appelle (l'*hypertexte* s'est forgé une mauvaise réputation dans les années 1990) complète le roman mais le poursuit aussi dans le présent.[1]

Luminous Airplanes appartient bien à la deuxième génération des hypertextes de fiction, comme Paul La Farge le rappelle malicieusement dans ce propos. Il ne s'agit plus tant d'exploiter le dispositif pour ce qu'il a de novateur – d'en faire, à proprement parler, une contrainte de création – que d'en mettre en œuvre certaines potentialités narratives propres : en l'occurrence, ici, la possibilité de raconter « une histoire qui bifurquerait dans de nombreuses directions ». Entre ces deux hyperfictions, la promesse de l'hypertexte – perçu comme dispositif émancipateur pour le lecteur chez Geoff Ryman, qui invite à sa participation comme en témoigne notamment l'inclusion d'une section « Another One Along in a Minute » invitant le lecteur à « décri[re un] personnage en trois cents signes[2] » – est peu à peu tombée dans l'oubli, supplantée par de nouvelles innovations supposées mettre fin au règne du livre imprimé. Notre étude tendra à montrer que les œuvres numériques n'ont pas à prendre la place du livre, qui quant à lui ressort revivifié de sa mise en contact avec de nouveaux dispositifs narratifs.

Nous terminerons la présentation de ce corpus en précisant quelques éléments : nous avons choisi de le faire débuter dans les années 1970, à partir des deux romans calviniens – et en particulier de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* qui concentre la plupart des enjeux associés à la multiplication des récits que nous nous proposons de développer dans ce travail et qui peut à ce titre être considéré comme l'œuvre matrice du corpus – et plus largement des expérimentations oulipiennes. Il se clôt en 2012, date de la mise en ligne de *Luminous Airplanes*[3]. Nous opérons une distinction au sein de ce

---

[1] La Farge, P., « *Luminous Airplanes* », Site personnel de l'auteur, 2012, en ligne : http://www.paullafarge.com/luminous-airplanes.html (consulté le 28/06/17). Nous traduisons : « About ten years ago, when I was still living in San Francisco, I had the idea to make a hypertext fiction, i.e., a story that would branch in many different directions. I tried various ways of doing this, which I won't bore you with ; the point of the story is that after about three years of struggling with this idea (during which time I moved to New York, and wrote *The Facts of Winter*), I more or less gave up on it. In the fall of 2003, I wrote a novel about a young man who's summoned back to his family home in Thebes, NY, a sleepy town in the Catskills, in order to clean the house of five generations of junk. His grandfather has just died and no one else wants the job. So he goes. This was the seed of *Luminous Airplanes,* a book which would surely have been easier to finish if I hadn't been haunted by the idea that the novel could be something *more*, that it could extend its branches indefinitely in the vast space of the Internet. After many false starts and dead ends, *Luminous Airplanes* became both a book *and* a hypertext. The book tells the story of our young man, now a computer programmer, and the house of relics and trash which he sorts through in the fall of 2000. The hypertext, or "immersive text," as we're calling it (*hypertext* got a bad name back in the 90s) both complements the novel and continues it into the present ».

[2] 253, « Another One Along in a Minute » (http://www.ryman-novel.com/info/one.htm [consulté le 28/06/17]). Nous traduisons : « describing each character in 300 words ».

[3] Cette date correspond aussi aux premiers commencements de ce travail : si de nouvelles œuvres ont été publiées après le début de nos recherches et auraient pu figurer dans le corpus – on pense par exemple au dernier

corpus entre les œuvres oulipiennes, à cheval entre un modernisme finissant et un postmodernisme peinant à s'imposer en France et en Europe, et les œuvres datant des années 1990 et suivantes, que nous regroupons sous l'appellation d'*épifiction*. Nous forgeons ce terme à partir des propositions d'Emmanuel Bouju dans son article « Epimodernisme. Une hypothèse en six temps », qui visent à penser ce qui vient après le *post*. L'épimodernisme se déploie en « six valeurs[1] » rappelant les six *Leçons américaines* d'Italo Calvino, parmi lesquelles la Superficialité – ou l'écriture à la surface, de la surface, étant entendu, ainsi que le soutient Calvino, que « c'est seulement après avoir connu la surface des choses […] qu'on peut aller jusqu'à chercher ce qu'il y a en dessous. Mais la surface des choses est inépuisable[2] » –, qui « prolonge la "multiplicité" calvinienne en rappelant les chemins qui bifurquent de la tradition borgésienne[3] », mais aussi l'Energie, deux valeurs qui apparaîtront, au fil de ce travail, comme autant de points cardinaux pour penser les œuvres du corpus. Ce choix exclut deux productions qui auraient pu figurer dans notre corpus primaire : les différentes nouvelles de Borges dont la plupart sont rassemblées dans le recueil *Fictions* (*Ficciones*, 1944) – on pense notamment au « Jardin aux sentiers qui bifurquent » – et certaines œuvres de Cortázar, dont la nouvelle « Continuité des Parcs » et, surtout, le roman *Marelle* (*Rayuela*, 1963). Les nouvelles de Borges seront présentes comme sous-texte pour une grande partie des œuvres du corpus : mais nous excluons, par exemple, « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent » de notre étude car, si le projet évoqué dans l'œuvre relève pleinement des enjeux de la multiplication des récits, le texte en lui-même ne le met pas en œuvre. Borges reste cependant une influence majeure pour aborder le corpus. L'exclusion de *Marelle* est un peu plus délicate : l'œuvre entre dans le champ de l'analyse, en proposant au lecteur deux façons de lire le roman, c'est-à-dire en suivant l'ordre linéaire de l'objet livre ou bien en suivant les indications qui se trouvent à la fin de chaque chapitre ; cependant, elle se situe en amont de notre borne temporelle initiale, et elle implique l'élargissement des aires culturelles et linguistiques déjà envisagées[4]. Les œuvres de ces deux auteurs figurent donc dans le corpus secondaire et pourront être mentionnées à titre de comparaison.

Notre corpus se déploie dans trois langues, le français, l'anglais et l'italien, et deux aires culturelles : l'aire nord-américaine, avec Mark Z. Danielewski, Geoff Ryman et Paul La Farge, et l'aire européenne, avec Georges Perec et Alain Fleischer pour la France, Italo Calvino pour l'Italie – étant entendu que nous abordons deux œuvres de sa période parisienne – et David Mitchell pour le Royaume-Uni. Cette partition est schématique et masque des rapprochements et des croisements que nous avons cherché à mettre en avant dans la présentation qui précède.

Multiplication des récits et mise en intrigue : une problématique

Le point de départ de notre travail se situe ainsi dans la tension entre, d'une part, un agencement narratif que nous nommons *multiplication des récits* et qui tend à créer des effets perturbateurs dans la

roman de David Mitchell, *The Bone Clocks* – nous avons préféré ne pas les intégrer au corpus primaire par souci d'équilibre dans l'approfondissement des approches.

[1] Bouju, E., « Epimodernisme. Une hypothèse en six temps », art. cit., p. 93.

[2] Calvino, I., *Palomar*, Jean-Paul Manganaro (trad.), Paris, Editions du Seuil, 1985, p. 59.

[3] Bouju, E., « Epimodernisme. Une hypothèse en six temps », art. cit., p. 99.

[4] Par ailleurs, nos compétences en langue espagnole ne sont pas suffisantes pour apprécier le texte dans sa version originale, ce qui ne garantit pas une qualité optimale pour le travail d'analyse.

réception romanesque, et le type d'immersion ou d'adhésion spécifique qui se noue, pour le lecteur, avec l'œuvre. Nous l'avons formulé en termes de paradoxe pour *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : comment une œuvre qui semble se donner pour dessein de frustrer son lecteur peut-elle l'*intriguer* ? Mais nous pouvons le formuler d'une autre façon, à propos des deux hypertextes de fiction de notre corpus ou de *La Maison des feuilles* : comment un roman qui fonde une partie de ses effets sur la déconstruction matérielle du fil narratif peut-il faire de cette manipulation un moteur d'adhésion à ce qui est raconté ? Les enjeux de ce travail sont donc de plusieurs ordres. Nous nous efforcerons, d'abord, de déterminer la nature et le fonctionnement de cet agencement que nous avons nommé *multiplication des récits*, en cherchant dans le cours du développement à mesurer le rôle que joue le dispositif textuel, c'est-à-dire sa matérialité. Nous proposerons, ensuite, une analyse des rapports entretenus par la multiplication des récits avec la notion de mise en intrigue, afin de déterminer les *effets* de cet agencement narratif sur le lecteur. Enfin, nous interrogerons le type d'expérience de réception – ce que Paul Ricœur nomme, dans *Temps et récit*, la « refiguration », troisième étape de la *mimesis* qui est ce « procès concret par lequel la configuration textuelle fait médiation entre la préfiguration du champ pratique et sa refiguration par la réception de l'œuvre[1] » – suscité par la lecture intriguée des œuvres multipliant les récits, en nous confrontant directement aux stratégies développées par le lecteur et relevant d'une forme de mise en espace de l'intrigue.

On voit là se dessiner les trois parties de ce travail. Dans la première, nous poserons les bases définitoires de la notion de multiplication des récits. Le premier chapitre a pour vocation de préciser les différents choix définitoires et lexicaux qui orientent l'ensemble du travail. Nous le débutons par une première mise au point : qu'est-ce qui, précisément, fait l'objet d'une multiplication au sein des romans ? La nature des récits multipliés est à prendre en compte dans l'analyse : nous verrons qu'un trait spécifique de notre corpus repose sur le fait que les récits insérés ne relèvent que très rarement de l'oralité représentée, au contraire par exemple du corpus de travail qu'explore Victoire Feuillebois au XIXe siècle[2]. C'est une des raisons pour lesquelles nous proposons, dans ce premier chapitre, un rapide survol des différentes pratiques souvent rassemblées sous l'étiquette de l'enchâssement narratif, afin d'en montrer l'hétérogénéité, mais aussi afin d'établir quelques filiations possibles pour les œuvres contemporaines auxquelles nous consacrons cette étude. Nous approfondissons ensuite les raisons, rapidement exposées dans cette introduction, pour lesquelles nous ne reprenons pas à notre compte différentes notions possibles – enchâssement, multiplicité, diffraction – et nous exposons, dans le même temps, les différentes zones possibles d'investigation, en précisant la portée de notre propre analyse. Le deuxième chapitre quant à lui consiste en une proposition typologique : d'abord, nous explorons, à partir de typologies préexistantes chez Gérard Genette[3] et chez John Barth[4], les rapports entretenus entre les récits, puis nous établissons un partage entre deux types majeurs de structures ou d'agencements

[1] Ricoeur, P., *Temps et récit*, T.1, *op. cit.*, p. 107.

[2] Feuillebois, V., *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, *op. cit.*

[3] Dans le « Discours du récit » et le *Nouveau discours du récit*.

[4] Voir Barth, J., « Tales within Tales within Tales », *Antaeus* 43, Autumn 1981, repris dans *The Friday Book. Essays and other Nonfiction*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1984.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

possibles de ces récits, la coordination et la subordination. Enfin, et pour ne pas laisser penser que ces deux typologies ont une valeur pour elles-mêmes en dehors de toute interrogation poétique, nous nous interrogeons sur le type d'esthétique impliquée par ces agencements narratifs : comment positionner les œuvres de notre corpus vis-à-vis de la problématique du fragment ? Comment donner sens d'un point de vue esthétique aux effets de frustration et de relance qui sont deux traits saillants dans les œuvres multipliant les récits ? Le troisième et dernier chapitre de cette première partie est consacré aux enjeux de ce que l'on nomme *littérature multiple* : nous montrerons comment le corpus d'étude négocie avec la notion d'excès et quelle place il peut occuper au sein de la littérature dite postmoderne, pour terminer sur l'idée, majeure dans notre approche, que celui-ci exhibe sans doute avant tout un véritable plaisir du romanesque.

La deuxième partie du travail prend appui sur ce plaisir exhibé comme moteur pour interroger spécifiquement les rapports entre la multiplication des récits telle qu'elle vient d'être définie et la mise en intrigue. Nous nous occupons, dans un premier chapitre, de définir la mise en intrigue à partir de *La Poétique* d'Aristote et de *Temps et récit* de Paul Ricœur, que nous faisons dialoguer avec les propositions de Raphaël Baroni dans *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*. Nous montrons alors que pour aborder les œuvres de notre corpus, et en particulier les deux hyperfictions que sont *253* et *Luminous Airplanes*, il est nécessaire de renouveler notre approche de l'intrigue. Le chapitre suivant prend acte de cette nécessité et vise à établir les différentes formes de l'intrigue dans les œuvres du corpus : l'intrigue policière apparaît comme un modèle prégnant, qui fait du lecteur un enquêteur au sein du matériau textuel. Faut-il alors postuler une interactivité de la mise en intrigue dans ces œuvres multipliant les récits ? Nous nous proposons d'expliciter une telle hypothèse, en explorant les significations d'une intrigue qui *émerge* au gré des investigations du lecteur, ce qui nous permettra d'établir des distinctions au sein du corpus. Le dernier chapitre de cette deuxième partie, consacré aux figurations temporelles véhiculées par la mise en intrigue, interroge du point de vue de la chronologie la question des contraventions à la linéarité que provoque la multiplication des récits. Si le chapitre précédent explore la nature des intrigues déployées, celui se donne comme objectif d'en déterminer les fonctions, en montrant de quelle façon la multiplication des récits produit une désorientation temporelle – ou de quelle façon un discours sur le temps parvient à s'incarner dans un agencement narratif éclaté.

Dès lors, la troisième partie de ce travail cherche à prendre à bras le corps ces contraventions à la linéarité et ces désorientations temporelles : nous y mettons à l'épreuve une de nos hypothèses de départ, consistant à dire que l'expérience de lecture relève bien plus d'une refiguration de l'appréhension de l'espace que du temps. Autrement dit, face à la déstructuration de l'intrigue traditionnelle, le lecteur semble voué à se représenter les récits comme des espaces. Le premier chapitre de cette dernière partie est le pendant du dernier de la précédente, et explore les représentations de l'espace présentes dans les œuvres du corpus, en prêtant une attention particulière aux différentes figures spatiales convoquées. Nous montrons que la multiplication des récits, en suscitant une appréhension du texte comme espace, conduit à des désorientations spatiales manifestées par la récurrence des mises en abyme et des métalepses : ce faisant, elle interroge la frontière entre ces différents espaces narratifs, mais aussi entre

la fiction et le réel. Ce dernier point nous donnera l'occasion en particulier d'interroger à de nouveaux frais la notion d'immersion fictionnelle à partir de l'hypothèse que la multiplication des récits permet la figuration, au sein de l'œuvre, de cette immersion. Le chapitre suivant est consacré aux stratégies mises en place par le lecteur pour pleinement vivre cette expérience spatiale qui semble s'offrir à lui : si la mise en intrigue impliquée par la multiplication des récits induit une appréhension du texte comme espace, dès lors notamment que ce dernier revendique s'incarner dans un dispositif impliquant une réception et une manipulation, lire devient synonyme d'arpenter une histoire réticulaire, rhizomique ou labyrinthique. Parmi ces stratégies de lecture, nous nous arrêterons sur celle qui consiste à produire une carte ou un schéma pour garder la trace de la lecture. Le dernier chapitre de ce travail, enfin, sera entièrement consacré à la notion de *stéréométrie littéraire* : notre objectif, dans cet ultime point qui revendique une dimension fortement expérimentale, consiste à postuler la pertinence d'un outil de mesure de ces espaces textuels ; autrement dit, nous nous interrogeons sur la possibilité de véritablement *prendre la mesure* du rapport entre la multiplication des récits et la mise en intrigue, et sur la possibilité de forger un outil permettant la *visualisation* de cette mesure.

Nous espérons, à travers ce travail, pouvoir poser les bases d'une réflexion théorique sur les rapports entre la multiplication des récits et la mise en intrigue, sans nier les spécificités de chacune des œuvres envisagées. Le corpus de travail, compte tenu de l'exercice, est restreint mais vise à être augmenté, ce qui permettrait la mise à l'épreuve de nos propositions. Enfin, si le développement constitue une réponse au faisceau d'hypothèses posées en introduction, il garde aussi volontairement la trace des hésitations et des interrogations qui persistent.

- Partie 1 - La multiplication des récits : définition, fonctionnement, enjeu

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Le premier des plaisirs de la lecture pour le lecteur naïf, tel que nous l'avons défini dans l'introduction à la suite des analyses de Vincent Jouve, se trouve dans l'histoire qui lui est racontée. Plus l'histoire est riche en péripéties, en anecdotes – voire, plus l'auteur lui donne d'histoires à lire et dans lesquelles se plonger – plus le lecteur qui lit pour ce plaisir-là sera satisfait. C'est pour cette raison, principalement, que le *roman à tiroirs*[1] est une forme narrative relevant de la tradition et assez répandue à travers les époques, notamment dans des genres recherchant et entretenant ce type de réception – les contes, par exemple. Multiplier les récits, est-ce alors accroître ce plaisir ?

Répondre à cette question est un des objectifs de notre travail. Pour ce faire, dans cette première partie, nous nous proposons d'explorer les caractéristiques et les enjeux de la multiplication des récits : qu'est-ce qui est l'objet, précisément, de cette multiplication ? L'omniprésence du livre en tant qu'objet (objet bien souvent défectueux ou trompeur, inachevé ou perdu) dans les œuvres du corpus de travail permet-elle encore d'inscrire notre étude dans la lignée des analyses en termes de délégation de parole et d'enchâssement narratif – comme c'est le cas, par exemple, pour les contes que nous venons tout juste de mentionner ? Comment a été défini l'*enchâssement narratif* et pourquoi ne pas reprendre cette notion à notre compte ? Dans quelles pratiques s'ancrent les œuvres de notre corpus et peut-on imaginer une continuité entre ces pratiques ? Ces interrogations guideront notre exploration dans le premier chapitre de cette partie, ce qui nous permettra de cerner au plus près notre objet d'étude. De cette façon, nous proposerons une définition extensive de la *multiplication des récits*. Dès lors, par le biais de l'exploration du corpus, nous mettrons au jour son fonctionnement. Nous en passerons par des typologies, qui visent à déterminer l'objet d'étude dans ses particularités, tout en permettant de mettre en avant des recoupements signifiants. Ces recoupements orientent d'emblée, comme nous le montrerons, la réflexion du côté des effets produits sur le lecteur. C'est ce sur quoi se concentrera le troisième chapitre : nous poserons les bases d'une *poétique* de la multiplication des récits – postmoderne ? épimoderne ? – relevant de l'excès, excès qui menace autant qu'il fascine.

[1] Voir Keating, M. E., « "Romans à tiroirs" d'hier et d'aujourd'hui : parodie et expérimentation romanesque », art. cit.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

CHAPITRE 1. PROPOSITION DE DÉFINITION DE LA MULTIPLICATION DES RÉCITS

Ce premier chapitre a pour vocation d'approfondir les pistes définitoires proposées en introduction : après avoir pris la mesure de l'objet d'étude que représente la multiplication des récits, nous la confronterons aux différents termes disponibles dans le champ de l'analyse narratologique afin d'asseoir notre proposition tout en rappelant ce qu'elle doit aux études existantes sur la question. Ces bases de travail acquises, nous serons alors en mesure de déterminer le niveau d'application de la multiplication des récits – de la phrase au cycle littéraire – et de proposer une définition extensive. C'est au prix de ce travail préalable que la notion pourra, dans les chapitres suivants, être mise à l'épreuve des œuvres du corpus.

I. La multiplication des récits : un objet d'étude

Nous avons brièvement, en introduction, présenté la notion de *multiplication des récits* : l'objectif de notre travail est de mesurer la nécessité et l'efficacité d'un tel terme, face à des œuvres diverses et face à un ensemble d'autres notions qui peuvent être – et qui sont – convoquées pour les caractériser. Autrement dit, nous visons dans le premier temps de notre réflexion à construire notre objet d'étude, à la fois par la délimitation de son champ d'application – qu'est-ce qui, précisément, fait l'objet d'une multiplication ? – et par l'exploration rapide de différentes incarnations possibles.

A. La multiplication, à l'intersection du livre et des récits

La multiplication des récits implique la coprésence, selon diverses modalités que nous préciserons, de plusieurs ensembles textuels qu'il faut déterminer. La présence d'un titre d'œuvre au sein du roman en train d'être lu suffit-elle à permettre l'analyse ? Un titre de roman, comme le rappelle Josep Besa Camprubí[1] après Gérard Genette[2], a trois fonctions majeures : une fonction désignative, à la manière d'un nom propre tel que le définit Kripke[3], par laquelle le titre d'un ouvrage est une étiquette qui sert à l'identifier ; une fonction métalinguistique, par laquelle le titre, signifiant quelque chose en lui-même, « parle » du texte qu'il désigne, en dit quelque chose[4] ; enfin, une fonction séductrice, par laquelle le titre cherche à inciter à la lecture, notamment en provoquant la curiosité du lecteur. Dans les trois cas, le titre, bien que faisant partie de l'œuvre, est ce qui se présente au lecteur avant la lecture. Il est ainsi, dans le même temps, un élément externe au texte, situé dans un entre-deux, un seuil. Sa simple mention ne suffit pas à considérer qu'il y a multiplication des récits : il n'est lui-même, au mieux, que suggestion de récit, désignation d'un livre qui peut – ou non – être ouvert.

[1] Besa Campubrí, J., *Les Fonctions du titre*, Limoges, PULIM, 2002.
[2] Genette, G. *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, 1987.
[3] Saül Kripke définit classiquement le nom propre comme un désignateur rigide, c'est-à-dire que le nom propre désigne son objet de la même façon (avec la même extension fixe) partout où il apparaît.
[4] Ici nous suivons Josep Besa Campubrí lorsqu'il met en garde contre l'illusion qui consiste à considérer le titre comme une brève paraphrase du texte.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

1) Multiplier les livres

Un titre, en désignant, à la manière d'un nom propre, l'ouvrage auquel il se rapporte, serait donc le signe de la présence, au sein du livre, d'un autre livre, se donnant d'abord comme objet. C'est cette dimension qu'analyse Joëlle Gleize dans *Le Double miroir. Le livre dans les livres de Stendhal à Proust*. Dans cet ouvrage, Joëlle Gleize s'attache à la fois à la représentation du livre dans le livre, et à la représentation de l'acte de lecture que ce livre dans le livre appelle. Son approche est alors tout à la fois poétique, narrative et sociocritique, lorsqu'elle envisage le rôle social du livre représenté dans la fiction réaliste, au sein d'un XIXe siècle qui garde la trace de l'émergence, de la démocratisation et de la banalisation de l'objet livre.

L'ouvrage de Joëlle Gleize, bien que ne portant pas sur la période qui nous intéressera principalement dans cette recherche, soulève certaines questions qui seront les nôtres, en particulier autour de la notion de multiplication. Elle intitule en effet son introduction « le livre multiplie le livre[1] », mettant l'accent, avec l'usage du verbe conjugué, sur l'effet produit par la présence, au sein d'un livre, d'autres livres. Cette présence élargit les perspectives et ne fonctionne pas, comme nous le pensons aussi, à la simple façon d'une juxtaposition, mais vise à créer, par la comparaison à laquelle le lecteur procède nécessairement[2], un enrichissement des questionnements. Si les œuvres étudiées par Joëlle Gleize, en présentant divers titres d'ouvrages réels, interrogent la référentialité dans un siècle, le XIXe, où le roman se donne le réalisme pour vocation, le questionnement connaît un léger décalage au XXe siècle – et en particulier dans sa deuxième moitié, qui nous concerne. En effet, il ne s'agit plus tant de mesurer la capacité des livres à tenir un discours sur le monde qu'à tenir un discours sur eux-mêmes : l'autotélisme triomphe. La présence du livre dans le livre semble être un moyen privilégié, pour la littérature, de s'interroger elle-même, comme le montre la démarche d'Italo Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[3]. Toutefois, l'arrière-fond théorique a changé : Calvino, et les auteurs de la seconde moitié du XXe siècle, se situent au-delà du réalisme et la question du rapport de la fiction au réel est posée à de nouveaux frais.

Joëlle Gleize ne fait pas principalement porter son analyse sur le contenu des livres insérés dans la fiction, ni même sur leur nature (elle ne précise ainsi jamais vraiment si elle envisage le cas de livres *inventés*) : elle s'y attarde cependant selon deux aspects, dans la première partie de son ouvrage. Elle montre d'une part que le contenu du livre inséré dans la fiction a diverses fonctions (descriptive, romanesque, *etc.*). Ce contenu – qui n'est pas nécessairement donné à lire, puisque les livres insérés qu'analyse Joëlle Gleize sont des livres qui existent en dehors de la fiction dans laquelle ils apparaissent,

[1] Gleize, J., *Le Double miroir. Le livre dans le livre de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, 1992, p. 7. Elle cite ici *Le Livre des questions* d'Edmond Jabès, qui par cette proposition faisant référence à la Kabbale cherche à faire du livre un contenant exponentiel, pouvant ouvrir vers l'infini (Jabès, E., *Le Livre des questions*, t.1, Gallimard, Paris, 1988, p. 37).

[2] Joëlle Gleize affirme ainsi que « la présence d'un livre dans la fiction semble inviter le lecteur à le mettre en relation avec ce roman qu'il est en train de lire » (Gleize, J., *Le Double miroir*, *op. cit.*, p. 18).

[3] Italo Calvino est un grand lecteur de Flaubert, le premier aux yeux de Joëlle Gleize à interroger la dimension autoréférentielle du livre, en particulier dans *Bouvar et Pécuchet* (voir Pietri, S., « "Un firmament d'yeux qui nous regardent" : Calvino lit Flaubert », dans *Écrivains contemporains lecteurs de Flaubert*, coordonné par Anne Herschberg-Pierrot, *Œuvres et Critiques*, XXXIV, 1, Tübingen, 2009).

et sont donc connus du lecteur – est alors analysé non pas pour lui-même mais pour ce qu'il permet de dire du livre-cadre. En d'autres termes, le livre inséré est perçu principalement comme vecteur d'informations. D'autre part, Joëlle Gleize évoque brièvement la façon dont le livre dans le livre peut venir appuyer le récit principal par des jeux de miroir anticipateurs, de sorte à structurer l'avancée du récit. Cet aspect, que l'on peut rapprocher d'un effet de mise en abyme sans que pour autant Joëlle Gleize n'en fasse une analyse systématique, est un élément sur lequel nous reviendrons : en effet, la présence – et la représentation – de livres dans le livre, par effet de duplication et de dédoublement, introduit deux niveaux de fictionnalité dont un des rôles majeurs est de brouiller le rapport entre fiction et réalité. Cet élément d'analyse nous paraît être radicalisé quand l'analyse porte non pas sur la présence du livre comme objet dans le livre mais du récit dans un récit, c'est-à-dire quand l'analyse porte sur le dédoublement de l'acte de narration lui-même, et ce d'autant plus que la structure d'enchâssement se complexifie : la structure de *« 53 jours »* de Perec repose précisément sur ce phénomène de complexification progressive de l'enchâssement, complexification qui va de pair avec l'effacement du livre comme objet (ce n'est qu'à la fin de la lecture de la première partie que le lecteur comprend qu'il vient de lire un livre enchâssé dans un autre livre). Ainsi, les analyses de Joëlle Gleize sur ce point constituent un départ pour nos propres analyses, qui, ne portant pas sur les mêmes œuvres, n'aboutiront pas au même résultat.

La présence de livres au sein de la fiction permet d'analyser l'usage que les personnages en font ; autrement dit, d'interroger la lecture, sa représentation et sa fonction. Joëlle Gleize propose dans cette lignée une typologie des scènes de lecture ainsi qu'une méthode d'analyse de ces dernières en distinguant la lecture collective, la lecture duelle, la lecture duo, mais aussi la lecture solitaire. Son analyse montre que « la scène de lecture, moment où le récit semblerait devoir s'arrêter, faire une pause, s'avère être celui où il rassemble des données antérieures ou postérieures, où il concentre ses forces[1] ». Nous souscrivons à cette idée selon laquelle les scènes de lecture, dans lesquelles le récit inséré entre en scène de façon directe si le contenu du texte est décrit voire donné à lire au lecteur réel comme par-dessus l'épaule du personnage, ou indirecte si la scène se concentre uniquement sur l'acte de lecture, loin d'être des temps morts du récit, en sont une articulation forte. Nous chercherons, dans notre analyse, à comprendre en quoi ces scènes de lecture sont des relais pour le lecteur réel, lui permettant de retrouver son chemin dans un récit toujours plus complexe.

S'il est ainsi fructueux d'aborder la place du livre dans la fiction, en particulier parce qu'il y apparaît comme un objet dont on se sert, ce n'est pas là le cœur de notre approche : celle-ci se déploie dès lors que le lecteur réel, au même titre que les personnages, est à même de *lire* ces livres lui-même. Force est pourtant de constater que la grille d'analyse proposée par Joëlle Gleize reste valable. En effet, comme on peut s'y attendre, les livres mentionnés, manipulés, lus par les personnages au sein des fictions de notre corpus sont nombreux. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, comme dans *La Maison des feuilles*, le livre comme objet défectueux, incomplet, imparfait, est le moteur de l'intrigue : le roman de Calvino conduit son personnage principal, le Lecteur, à effectuer une sorte de tour du monde

[1] Gleize, J., *Le Double miroir*, *op. cit.*, p. 56.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

à la recherche du livre qui ne cesse de lui échapper, tantôt parce « les mêmes pages ont été reprises deux fois[1] » (SPN, 31), tantôt parce que l'auteur « a fait une crise dépressive, qui l'a conduit en quelques années à trois tentatives de suicide manquées, plus une réussie[2] » (SPN, 81), tantôt parce que l'œuvre est dérobée au Lecteur, *etc*. Composé d'une « multiplicité [de] livres et [de] copies de livres [ayant] définitivement remplacé l'Œuvre[3] », le livre en tant qu'objet empêche le Lecteur d'accéder au récit. À ce titre, le roman de Calvino présente la figure du non-lecteur, Irnerio, qui n'envisage à proprement parler le livre que comme un objet, une matière à sculpter, mais surtout pas à lire : de notre côté, nous nous situons du côté du Lecteur, et si le livre nous intéresse, c'est pour les fictions qu'il contient. De même dans *La Maison des feuilles* de Danielewski, la fiction se construit autour de deux œuvres absentes : le film de Will Navidson, que Johnny Errand ne parviendra jamais à trouver[4], et le « texte » laissé par Zampanò après sa mort, qui cherche à rendre compte de l'œuvre de Navidson. Fondamentale, « l'œuvre » de Zampanò ne sera reconstituée que par le travail de Johnny Errand qui fait advenir le texte et donne naissance au livre. On le comprend donc, avec ces deux exemples : le *topos* du livre « dans une dynamique narrative », comme l'affirme René Audet dans une étude sur la diffraction narrative, dépasse « la seule mise en scène de ce motif[5] ».

« 53 jours » de Perec met en évidence le double usage du livre, et, de fait, les deux approches dont il est question ici. D'une part, le livre en tant qu'objet et suggestion de lecture, signe d'un contenu qui ne sera pas accessible directement au lecteur, tient une place importante. L'*incipit* du roman donne le ton : « J'avais pas mal de choses à lire, entre autres un truc de Rosensthiel sur les labyrinthes, quelques romans policiers, et un recueil de mots croisés qui venait à peine de m'arriver de Paris » (« 53 », 15). En d'autres termes, sont données, dans cette phrase qui pourrait paraître anodine en début de roman, les clés de lecture de l'œuvre, clés de lecture qui, une fois le texte connu, paraissent exagérément évidentes[6] ; l'œuvre se présente, dans son projet en tout cas, comme un véritable labyrinthe, miroir aux alouettes ainsi que le déplore Salini, narrateur de la seconde partie du texte, lorsqu'il s'exclame, à propos du narrateur de la première partie du récit qui a la tâche, comme lui, de résoudre une énigme à partir d'un manuscrit : « Comment peut-il croire qu'il parviendra à s'y retrouver au milieu de ce réseau de

[1] En version originale : « Hanno ripetuto due volte le stesse pagine » (SNI, p. 28).

[2] En version originale : « nella crisi depressiva che l'ha portato nel giro di pochi anni a tre tentativi di suicidio falliti e a uno riuscito » (SNI, p. 80).

[3] Gleize, J., *Le Double miroir*, *op. cit*., p. 250.

[4] Johnny Errand ne parviendra jamais à mettre la main sur le film de Navidson pour une bonne raison : il n'existe pas, malgré les multiples travaux universitaires, réels et inventés, que Zampanò, qui appartient au même niveau fictionnel que Johnny Errand, convoque. Le lecteur, même s'il est assez rapidement convaincu de la fictionnalité de cette œuvre au cœur de l'œuvre, tant l'histoire de cette maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur paraît invraisemblable, verra ses doutes entretenus tout au long de l'ouvrage, en justifiant une analyse de type fantastique.

[5] Audet, R., « Œuvres diffractées contemporaines et méandres de l'interprétation », *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction. XVIe – XXIe*, N. Corréard, V. Ferré et A. Teulade (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 326.

[6] De fait, tout lecteur de Perec un tant soit peu averti voit dans cette citation un élément de lecture à prendre en compte.

miroirs trompeurs ? » (« 53 », 158). De la même façon, « quelques romans policiers[1] » seront convoqués au fur et à mesure que l'intrigue se déploie, comme le rappelle le narrateur de la première partie :

> […] Il n'y a pas seulement un livre – un manuscrit, plutôt – qui s'appelle *La Crypte*, il y a aussi les quatre livres dont Serval s'est plus ou moins servi pour écrire *La Crypte* et, dans *La Crypte* même, il y a *Le Juge est l'assassin* et même, quoique évoqué en moins d'une phrase, ce roman de Henrijk intitulé *Od Rädek*, et d'un livre à l'autre, ou à l'intérieur d'un même livre, il y a des petites choses qui passent, qui glissent, parfois sans modification, parfois avec de minuscules différences[2].

Le livre dans le livre peut donc être convoqué simplement par « moins d'une phrase », et pourtant, « il y a des petites choses qui passent » : ce sont ces éléments qui nous intéressent, c'est-à-dire non pas les livres en eux-mêmes, en tant qu'objet, mais *ce que l'on peut lire d'eux* dans l'œuvre qui les accueille.

« 53 jours » repose sur un grand nombre de résumés[3], mais ce n'est pas cela qui nous intéressera, même si l'intrigue du roman, à la manière de mots-croisés, nécessite que l'on ait connaissance de ce qui se passe à l'intérieur des livres dans le livre. Notre intérêt porte bien plutôt sur la transition effectuée entre la première et la deuxième partie : « [Industriel, ancien résistant, Robert Serval disparaît. On retrouve dans sa voiture, abandonnée à Grenoble, un manuscrit dont le titre est *53 jours*] » (« 53 », 143). Cette transition met l'accent sur le titre : les guillemets sont absents, car *53 jours* est le titre du manuscrit de Serval, élément au cœur de l'intrigue de la seconde partie du roman, subtilement intitulée *Un R est un M qui se P le L de la R*. La présence des guillemets indique la citation, donc le redoublement du texte par lui-même. Cet élément n'est compréhensible par le lecteur qu'une fois la manipulation mise au jour : en lisant la première partie, intitulée *53 jours*, il ne lisait pas le roman de Perec, mais un manuscrit au sein du roman de Perec. Ainsi, manuscrit dans le manuscrit (puisque la deuxième partie du roman de Perec est restée à l'état d'ébauche), le texte se dédouble bien en deux strates dont la première est incluse dans la seconde. Autrement dit ici, le premier manuscrit n'est ni simplement évoqué, ni même résumé ou cité partiellement : il est pleinement donné à lire sans que, à la première lecture, le lecteur puisse savoir qu'il lit un récit enchâssé. C'est bien là que réside la différence d'approche entre notre analyse et celle de Joëlle Gleize : le livre dans le livre nous intéresse s'il peut être lu par le lecteur au même titre que l'œuvre qui le contient, tandis que le livre comme objet au sein de l'œuvre n'implique que rarement l'accès au texte lui-même, même si des personnages sont montrés en train de le lire. Pour preuve de cette différence, l'ouvrage *Bats of the Republic* de Zachary Thomas Dodson qui entrecroise deux récits situés à deux époques différentes, l'un, « The Letters of Zadock Thomas », étant rendu accessible au lecteur au sein de l'autre, *The City-State, Novelty of Future Times*, par la présence d'une lettre, distinguée typographiquement ; plus encore, le livre est bien donné à lire dans le livre puisqu'une troisième œuvre, *The Bird and Butterfly*, des sœurs Gray, est inscrite sur une page reproduisant elle-même le livre[4] : de la sorte, ce sont bien trois textes, dont deux œuvres publiés dans l'univers de la fiction, que le lecteur lit. Cet exemple nous permet ainsi de cerner au plus près notre objet, c'est-à-dire le livre dans le livre comme

[1] Le déterminant indéfini « quelques » ayant une portée ironique nette ici.
[2] « 53 », 93.
[3] Voir par exemple le chapitre trois de la première partie, qui résume le manuscrit de Serval.
[4] Cet ouvrage appartient aux œuvres du corpus secondaire. Nous reproduisons quatre pages du roman en annexe (Annexe 2), qui montrent les quatre états du texte.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

objet *et* comme dispositif d'accès au texte, un livre non simplement évoqué, suggéré, entraperçu, mais bien donné, et donnant accès au texte qu'il contient, de sorte que le lecteur se retrouve face à plusieurs livres en un. Le roman qu'il lit serait alors toujours, comme l'indique le sous-titre de *La Vie mode d'emploi*, un *romans*.

Ainsi, si notre approche se distingue de celle de Joëlle Gleize du point de vue de la période envisagée et de la nature de l'objet questionné[1], nous aurons tout de même à interroger la place du livre dans certains ouvrages de notre corpus, notamment dans *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski tant le travail de l'édition du texte est un enjeu majeur de l'intrigue et permet de comprendre ce qui suscite, dans l'œuvre, la multiplication des récits[2].

2) Multiplier les récits : la question de la narration en présence

Nous l'avons dit : il s'agit pour nous de prendre en compte tant la présence du livre comme objet que comme ce qui donne accès à un autre texte, aussi lisible que celui qui le contient. On pourrait alors considérer que, par ce procédé, les romans qui nous intéressent interrogent leur propre présence. Il est utile ici de prendre appui sur les travaux de Sophie Rabau, en particulier *Fictions de présence* : dans cet ouvrage, elle questionne la présence, au sein d'un roman, texte écrit, d'une représentation ou d'une figuration du conte, c'est-à-dire d'une situation d'oralité dans laquelle le narrateur se fait conteur au profit d'un auditeur. Le centre de son travail porte alors à la fois sur ce qui est rendu présent au sein de ces textes (et la tension qui en découle, entre présence et absence), et sur les procédés d'insertion narrative reposant sur l'oralité de la mise en récit. Ces derniers sont au nombre de trois : les partenaires de l'énonciation sont connus, le cadre spatio-temporel dans lequel ils évoluent leur est commun, et l'énoncé est en dépendance directe avec la présence d'un cadre incluant l'auditeur et le narrateur ; au contraire pour Sophie Rabau, le roman se caractérise par l'indétermination des partenaires, l'absence de cadre spatio-temporel commun, et l'existence au-delà de son acte d'énonciation de l'énoncé[3]. Ainsi,

> est écrit tout énoncé lisible en l'absence de son producteur et susceptible d'être conservé par la chaîne de la transmission textuelle, des papyrus à l'imprimerie, et de l'imprimerie à nos hypertextes contemporains. [4]

Cette opposition frontale semble être mise à mal dans notre corpus : en effet le lecteur, bien souvent entité dans le livre comme le serait l'auditeur d'un énoncé oral, est régulièrement mis en présence de l'auteur du texte qu'il lit – c'est le cas dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ou dans *Courts-circuits* – ou bien il est confronté à son absence, l'auteur devenant comme personnage *in absentia* de la fiction mais appartenant bien au même cadre spatio-temporel – c'est le motif des enquêtes de *« 53 jours »*, un

[1] En d'autres termes, les études sociocritiques visant à « observer les présences, dans le livre, du livre, de l'auteur et des métiers du livre », dans le but de comprendre, en particulier, « l'articulation entre le monde de la littérature […] et le monde social dans lequel celui-ci s'enchâsse » ne nous intéresseront pas prioritairement (Glinoer, A., et Paquette, C., « Introduction », *Le Livre dans le livre : représentations, figurations, significations*, *Mémoires du livre*, Glinoer, A. et Paquette, C. (dir.), vol. 2, n°2, 2011, n.p.).

[2] A ce propos, voir Debeaux, G., « Le livre décomposé : *La Maison des feuilles* ou la multiplication intrigante des récits », communication lors du Colloque *Text/ures : l'objet livre, du papier au numérique*, organisé par le Labex Arts-H2H (université Paris 8), Paris, 19-21 novembre 2014 (publication en cours).

[3] Rabau, S., *Fictions de presence*, *op. cit.*, p. 27.

[4] *Ibid*., p. 28.

des ressorts de *La Maison des feuilles*, ou de *Cloud Atlas*. Plus encore, le lecteur est avant tout mis en présence du livre comme objet : le texte qu'il lit est incarné dans son monde, et se rappelle à lui en tant que matérialité. Pour Sophie Rabau, dès que le roman cherche à rétablir ce type de cadrage, impliquant une coprésence auteur-lecteur, c'est en souvenir du « modèle de la communication orale en présence[1] », parce que, selon sa lecture, tout texte écrit ne peut exister qu'indépendamment « du bon vouloir des partenaires[2] ». Or, et la suite de nos analyses le montrera, nos textes multipliant les récits et mettant le lecteur – qu'il soit personnage intradiégétique ou qu'il s'agisse du lecteur réel – en présence d'un texte incarné dans un dispositif, ont besoin, pour exister pleinement, d'être mis en œuvre. Autrement dit, face au texte qu'il lit le lecteur n'est pas passif, et s'il ne peut agir directement sur ce qui est écrit, il peut toutefois – et c'est déjà beaucoup – agir sur son agencement. En dernière instance, c'est sur lui que repose la construction même du sens du texte.

Autrement dit, les analyses proposées par Sophie Rabau, portant sur un objet d'étude légèrement différent du nôtre, à savoir la présence au sein du roman compris comme texte écrit d'une narration orale, d'un conte partagé entre deux interlocuteurs, ne permettent pas de rendre justice à l'insertion de *romans* dans le roman. Si l'objectif de Sophie Rabau est de « penser une rhétorique de la communication narrative dans le texte narratif », c'est-à-dire « se donner la narration orale comme horizon de pensée du romanesque[3] », notre travail ne cherchera pas à rejoindre cet horizon d'oralité, précisément parce qu'il nous semble que le texte se donne, dans notre corpus, comme incarné dans un dispositif autre. Il s'agira de comprendre en quoi et comment la multiplication des récits est tout à la fois multiplication du livre, multiplication des romans et multiplication du texte, non seulement pour les personnages, mais aussi pour le lecteur ; cela permet de comprendre que notre corpus établit une « fiction de présence » au-delà de l'oralité, en rendant présent le dispositif permettant l'accès au texte, en reproduisant *pour le lecteur réel* cette présence du livre dans le livre, accessible aux personnages, dans un franchissement du seuil de la fiction éminemment métaleptique[4].

Sophie Rabau s'appuie sur l'exemple de l'interruption pour prouver la différence entre le conte, impliquant une coprésence du narrateur et de l'auditeur, ce dernier pouvant toujours couper la parole au conteur et réorienter le récit selon son désir, et le roman, pensé comme solitude « par excellence[5] », déjà écrit et ne pouvant connaître aucune modification de la part du lecteur, n'autorisant de sa part aucune intervention. Or, nos ouvrages semblent bien remettre ce postulat en cause : *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, comme *Cloud Atlas*, représente, si ce n'est pour le lecteur réel[6], au moins pour le personnage

[1] *Ibid*., p. 113.
[2] *Ibid*., p. 114.
[3] *Ibid*., p. 115.
[4] Nous renvoyons à Debeaux, G., « De la voix au texte, du récit au roman enchâssé : la question de la présence au tournant du XXIe siècle », *Agon, Quaderno n°8, supp. n°11*, 2016, en ligne : http://portale.unime.it/agon/files/2017/04/S0810.pdf (consulté le 06/06/17).
[5] Rabau, S., *Fictions de présence*, *op. cit.*, p. 151.
[6] Comme nous le verrons, le lecteur réel de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ou de *Cloud Atlas* subit effectivement les interruptions, mais celles-ci ne sont problématiques que pour les lecteurs-personnages : pour le lecteur réel, la succession des récits tient lieu de linéarité, qui rétablit dès lors une continuité. En d'autres termes, si le Lecteur dans le roman de Calvino lit bien dix romans interrompus, le lecteur réel lui ne lit qu'un seul roman, jouant sur la discontinuité et sa frustration.

du Lecteur, ces interruptions romanesques et leur influence, tandis que *Le Château des destins croisés*, mettant en présence plusieurs locuteurs privés de voix, montre bien comment cet horizon d'oralité peut échouer ou représenter un leurre[1]. Plus encore, *La Maison des feuilles* et les hypertextes imposent au lecteur des interruptions effectives dans la continuité narrative en le forçant à choisir entre différents parcours de lecture et donc différentes modalités d'accès au texte. Dès lors, le lecteur n'est pas en présence de l'auteur, mais en présence d'un dispositif qui se refuse à la transparence : c'est avec le dispositif d'accès au texte (le livre imprimé ou bien l'hypertexte) que le lecteur doit, tout au long de sa lecture, sans cesse négocier, dans une interaction qui ne peut plus faire du texte écrit un signe d'absence. Si « le texte romanesque cherche à capter un désir de récit en figurant le plaisir de la présence », comme l'affirme Sophie Rabau, il n'est pas possible de considérer, dans notre corpus, que « ce plaisir est représenté sur la page qui est lue dans l'absence[2] » : tout simplement parce que la page est donnée comme présence.

Ainsi, nous ne souscrivons pas à la conclusion à laquelle parvient Sophie Rabau, lorsqu'elle considère que « lire un roman serait donc faire le deuil d'une narration en présence, [et que] lire un roman qui représente le conte cela serait être confronté à l'objet même de ce deuil[3] », rejoignant par-là, de façon intéressante puisqu'elle interrogeait la présence du livre dans le livre, la conclusion de Joëlle Gleize, qui affirmait que

> la lecture ne peut se dire qu'en se faisant écriture, en quoi elle s'accomplit et se nie tout à la fois. Aussi, pour tenter de prendre la mesure de ce qu'elle est, faut-il mettre en texte, écho lointain à la disparition illocutoire du poète, la disparition du lecteur, son silence.[4]

Nos œuvres, qui peuvent se lire comme des romans représentant le roman, ne redoublent pas ce deuil ni n'instaurent le texte en écho mourant d'une lointaine autorité de la voix poétique, mais rappellent que le roman – c'est-à-dire un texte qui est une mise en récit reposant sur l'intrigue – est donné dans un dispositif qui n'est pas neutre ni transparent, qui est présent pour le lecteur, et que ce dernier s'ingénie à prendre en main, à manipuler voire à modifier, de façon bruyante[5]. Si le dispositif n'est pas neutre, il faut alors repenser l'adéquation proposée par Walter Benjamin, qui postule une correspondance entre roman, livre et intrigue, triade impliquant l'idée d'une fin, tandis que la narration orale, ne renvoyant

[1] Notons encore que, dans *Cloud Atlas*, un des textes est donné comme une transmission orale : il s'agit du récit central, « La croisée d'Sloosha ». Si Courtney Hopf, dans un article qu'elle consacre à *Cloud Atlas*, considère que le roman « privilégie le pouvoir du récit oral, la seule façon de raconter qui ne requiert aucune médiation physique, en dotant le récit de "La croisée d'Sloosha" du plus haut degré de réalité » (Hopf, C., « The Story we Tell. Discursive Identity through Narrative Form in *Cloud Atlas* », *David Mitchell : Critical Essays*, *op. cit.*, p. 117. Nous traduisons : « *Cloud Atlas* privileges the power of oral storytelling, the only method of storytelling that requires no physical medium, by endowing the "Sloosha's Crossin" narrative with the highest degree of reality »), pour notre part nous remarquons que ce récit, effectivement porteur de marques d'oralité, se fait en l'absence de tout auditeur caractérisé, de sorte que la narration orale n'est alors plus marquée du sceau de la présence, comme le veulent les analyses de Sophie Rabau, mais de l'absence de l'interlocuteur, auquel on s'adresse mais qui ne peut pas répondre. Par ailleurs, c'est le récit qui reste le plus difficile à appréhender tant son style est haché, dans une volonté mimétique de rendre une parole post-apocalyptique.

[2] Rabau, S., *Fictions de présence*, *op.cit.*, p. 157.

[3] *Ibid*., p. 318.

[4] Gleize, J., *Le Double miroir*, *op. cit*., p. 258.

[5] Il suffit, pour le prouver, de constater l'ampleur du forum de discussion consacré aux œuvres de Mark Z. Danielewski, et en particulier *La Maison des feuilles* : http://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves (consulté le 11/12/15).

qu'à elle-même dans une immédiateté et une unicité de la prise de parole, serait fondamentalement une « absence de fin[1] ». En décorrélant texte écrit et « objet déjà écrit[2] », donc figé et fini, nous verrons que la question de l'intrigue doit être posée à de nouveaux frais : c'est tout l'objet de notre étude.

B. Diversité des pratiques : de l'insertion à la multiplication des récits

La pratique littéraire consistant à tisser entre eux plusieurs récits n'est pas une invention du XXe siècle : cette affirmation est à la fois vraie, et fausse. Vraie, car, de la pratique de la digression dans l'Antiquité à l'hypertexte de fiction à la fin des années 1990, en passant par la pièce à tiroirs, le recueil de nouvelles à cadre ou encore l'antiroman du XVIIIe siècle, le principe de la concurrence et de l'enchâssement des récits a toujours connu une certaine vogue. Mais faux car, comme l'expose Jérémy Naïm[3], la notion d'enchâssement littéraire est forgée dans les années 1960, à partir des travaux de Tzvetan Todorov et Gérard Genette qui, pour asseoir une analyse formaliste et narratologique, recréent une histoire littéraire de l'enchâssement narratif qui a tout du fantasme. Notre approche, qui prend pour point de départ les œuvres du Calvino parisien, membre de l'OuLiPo et nourri de réflexions narratologiques, s'appuie sur ces travaux en raison de la correspondance contextuelle nette : les théories de Todorov et Genette vont « fasciner[4] » toute une génération d'écrivains. Il va donc falloir faire la part des choses entre, d'une part, une pratique diverse, sans véritable continuité, mais réelle, et d'autre part une reconstitution, *a posteriori*, d'un procédé et de sa pertinence.

1) L'enchâssement narratif : un objet construit

Jérémy Naïm fait débuter son analyse du terme d'enchâssement de l'article de Todorov paru dans le numéro 8 de la revue *Communications* : cet article, « Les Catégories du récit littéraire », ne cherche pas à dresser une histoire de la notion mais bien plutôt l'évoque, parmi d'autres concepts, en tant qu'élément descriptif appartenant au récit comme discours. L'année suivante, en 1967, il reprend l'enchâssement dans un article consacré aux *Mille et une nuits*[5], qui se situe dans la continuité d'un texte de Chklovski qu'il traduit et publie en 1965[6]. Dans ces trois textes, une des œuvres fondamentales pour évoquer l'enchâssement narratif est les *Mille et une nuits* : se lit ici un réflexe analytique que l'on retrouve dans la plupart des réflexions narratologiques et structuralistes portant sur l'insertion narrative. Quelques années plus tard, Gérard Genette reprend le terme de Todorov, sans pour autant le valider pleinement : en effet, il ne l'emploie qu'entre guillemets, car la notion d'enchâssement a le défaut, selon lui, de ne pas suffisamment mettre en avant le franchissement de seuil qu'implique l'insertion narrative[7].

---

[1] Rabau, S., *Fictions de présence*, *op. cit*., p. 150.
[2] *Ibid*., p. 318.
[3] Naïm, J., *Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au XIXe siècle*, *op. cit.*
[4] Nous empruntons ce terme à Jérémy Naïm.
[5] Todorov, T., « Les hommes-récits : *Les Mille et une nuits* », art. cit.
[6] Chklovski, V., « La construction de la nouvelle et du roman », dans *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, réunis, présentés et traduits par T. Tzvetan Tzvetan Todorov, Editions du Seuil, Paris, 1965.
[7] Voir par exemple la note qu'il consacre à l'article de Tzvetan Todorov sur les *Mille et une nuits* dans son « Discours du récit » : « mais le terme d'enchâssement ne rend pas justice au fait, précisément, que chacune de ces histoires est à un "degré" supérieur à celui de la précédente, son narrateur étant un personnage de celle-ci ; car on peut aussi "enchâsser" des récits de même niveau, par simple digression, sans changement d'instance narrative : voyez les parenthèses de Jacques dans le *Fataliste* » (Genette, G., « Discours du récit », dans *Figures III*, *op. cit.*, p. 227).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Quoi qu'il en soit, Genette, dans la lignée de Todorov et Chklovski mais d'une façon beaucoup plus nette, fait remonter le phénomène de l'insertion narrative à la nuit des temps littéraires, lorsqu'il affirme que « le récit au second degré est une forme qui remonte aux origines mêmes de la narration épique[1] ». Il en fait le principe même de la narration, et il n'est pas le seul, comme en témoigne le postulat de John Barth qui affirme que « le phénomène des récits encadrés […] est ancien, omniprésent, et tenace ; presque aussi vieux et divers, à [son] sens, que l'élan narratif lui-même[2] ». Pour comprendre les raisons de ce qu'il convient d'analyser comme une exagération, il faut replacer ces revendications dans leur contexte. Todorov comme Genette se refusent à faire de l'histoire littéraire, qui relève de la contingence et non de l'analyse du texte littéraire lui-même :

> Si l'histoire littéraire n'est […] nullement une fumisterie, elle est cependant de manière évidente […] une discipline *annexe* dans l'étude de la littérature, dont elle n'explore (biographie, recherche des sources et des influences, genèse et « fortune » des œuvres, *etc*.) que les *à côté*. La critique, elle, est et restera une approche fondamentale […][3].

Au mieux, on peut se livrer à une histoire des formes littéraires[4] et en particulier de l'enchâssement narratif, ce que Genette se refuse à faire dans son « Discours du récit », arguant que « l'étude formelle et historique de ce procédé déborderait largement [son] propos[5] ». L'analyse porte donc sur la forme en elle-même à travers ses expressions, peu importe que celles-ci soient hétérogènes. Il reste donc tout à faire[6].

Ainsi, nous souscrivons pleinement au propos de Jérémy Naïm lorsqu'il parle d'un « discours de l'émerveillement[7] ». Nous ne reprendrons pas les marques de cette fascination, repérées chez Barth, Genette, Todorov ou encore Borges. Il suffira d'une citation, recueillie chez Calvino, qui nous paraît remarquable à deux titres : d'une part, elle résume à elle seule l'engouement pour cette forme littéraire qui anime ceux qui cherchent à la penser, d'autre part, elle s'ancre dans une pratique, celle de Calvino qui nous occupe dans ce travail. C'est donc une façon pour l'auteur de s'inscrire dans une histoire littéraire (fantasmée, sans doute) et d'y revendiquer une place. Il s'agit des deux points qui suivent « Ulysse dit : » dans la structure de *L'Odyssée* analysée par Calvino :

> Ces deux points sont une articulation extrêmement importante – je dirais même la *clef de voûte* – de la narration *de tous les temps* et de *tous les pays*. Nous seulement parce qu'une des structures *les plus répandues* de la narration écrite a *de tout temps* été l'insertion de récits dans un autre récit qui leur sert de cadre, mais encore parce que, là où le cadre n'existe pas,

[1] *Ibid.*, p. 241. Genette reviendra sur ce propos dans son *Nouveau discours du récit*, suite aux critiques dont il fera l'objet.

[2] Barth, J., « Tales within Tales within Tales », art. cit., p. 221. Nous traduisons : « the phenomenon of framed tales […] is ancient, ubiquitous, and persistent ; almost as old and various, I suspect, as the narrative impulse itself ».

[3] Genette, G., *Figures III*, *op. cit.*, p. 11.

[4] « Il existe une histoire des formes littéraires, comme de toutes les formes esthétiques et comme de toutes les techniques, du seul fait qu'à travers les âges ces formes durent et se modifient » (Genette, G., *Figures III*, *op. cit.*, p. 18).

[5] *Ibid.*, p. 242.

[6] Deux thèses sont à signaler, qui s'attachent à rendre son historicité à la notion d'enchâssement narratif : celle de Jérémy Naïm, *Pour une stylistique du récit enchâssé au XIXe siècle*, et celle de Victoire Feuillebois intitulée *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*.

[7] Naïm, J., *Pour une stylistique du récit enchâssé au XIXe siècle*, *op. cit.*, introduction. (n. p.).

> nous pouvons supposer deux points invisibles qui ouvrent le récit et introduisent l'œuvre entière.[1] (nous soulignons)

Autrement dit, même là où il n'y a pas d'enchâssement narratif, l'analyse en termes d'insertion peut être menée puisqu'elle est au fondement du principe narratif lui-même.

Cette tentation de voir de l'enchâssement partout repose en fait sur un ensemble assez mince d'exemples récurrents, convoqués à tour de rôle par les théoriciens de l'insertion narrative dans les années 1960-1970. Un des points de départ fréquemment convoqué est *L'Odyssée* : Calvino y consacre son article sur les niveaux de la réalité ainsi qu'un autre texte, intitulé fort à propos « Les "*Odyssées*" dans l'"*Odyssée*"[2] » ; Genette ne parle de rien d'autre quand il affirme dans son premier « Discours du récit » le point de départ épique de l'insertion narrative, et Todorov situe l'œuvre d'Homère sur le même plan que les *Mille et une nuits* qu'il analyse dans son article sur les « Hommes-récits ». Ce point de départ est bien seul, puisqu'aucune autre œuvre antique n'est analysée : un bond assez curieux est d'ailleurs effectué pour atteindre les recueils de nouvelles à cadre, dont la source se trouverait dans un Moyen Âge passé sous silence et dont l'apogée se situerait dans l'exemple du *Décaméron* de Boccace, point de départ tant pour Chklovski[3] que pour Eikhenbaum[4] du roman moderne. *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino s'inspire en grande partie de l'œuvre de Boccace (mais aussi de celle de l'Arioste), « prototype du récit littéraire occidental[5] » pour l'auteur italien. Moins souvent, on évoquera l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, pour le mettre sur le même plan que l'œuvre de Boccace, en oubliant que deux siècles – et d'autres influences – les séparent[6]. Point de départ des pratiques romanesques contemporaines pour les formalistes russes, l'œuvre de Boccace s'inspirerait, sans pour autant qu'une preuve génétique vienne étayer le propos, sur la pratique orientale du récit multiple, dont l'avatar favori reste les *Mille et une nuits*. Pourtant, elles ne sont fixées en texte que tardivement (entre le XIIIe et le XVe e^ siècle, selon les sources) et la première diffusion large de l'œuvre est due à la traduction qu'en fait Antoine Galland, en France, entre les années 1707 et 1717. Autrement dit, il semble difficile, sinon fautif, d'analyser en termes d'influences le rapport entre la pratique orientale de l'enchâssement narratif et celle de l'encadrement du recueil de nouvelles. Calvino est plus précis dans ses analyses, en remontant à « l'ancienne narration indienne » pour asseoir une racine commune aux recueils de nouvelles encadrées de la tradition occidentale et aux contes enchâssés de la tradition orientale[7].

Toujours est-il que *Les Mille et une nuits* jouent un rôle important, dans l'histoire de la littérature mais surtout, en ce qui concerne la notion qui nous intéresse, dans sa théorisation au XXe siècle. L'œuvre

[1] Calvino, I., « Les Niveaux de la réalité en littérature », *La Machine littérature*, M. Orcel et F. Wahl (trad.), Paris, Editions du Seuil, 1993 [1984], p. 90.

[2] Calvino, I., « Les "*Odyssées*" dans l'"*Odyssée*" », dans *La Machine littérature*, *op. cit.*

[3] « Simultanément se crée en Europe [la culture occidentale découvre cette façon de faire avec des œuvres orientales] une manière originale d'encadrer les nouvelles, manière dans laquelle la narration est un but en soi. Je veux parler ici du *Décaméron* », Chklovski, V., « La construction de la nouvelle et du roman », art. cit., p. 190.

[4] Voir « Sur la théorie de la prose », Eikhenbaum, B., dans *Théorie de la littérature*, *op. cit.*

[5] Calvino, I., « Les niveaux de réalité en littérature », art. cit., p. 91.

[6] Boccace a composé le *Décaméron* entre 1349 et 1353 tandis que Marguerite de Navarre a laissé son texte inachevé à sa mort en 1549.

[7] « Du modèle indien dérivent, tant en Islam que dans l'Europe médiévale et renaissante, les recueils de nouvelles insérées dans un récit qui leur sert de cadre » (Calvino, I., « Les niveaux de la réalité en littérature », art. cit., p. 90) : il s'appuie sur un essai de F. Lacôte, *Sur l'origine indienne du roman grec*, daté de 1911.

est unanimement admirée, comme en témoignent les nombreuses réflexions de Borges à son sujet[1], qui affirme par exemple dans *Sept nuits*, au sein du texte qu'il consacre aux *Mille et une nuits*, qu'il lui paraît « nécessaire, pour aborder ce sujet [qu'il] aime tellement, [qu'il] aime depuis son enfance, le *Livre des Mille et une nuits* », d'évoquer « un événement capital dans l'histoire des nations occidentales », à savoir « la découverte de l'Orient[2] ». L'ouvrage devient le modèle même du phénomène de l'enchâssement, une « merveilleuse machine à raconter[3] » pour Todorov, qui prouverait une vérité sur la littérature : raconter, c'est vivre. *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino, en enchâssant dix *incipit* sans cesse interrompus, reprend, pour le décaler – lire, c'est vivre, pourrait-on dire –, le principe des *Mille et une nuits* : dans son analyse portant sur « Les niveaux de la réalité en littérature », à propos des *Mille et une nuits*, l'auteur italien s'en remet à Todorov, paraissant valider de fait cette analyse. Par la suite, les grands modèles convoqués sont le *Don Quichotte*[4] (cité par Genette lorsqu'il expose le fonctionnement des niveaux narratifs dans son « Discours du récit »[5]) et les romans picaresques (parmi lesquels *Gil Blas*[6] semble avoir les faveurs tant des formalistes russes que de Genette), les romans baroques parmi lesquels *L'Astrée*[7] tient la première place et auxquels Genette accorde plusieurs analyses (« Complexe de Narcisse », « Le serpent dans la bergerie[8] », article dans lequel Genette fait de *L'Astrée* le « roman des romans », « l'étroit goulet par où tout l'ancien se déverse, se reverse dans tout le moderne[9] » – on note le retour de la fascination –, mais aussi « D'un récit baroque[10] » dans lequel l'œuvre analysée est le *Moyse sauvé* de Saint-Amant[11], multipliant les niveaux narratifs, ce qui est un trait majeur de l'esthétique baroque selon Genette). Puis viennent les antiromans du XVIIIe siècle : principalement le *Tristram Shandy* de Sterne et *Jacques le fataliste* de Diderot, qui sont toujours abordés ensemble si ce n'est envisagés comme un unicat (à ce titre, l'analyse proposée par Italo Calvino et

[1] Voir à ce titre le deuxième chapitre de la thèse de François, C., *Les Mille et une nuits et la littérature moderne (1904-2011)*, thèse de doctorat, soutenue en 2012 à l'université de Cergy-Pontoise sous la direction de C. Chaulet-Achour, dans lequel il montre l'influence qu'a pu avoir la lecture que fait Borges des *Mille et une nuits*.

[2] Borges, J. L., « Les Mille et une nuits », dans *Sept nuits*, traduction de F. Rosset revue par J.-P. Bernès, Paris, Gallimard, 1985 pour la première édition française (nous citons à partir du volume 2 des éditions de La Pléiade, 2010, p. 668).

[3] Todorov, T., « Les hommes-récits : les *Mille et une nuits* », *op. cit.*, p. 45.

[4] Publié en deux parties en 1605 et 1615.

[5] « Toute narration intradiégétique ne produit pas nécessairement, comme celle de Des Grieux, un récit oral : elle peut consister en un texte écrit, comme le mémoire sans destinataire rédigé par Adolphe, voire en un texte littéraire fictif, œuvre dans l'œuvre, comme l'"histoire" du Curieux impertinent, découverte dans une malle par le curé de *Don Quichotte*, ou la nouvelle l'*Ambitieux par amour*, publiée dans une revue fictive par le héros d'*Albert Savarus*, auteur intradiégétique d'une œuvre métadiégétique » (Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 240-241).

[6] Publié entre 1715 et 1735.

[7] Publié de 1607 à 1627.

[8] Tous deux recueillis dans *Figures I*, Editions du Seuil, Paris, 1966.

[9] Genette, G., « Le serpent dans la bergerie », *op. cit.*, p. 110.

[10] Dans *Figures II*, *op. cit*.

[11] Paru en 1653.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

recueillie dans *Pourquoi lire les classiques* est éclairante[1]), et, en guise d'« expérience[2] » ou de « cas limite[3] », le *Manuscrit trouvé à Saragosse*[4] de Jean Potocki. Genette évoque quelques nouvelles et romans de la deuxième moitié du XIXe siècle mais sans s'appesantir (il évoque Barbey d'Aurevilly ou *Albert Savarus*[5] de Balzac), et la figure du XXe siècle qui retiendra l'attention de tous est celle de Borges, sans pour autant qu'un de ses textes ne soit nécessairement privilégié (« Le jardin aux sentiers qui bifurquent[6] » est fréquemment cité mais assez peu analysé).

Cet historique est donc à la fois parcellaire et tout à fait instructif : parcellaire, car ne sont jamais étudiées les filiations entre les œuvres, les influences réciproques permettant véritablement d'établir une histoire de l'enchâssement narratif ; mais instructif car il permet de voir que les modèles convoqués sont sensiblement les mêmes selon les auteurs, de sorte que cela nous permet de dresser la bibliothèque idéale de l'analyse narratologique de l'insertion narrative.

2) Diversité des pratiques

Il nous semble, malgré les réserves émises par Jérémy Naïm et que nous reprenons à notre compte, que l'histoire des phénomènes d'insertion narrative et de multiplication des récits doit être faite : elle pourrait chercher à montrer les influences et continuités avérées des pratiques, dans une perspective historique, mais elle viserait surtout à établir les diverses manifestations *dans leur différence* d'un phénomène que l'analyse formaliste et narratologique du XXe siècle a mis à l'honneur et que Jérémy Naïm appelle à envisager comme un « effet de lecture ». Notre travail ne vise pas à proprement parler cet objectif, puisqu'il s'attache avant tout à définir une forme en prenant pour point de départ certains textes de Calvino et Perec et en cherchant à comprendre ce qu'elle implique quant à la façon de raconter des histoires, toutefois il nous semble nécessaire d'établir un parcours chronologique des diverses manifestations de ce phénomène ou cet effet, qui visera surtout à relever, pour chaque période convoquée, les enjeux attachés à la forme de l'insertion, sans chercher à établir des filiations ni prétendre à une uniformité des pratiques. Ce travail est une ébauche et mériterait bien plus que les quelques paragraphes que nous lui consacrons[7].

---

[1] « Dans ses grandes lignes, *Jacques le fataliste*, histoire picaresque du vagabondage de deux personnages à cheval qui racontent, écoutent et vivent diverses aventures, est tout à fait différent de *Tristram Shandy*, lequel brode sur des épisodes domestiques d'un groupe de proches vivant au même endroit, et particulièrement sur les détails grotesques d'un accouchement et sur les premières mésaventures d'un nouveau-né. La parenté entre les deux œuvres doit être cherchée à un niveau plus profond : le véritable thème de l'une comme de l'autre est l'enchaînement des causes » (Calvino, I., « Denis Diderot, *Jacques le fataliste* », *Pourquoi lire les classiques*, J.-P. Manganaro (trad.), Paris, Editions du Seuil, 1993 – cité depuis l'édition Points, p. 81-82).

[2] Keating, M. E., « "Romans à tiroirs" d'hier et d'aujourd'hui : parodie et expérimentation romanesque », art. cit., p. 4.

[3] Todorov, T., « Les hommes-récits : les *Mille et une nuits* », *op. cit.*, p. 33.

[4] Paru en trois versions, datées de 1794, 1804 et 1810.

[5] Paru en 1842.

[6] La nouvelle paraît dans le recueil *Fictions*, publié pour la première fois sous le titre de *Ficciones* en 1944 et traduit en français en 1951.

[7] Nous avons envisagé un projet sur l'enchâssement narratif à la croisée des époques, avec Jérémy Naïm et Loreto Nuñez, qui a soutenu une thèse intitulée *Voix inouïes. Étude comparative de l'enchâssement dans* Leucippé et Clitophon *d'Achille Tatius et les* Métamorphoses *d'Apulée*, sous la direction de Ute Heidmann (Lausanne), en décembre 2011.

Si le point de départ de *L'Odyssée*[1] paraît incontestable, il nous semble que deux autres textes doivent être convoqués : le *Satyricon*[2], attribué à Pétrone, et *Les Métamorphoses*[3] d'Apulée. Le premier de ces deux textes se présente comme un ensemble d'épisodes – ensemble qui nous est parvenu de façon fragmentaire – que la critique tente de rassembler selon différents angles d'attaques[4]. L'œuvre fonctionne sur des jeux d'échos et des parallélismes, et on peut y discerner une structure de type enchâssée : c'est ce que soutient Thomas K. Hubbard dans un article de 1986[5], qui voit dans le Festin chez Trimalcion le centre (pour ainsi dire, le récit enchâssé) du fragment reconstitué qui nous est parvenu. Son analyse montre que les enchâssements sont multiples et se jouent à tous les niveaux de l'œuvre, recoupant d'autres analyses qui rapprochent le *Satyricon* des *Contes Milésiens* d'Aristide de Milet, notamment à partir de cette pratique de l'enchâssement[6]. Séduisante, cette analyse peut toutefois courir le risque de chercher à tout prix une structure dans un ensemble qui n'en a peut-être pas, voire qui ne peut en avoir que factice compte-tenu de l'état dans lequel nous est parvenu le texte : l'auteur ne s'en cache pas. Ce qui retiendra notre attention, au-delà de la possibilité de retrouver dans le texte des structures d'enchâssement, est la pratique de la satire, revendiquée par le titre, ainsi que la référence, par le biais de l'étymon possible *satura*, au pot-pourri : en d'autres termes, le *Satyricon* est une œuvre qui se veut digressive, moqueuse, qui fait fi des règles et des codes[7]. En ce sens, une analyse questionnant l'organisation structurelle du récit peut être pertinente. Le second texte que nous avons mentionné, les *Métamorphoses* (aussi connu sous le nom de *L'Âne d'or*) d'Apulée, est une œuvre qui nous est parvenue entière et dont la structure a elle aussi fait couler beaucoup d'encre. Sandra Mangoubi[8] propose une synthèse des différentes analyses structurelles de l'œuvre : si l'on peut souscrire à l'organisation tripartite (distinguant Lucius avant sa transformation en âne, des livres I à III, Lucius devenu âne des livres III à XI et Lucius redevenu humain dans la fin du onzième livre), ou bien à celle qui considère que l'œuvre se compose de dix livres plus un (les dix premiers consacrés à la vie sur terre, le dernier à la divinité, enclenchant un recommencement), on est aussi sensible à la suggestion de Sandra Mangoubi qui s'intéresse particulièrement au rôle joué par le conte d'Amour et Psyché, inséré au cœur de l'œuvre (dans les livres IV, V et VI). Elle y voit de nombreux jeux de miroirs et effets d'annonce qui suggèrent que l'enchâssement narratif est porteur de sens à l'échelle du récit. Ces exemples tendent à prouver que l'insertion narrative est pratiquée, sinon questionnée, de façon frontale dès l'antiquité : les enjeux portent alors sur la diversité et la digression. Les récits (ou commentaires) insérés servent à questionner, ont souvent valeur d'*exemplum* moral. Les analyses narratologiques sont des anachronismes mais cela n'empêche pas de discerner un fonctionnement général. Dans la lignée de ces pratiques, il est important

[1] On considère que *L'Odyssée* date de la fin du VIIIe siècle avant notre ère.

[2] On situe sa rédaction dans le premier siècle suivant notre ère.

[3] On les date du deuxième siècle de notre ère.

[4] Il est à noter que l'œuvre a été jugée, selon les canons de l'époque, comme forme neuve.

[5] Hubbard, T. K., « The narrative architecture of Petronius' *Satyricon* », *L'antiquité classique*, Tome 55, 1986, p. 190-212.

[6] Voir à ce propos la synthèse de Parca, M., « Deux récits milésiens chez Pétrone (*Satyricon*, 85-87 et 111-112). Une étude comparative », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tome 59 fasc. 1, 1981, p. 91-106.

[7] Voir Rimell, V., « The satiric maze : Petronius, satire, and the novel », T*he Cambridge Companion to Roman Satire*, Freudenburg, K. (Ed.), New York, The Cambridge University Press, 2005.

[8] Mangoubi S., « La Structure littéraire des *Métamorphoses* d'Apulée. Etudes des jeux de miroirs », *Folia Electronica Classica*, Numéro 2, Juillet-décembre 2001, Louvain-La-Neuve.

de citer le jalon que représente le « roman grec », défini par Georges Molinié et qui compte quatre représentants principaux – en réalité, les quatre œuvres entières qui nous soient parvenues[1]. En effet, ces romans prennent pour modèle, comme le rappelle Georges Molinié[2], la *kathā* sanskrite, modèle que met en avant un article de Félix Lacôte, « Sur l'origine indienne du roman grec », que cite aussi Calvino dans « Les niveaux de la réalité en littérature ». Précisément, « il s'agit d'un récit sur fond historique, ou légendaire, ou purement imaginaire, la plupart du temps en prose ; l'ensemble est placé dans la bouche d'un personnage qui est souvent le héros […] ». Ce récit peut prendre la forme d'« histoires imbriquées, emboîtées[3] » : de la sorte, les romans grecs « ne sont pas des recueils de contes, des rassemblements astucieux de personnages devisants, comme chez Boccace et Marguerite de Navarre » mais sont soumis à « une nécessité dramatique globale[4] ». Ce type de romans, qui, comme le montre Georges Molinié, est un ancêtre direct pour le roman baroque, impose donc à la multiplicité de ses récits et aventures l'unité d'une intrigue englobante ; par ailleurs, il fait reposer l'emboîtement narratif sur la prise de parole, au discours direct, d'un personnage qui se fait conteur de sa propre aventure.

Au Moyen Âge, plusieurs pratiques peuvent retenir notre attention. En premier lieu, la pratique du récit épique, récit d'abord oral et qui garde trace, même dans son passage à l'écrit, de cette oralité par le rappel de la présence du jongleur, garant de l'unité du récit, est un élément à prendre en compte : là encore, le caractère épisodique des récits s'épanouit dans le principe de l'enchâssement, qui permet à chaque épisode d'obtenir une unité et une cohérence. La dimension orale de cette littérature explique le fonctionnement par épisodes, et restera un élément clef pour la compréhension de l'insertion narrative. Une des questions posées est celle de la tension entre la longueur des œuvres, souvent laissées inachevées, et continuées (l'exemple le plus connu étant sans doute les *Continuations* du *Conte du Graal*, laissé inachevé par Chrétien de Troyes), fonctionnant en cycles, regroupées en matières, et la brièveté des récits, bien souvent identifiable autour d'une unité d'action, centrée sur un personnage. Bénédicte Milland-Bove affirme ainsi que « ces romans, par les procédés d'amplification et de récriture qui sont les principes mêmes de leur composition, sont liés à des récits plus ou moins brefs qu'ils ont intégrés, absorbés dans leur immense masse narrative[5] ». Elle précise qu'il est tout autant possible de constater un effet inverse, c'est-à-dire non plus l'expansion d'un récit bref, mais l'insertion, par enchâssement, de nouvelles[6] au sein du roman, et donne l'exemple de « l'histoire de la Croix Noire dans le *Lancelot en prose*, qui fait retour sur des élément antérieurs et dont la fin correspond à un retour, souligné par l'entrelacement, au fil initial du récit, [de sorte qu'on peut y reconnaître] le type […] du

[1] Molinié, G., *Du roman grec au roman baroque*, Presses universitaires du Mirail, Toulouse, 1995. Georges Molinié cite *Chairéas et Callirhoé* de Chariton, *Leucippé et Clitophon* d'Achille Tatius, *Daphnis et Chloé* de Longus, et *Les Ethiopiques* d'Héliodore, qui datent des premier et deuxième siècles de notre ère.

[2] Molinié, G., « La Disposition des masses narratives », *Du roman grec au roman baroque*, *op. cit*., p. 41-87.

[3] Molinié, G., « La Disposition des masses narratives », *op. cit*., p. 41, pour cette citation et la précédente.

[4] *Ibid*., p. 42, pour cette citation et la précédente.

[5] Milland-Bove, B., « Les nouvelles des romans arthuriens du XIIIe siècle : narrations longues, narrations brèves ? », *Faire court, l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, Croizy-Naquet, C., Harf-Lancner, L, Szkilnik, M (eds), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, p. 249. Elle va même jusqu'à faire du roman arthurien une « immense machine à dévorer et intégrer tous les modules brefs dont elle se nourrit » (*ibid.*).

[6] Sur l'usage du terme « nouvelle » à propos du récit bref au Moyen Âge, voir l'article de Dubuis, R., « Le mot *Nouvelle* au Moyen Âge : de la nébuleuse au terme générique », *La Nouvelle, Définitions, transformations*, Alluin, B., Suard, F. (Ed), Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

"roman à tiroir"[1] ». Cette précision nous permet de mettre l'accent sur une pratique, qui naît dans le roman médiéval mais qui a inspiré plusieurs auteurs de l'OuLiPo dont Jacques Roubaud et Italo Calvino : celle de l'entrelacement, terme repris du lexique médiéval et ayant une signification spécifique. En effet, comme le rappelle Leticia Ding dans un article qu'elle consacre à la réécriture, par Roubaud, d'un roman du XIII[e] siècle, la pratique provient de la tradition de l'*entrebascar* des troubadours et « s'illustre au niveau narratif par l'enchevêtrement métrique et mélodique des vers, ou encore par l'enlacement de différentes aventures dans la diégèse, où tous les fils se résolvent en fin de récit. L'entrelacement se marque aussi par des éléments empruntés, retravaillés et insérés dans un ensemble pour façonner une nouvelle création littéraire ». Notre intérêt pour ce « mécanisme[2] » se situe dans la notion d'enchevêtrement et dans celle de fil narratif : la métaphore du lien permet de pointer une tension, fondamentale dans le principe de l'insertion narrative, entre le multiple et l'un, le délié et le lié. L'entrelacement est une pratique permettant de réunir en « une tapisserie d'une rare complexité » l'ensemble des récits ; le recours à « la métaphore de l'arbre, dont toutes les branches participent à l'élaboration de l'image d'ensemble produite par le roman[3] », est aussi pertinente : ces deux images seront d'ailleurs reprises par Italo Calvino dans *Le Château des destins croisés*. La troisième pratique médiévale que nous souhaitons convoquer se déploie dans un autre genre littéraire : au théâtre. En effet, on retrouve assez régulièrement dans les mystères médiévaux l'intercalation de farces, afin de ménager quelques pauses pour l'auditoire, les mystères étant généralement longs (durant parfois plusieurs jours). Un exemple connu réside dans la farce « interpos[ée][4] » au sein du mystère de la *Vie Monseigneur Saint-Fiacre* : elle vise à divertir le public et à maintenir son attention[5].

Le *Décaméron* de Boccace, paru en Italie entre 1349 et 1353, fait la transition entre Moyen Âge et Renaissance en mettant à l'honneur l'insertion narrative comme agencement dans le domaine du recueil de nouvelles à cadre. Paul Zumthor, dans son *Essai de poétique médiévale*, rappelle que le recueil devient très représenté dès la fin du Moyen Âge : en ce sens, l'œuvre de Boccace est fondatrice, car elle permet de conserver, dans le passage à l'écrit, les réminiscences de l'oralité propre au genre court qui précède la nouvelle, le fabliau. Elle propose, en quelque sorte, un modèle : la présence d'un groupe de personnes réunies par le hasard, les circonstances (en l'occurrence, la peste à Florence, en 1348), qui cherchent à se divertir pour oublier leurs tourments en se racontant des histoires. Ces histoires sont alors autant de nouvelles qui, en soi, sont autonomes et plaisent par leur variété et leur liberté de ton. Luce Guillerm, dans un article consacré à « l'exemple fondateur » que représente le *Décaméron*, en explicite ainsi la structure :

> Prologue et conclusion de l'auteur, relayés au début de la quatrième journée par une épître aux lectrices, argument fictionnel et cadre issus d'un événement réel proche, la grande peste

[1] *Ibid.*, p. 257.

[2] Ding, L., « La réécriture entrelacée », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, 23, 2012, p. 312, pour cette citation et la précédente.

[3] Berthelot, A., « Digression et entrelacement : l'efflorescence de "l'arbre des histoires" », *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005, p. 35.

[4] C'est ainsi que la farce est annoncée dans le manuscrit de la *Vie Monseigneur Saint-Fiacre* (Bibliothèque Sainte-Geneviève, Paris, ms 1131).

[5] Voir l'analyse qu'en propose Mazouer, C., *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998.

> de 1348, distribution des récits entre dix narrateurs individualisés, découpage en journées ponctuées de retours narratifs et descriptifs à la fiction-cadre, classement thématique des récits enfin, autorisant la perception d'un sens d'ensemble concerté.[1]

Elle précise encore que « c'est […] l'acte narratif lui-même qui se trouve au centre du dispositif boccacien : ses acteurs, sa situation, et son plaisir[2] ». Cette pratique initiée par Boccace connaîtra une grande vogue dans toute l'Europe renaissante[3] : on pense, dans le domaine français, aux *Cent nouvelles nouvelles* parues en 1462, bien sûr aussi à l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, publié à titre posthume en 1559. Le modèle boccacien est revendiqué dans les textes liminaires, mais la distance d'avec celui-ci, même si l'œuvre reste très actuelle au gré de ses traductions (Marguerite de Navarre ayant eu entre les mains la traduction d'Antoine Le Maçon), autorise des formes de transgressions et de renouvellement du genre (on l'entend dans le titre des *Cent nouvelles nouvelles*). Ainsi, Marguerite de Navarre enrichit le procédé italien par l'ajout, fondamental[4], de dialogues à la suite des nouvelles, accordant ainsi une importance majorée au récit cadre, donnant une cohérence au propos ainsi qu'une certaine épaisseur aux personnages « devisants[5] ». On peut aussi citer *Les Contes de Canterbury* de Chaucer, dans le domaine anglo-saxon. Le modèle boccacien, qui a été jugé, on s'en souvient, comme le point de départ de la littérature moderne en Occident par les formalistes russes, oriente donc le questionnement vers l'inclusion, dans un cadre unificateur, d'une diversité de textes autonomes, avec un changement de niveaux de la fiction, puisque les nouvelles insérées dans le récit cadre sont bien des fictions (ou des anecdotes, mais dont le statut de vérité reste toujours incertain) que se racontent les membres devisants, ce qui implique, avec la circulation de la parole, des changements de locuteurs. On comprend dès lors pourquoi cela a suscité autant d'analyses d'ordre structural.

Au XVIIe siècle, l'enchâssement se déploie dans deux domaines : dans le roman baroque et au théâtre. Les affinités entre le courant baroque et le procédé de l'insertion sont évidentes, comme nous avons déjà pu l'esquisser en reprenant les analyses de Georges Molinié : goût pour la digression, pour le mouvement, tentation de l'infini et du vertige[6]… *L'Astrée*, d'Honoré d'Urfé, que Genette avait érigé en symbole, est en effet représentatif de cette tendance : l'œuvre se sert du procédé pour s'accroître presque indéfiniment, à la manière des récits médiévaux dont elle n'est pas si éloignée. Le procédé est ici déployé de façon impressionnante, ouvrant l'analyse vers un questionnement sur la monstruosité des

---

[1] Guillerm, L., « L'aspiration à l'unité organique des recueils : l'exemple fondateur du dispositif boccacien », *La Nouvelle. Définitions, transformations*, *op. cit*., p. 45.

[2] *Ibid.*, p. 47.

[3] Voir notamment la thèse de Marchand, C., *L'Esthétique du récit bref à la fin du Moyen Âge : réécritures, marges et interférences*, thèse de doctorat, soutenue en 2014 à l'Université d'Angers, sous la direction de J. Blanchard et P. Eichel-Lojkine.

[4] C'est aussi ici que Luce Guillerm situe le « travail complexe » effectué par Marguerite de Navarre à partir du modèle boccacien, c'est-à-dire dans « l'exploitation des voix multiples dans les commentaires de *L'Heptaméron* », à même de faire basculer l'intérêt de l'œuvre des nouvelles encadrées vers les dialogues encadrants.

[5] Cette expression est de Marie-Madeleine de la Garanderie (« Le Dialogue des romanciers, une nouvelle lecture de *l'Heptaméron* », *Archives des lettres modernes* n°168, Fleury-sur-Orne, Distribution Minard, 1977).

[6] Comme le précise Georges Molinié, « il est assez répandu, actuellement, d'appeler baroque, en France, la période qui va de 1580 à 1650 environ [et de reconnaître] une importance prépondérante aux éléments que voici : la figuration du change (parfois contradictoire), la représentation de visions en perspectives ou en masses perçues d'un seul point, l'incarnation dramatique, l'apparence formelle […] » (dans Molinié, G., *Du roman grec au roman baroque, op. cit*., p. 9). Voir aussi Souiller, D., *La Littérature baroque en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

œuvres, questionnement que l'on retrouvera pour les textes de notre corpus. En parallèle, le genre théâtral quant à lui exploite la veine du dédoublement dans ses comédies, par exemple chez Corneille avec *L'Illusion comique* (1636), qui maintient une intrigue fondée sur la révélation finale que ce qui se joue sous les yeux de Pridamant, père ayant perdu de vue son fils Clindor et croyant voir sa vie grâce à l'aide d'un magicien, est en fait une pièce de théâtre : c'est le théâtre qui se met en scène lui-même, dans un dédoublement tout à fait baroque questionnant le statut de la réalité et de l'illusion, tout en proposant une réflexion sur le genre théâtral, à la façon du *Hamlet* de Shakespeare, représenté pour la première fois au tout début du XVIIe siècle[1]. L'esthétique baroque tire ainsi parti d'une forme d'expression pour asseoir une interrogation fondamentale sur le statut du monde : si le monde est un théâtre, comme tend à le démontrer la pièce de Corneille, la vie est, quant à elle, un songe. Cette tension entre le réel et l'imaginaire, la réalité et la fiction se retrouvera, déplacée, dans la deuxième moitié du XXe siècle.

C'est au début du XVIIIe siècle que sont traduites les *Mille et une nuits* en France pour la première fois, bien que l'œuvre prenne ses racines dans des récits indiens et perses datant de l'Antiquité et ait été connue en Occident, mais de façon confidentielle, auparavant. Comme le précise Cyrille François, cette œuvre, multiforme selon ses réécritures, adaptations et traductions, est « un corpus de récits narratifs, variable selon les éditions, et constitué de plusieurs genres de récits narratifs, allant de l'épopée à l'anecdote historique en passant par le conte merveilleux[2] », dont un des enjeux est de « raconter une histoire surprenante, extraordinaire, pour survivre[3] ». Avec la traduction-adaptation[4] de Galand, qui fait évoluer le conte oriental vers une forme plus romanesque[5], *Les Mille et une nuits* gagnent un succès qui ne se démentira pas, comme tendent à le prouver les propos de Borges et Calvino relevés précédemment. Le succès, au XVIIIe siècle, des *Mille et une nuits* est à mettre, en partie, sur le compte du goût moderne de l'époque pour les contes de fée, très régulièrement publiés sous forme de recueils s'approchant d'une forme romanesque[6]. Raymonde Robert établit, en ce sens, une typologie de l'enchâssement pratiqué par ces récits, en proposant plusieurs critères (importance du récit englobé par rapport au récit englobant, ou encore rapport diégétique entre les deux niveaux de récits), pour favoriser celui d'un enchâssement dynamique contre un enchâssement statique. Deux modèles sont alors réactivés : d'une part, *L'Âne d'or* d'Apulée et le fait pour un personnage de « raconte[r un récit] à un autre pour le désennuyer[7] », et d'autre part le souvenir du *Décaméron*, et de *L'Heptaméron*, dans la « représentation d'un bavardage

[1] Autre occurrence théâtrale du procédé de l'insertion : les pièces à tiroirs, qui s'appuient sur la virtuosité des acteurs pour multiplier les jeux de scène au sein de la pièce (on pense, par exemple, aux *Fâcheux* de Molière), au détriment de l'action. On peut enfin envisager la présence de monologues narratifs au sein des dialogues dramatiques comme forme d'insertion narrative : voir à ce propos Adam, J.-M., « Raconter en co(n)texte dialogal : le monologue narratif au théâtre », *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, chapitre 5, Louvain-la-Neuve, Harmattan-Academia, 2011, p. 245-296.

[2] François, C., Les Mille et une nuits *et la littérature moderne (1904-2011)*, thèse de doctorat, soutenue en 2012 à l'université de Cergy-Pontoise sous la direction de C. Chaulet-Achour, p. 6.

[3] *Ibid.*, p. 8.

[4] *Ibid*., p. 15.

[5] *Ibid*., p. 16.

[6] Comme l'explique Raymonde Robert, « les éditeurs appliquent au conte de fée les usages généraux et répugnent à offrir à leurs lecteurs des ouvrages si minces qu'ils ne contiennent qu'un récit de moins de cent pages dans le format in-12 habituel aux textes romanesques » (Robert, R., « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries*, 1, 2004, p. 71).

[7] *Ibid.*, p. 72.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

mondain ». Comme elle le précise encore, la majorité des romans-recueils de contes de fée correspond au modèle statique de l'enchâssement, dans lequel « l'auditoire est préalablement constitué[1] » et réuni par une raison quelconque, dans le seul but de permettre aux contes d'être dits. En regard, l'enchâssement dynamique, plus rare, met en scène un récit-cadre dans lequel le personnage principal est en voyage, et où « ce sont les rencontres qui s'y produisent qui servent de prétexte à l'insertion des récits[2] », qui ne servent plus alors seulement au divertissement de l'auditoire mais aussi à son information. On entraperçoit ici une des modalités de déploiement du *Tiers Livre* ou du *Quart Livre* rabelaisien, et cette réactivation n'est pas anodine. En effet, parallèlement à ce goût du conte, qu'il soit féérique ou oriental, se poursuit en arrière-plan une filiation romanesque qui a beaucoup à voir avec l'enchâssement narratif, et qui aurait pour œuvre pivot le *Don Quichotte*. Cette œuvre, parue en deux fois (1605-1615) et fondatrice du genre romanesque selon la *doxa*, joue sur l'insertion à plusieurs niveaux : en insérant, selon la pratique de la digression, plusieurs épisodes narratifs de diverses longueurs (dont la nouvelle du Curieux impertinent) ; en déléguant la parole à Cid Hamet Benegeli dans un effet de décrochage énonciatif ; en proposant une suite, sorte de continuation qui permet au protagoniste de prendre conscience de son statut littéraire et de se voir, lui-même, comme héros de papier, voire comme héros de détournement (puisque le *Don Quichotte* a fait l'objet d'une suite apocryphe due à Alonso Fernandez de Avellaneda). L'œuvre instaure ainsi un questionnement sur le genre qu'elle contribue à fonder, en parodiant les romans de chevalerie et en popularisant, à la suite de Lazarille de Tormes, la veine picaresque qui se nourrit de la digression. Dans le sillage de textes comme le *Tiers-Livre* (1546) et le *Quart-Livre* (1552) de Rabelais, *Don Quichotte* représente donc une étape importante pour comprendre deux œuvres majeures du XVIII[e] siècle en rapport avec l'insertion narrative : le *Tristram Shandy* de Sterne, paru entre 1759 et 1769 en Angleterre, et *Jacques le fataliste* de Diderot, qui paraît en feuilletons entre 1778 et 1780 et s'inspire très directement de l'œuvre de Sterne. Ces deux textes revendiquent une filiation avec *Don Quichotte* et toute la tradition de l'antiroman[3], en s'inscrivant dans le genre picaresque, en poussant à l'extrême le principe de la digression, avec pour objectif la remise en question radicale du roman lui-même. Cette remise en question fait partie, pour Ugo Dionne et Francis Gingras, de l'essence même du roman. Dans la même lignée se situe le *Manuscrit trouvé à Saragosse* de Potocki (dont la dernière version date de 1810) qui, tout en trouvant sa place dans le contexte que nous sommes en train d'exposer, s'en réfère explicitement au *Décaméron* de Boccace, avec la mise en place de dialogues[4]. Maria Eduarda Keating, dans le bref article qu'elle consacre au roman à tiroirs, affirme que « ces livres fonctionnent […] comme démonstration/expérimentation des limites du roman, du point de vue de sa construction et de sa capacité à raconter des histoires et à rendre compte du réel[5] » : elle y discerne une mise en échec du récit lui-même, analyse qui peut être discutée,

[1] *Ibid*., p. 73, pour cette citation et la précédente.
[2] *Ibid*., p. 74.
[3] Voir Dionne, U. et Gingras, F., « Présentation : l'usure originelle du roman. Roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », *Etudes françaises*, vol. 42, n°1, 2006, p. 5-21.
[4] Voir l'article, ancien, de Decottignies, J., « A propos du "Manuscrit trouvé à Saragosse" », *Les Cahiers de Varsovie*, Centre de civilisation française de l'Université de Varsovie, 1974, pp.191-207.
[5] Keating, M. E., « "Romans à tiroirs" d'hier et d'aujourd'hui : parodie et expérimentation romanesque », art. cit., p. 3.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

tant cette structure narrative déploie un goût pour les histoires malgré – ou grâce à, pourrait-on dire – son incapacité à en conduire une à son terme. Questionnement sur le genre romanesque, goût pour la digression et les jeux métatextuels, et mise à l'épreuve de la forme romanesque elle-même, autant d'éléments clefs permettant de comprendre ces œuvres, qui se retrouveront aussi dans nos analyses de corpus.

Concernant la pratique de l'enchâssement narratif et de la multiplication des récits au XIXe siècle, nous renvoyons à deux thèses très récentes : *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)* de Victoire Feuillebois, et *Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au XIXe siècle* de Jérémy Naïm[1]. Victoire Feuillebois, qui s'intéresse en particulier aux recueils de nouvelles romantiques ayant recours à l'encadrement narratif et prenant appui sur un cadre nocturne, constitue un corpus fondant ce qu'elle nomme les « fictions nocturnes », c'est-à-dire des œuvres dans lesquelles

> l'histoire racontée est subordonnée à la présence d'un cadre oralisant qui ancre le récit du récit dans la soirée ou la nuit ; ce cadre met en relief le dispositif socialisant et souligne que le récit s'échange à plusieurs ; une instance de la narration personnifiée sous les traits du conteur se manifeste, mais sans qu'on puisse savoir si ce conteur se différencie d'une personne réelle qui pourrait ici être celle qui signe le texte.[2]

La nuit, comme elle le montre, renvoie, dans cette pratique romantique, à deux traditions contradictoires : celle, ancestrale, de la nuit comme organisation, structuration du recueil de récits brefs, dans la lignée des *Mille et une nuits*[3], et la nuit comme motif ou thème romantique, avec lequel on assiste au passage de « l'ancienne *nuit-topique* [vers] la moderne *nuit-tropisme*, au sens d'une nuit qui se débarrasse de ses caractéristiques techniques pour devenir une pure puissance de stimulation du sentiment et mieux se faire l'écho d'une puissance intérieure s'extériorisant dans l'atmosphère nocturne[4] ». Les « nuits d'encre » analysées, parmi lesquelles on compte, par exemple, *Eckbert le Blond* (*Der Blonde Eckbert*, 1797) de Ludwig Tieck et *La Maison déserte (Das öde Haus*, 1817) d'E. T. A. Hoffmann, permettent à Victoire Feuillebois de poser la question de la valeur de l'oralité représentée : en effet, son corpus est constitué d'œuvres faisant intervenir récits et commentaires enchâssés pris en charge, de façon orale, par un personnage de la fiction, la scène topique étant constituée, comme elle le rappelle en introduction en convoquant la nouvelle de Balzac « Une conversation entre onze heures et minuit » (1832), par une assemblée réunie dans le cadre d'une soirée mondaine et dont la conversation se fait, peu à peu, « conteuse[5] ». Dès lors, s'agit-il de reproduire le modèle de la conversation emblématisé par le *Décaméron*, s'agit-il d'investir la valeur accordée, par les précurseurs du romantique

[1] Feuillebois, V., *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, *op. cit.* ; Naïm, J., *Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au XIXe siècle*, *op. cit.* Nous les remercions tous les deux d'avoir bien voulu nous permettre de lire leurs travaux, qui sont en cours de publication.

[2] Feuillebois, V., *Nuits d'encre*, *op. cit.,* « Introduction », n.p.

[3] Victoire Feuillebois parle d'un « procédé narratif stéréotypé, un pur embrayeur fictionnel dénué de signification » (*Nuits d'encre*, *op. cit*., « Introduction », n.p.).

[4] *Ibid.*, « Chapitre 0 : pourquoi revenir sur la nuit romantique ? ».

[5] Balzac (de), H., « Une conversation entre onze heures et minuit », *Contes bruns*, Bruxelles, J-P. Meline, 1832, p. 5-6 ; rééd. *Œuvres complètes*, vol. 23, Paris, Club de l'honnête homme, 1956, p. 129, cité par Victoire Feuillebois dans son introduction.

comme Rousseau ou Herder, à la voix contre l'écrit, s'agit-il, contre les évolutions du marché du livre au XIXe siècle, de sacraliser cette parole, dans la lignée d'une expressivité poétique inspirée, contre l'envahissement de l'écrit, notamment à travers l'expansion journalistique ? La proposition de Victoire Feuillebois s'ancre dans l'histoire culturelle, qui vise à comprendre l'encadrement comme prise en compte d'une mutation matérielle du dispositif de diffusion de l'œuvre littéraire : « le récit encadré est le signe de l'ancrage médiatique de l'œuvre et le place d'emblée dans la problématique de l'art à l'époque de sa reproductibilité technique[1] ». En d'autres termes, le choix du « cycle nocturne » correspond à une volonté d'adaptation, par laquelle il s'agit à la fois de mobiliser le motif de la nuit romantique, devenu lui-même cliché[2], et le dispositif ancien d'organisation du récit, afin de permettre l'émergence d'une voix auctoriale spécifique. Comme Victoire Feuillebois l'affirme alors à la fin de son introduction, « *l'oralité* dissimule donc une recherche d'*auralité*, qui ne repose pas uniquement sur la fiction d'un contact direct, mais sur la conquête d'une aura charismatique de la part d'un écrivain possédant les pleins pouvoirs sur son texte[3] ». Il est intéressant de noter qu'un certain nombre de questions déployées dans *Nuits d'encre* peuvent être adaptées à notre corpus, notamment autour de la mutation des pratiques d'écriture et de publication à l'ère du numérique, qui remettent en cause à de nouveaux frais l'autorité de l'écrivain : il ne s'agit plus alors, dans nos œuvres, de figurer une oralité complexe, mais bien plutôt de mettre en scène le livre comme objet, voire comme objet déclinant. De la sorte, l'enchâssement narratif comme forme-modèle devient problématique, tant il a été pensé à partir d'une dimension orale : ce ne sont plus, à proprement parler, des *contes* insérés dans des récits auxquels nous avons affaire, mais bien des *textes* dans des *livres*.

Dans la continuité des recherches de Victoire Feuillebois, le travail de Jérémy Naïm s'attache à montrer en quoi le concept de « récit enchâssé », proposé par les narratologues dans les années 1960, prend naissance dans une illusion de continuité historique qui se construit au XIXe siècle[4] : reprenant alors un corpus assez proche de celui de Victoire Feuillebois, Jérémy Naïm s'intéresse à

> la mise en scène collective du récit raconté, que les recueils représentent depuis longtemps, [et qui] se répercute dans les nouvelles individuelles, créant un récit enchâssé d'un nouveau type. C'est cette nouvelle forme qui semble la plus visible au XIXe siècle – le récit enchâssé

[1] Feuillebois, V., *Nuits d'encre*, *op. cit.,* « Introduction », n.p.

[2] Victoire Feuillebois évoque à ce propos, dans le chapitre liminaire de son travail (« Chapitre 0 : pourquoi revenir sur la nuit romantique ? »), le stéréotype que représente la nuit, vue comme « temporalité de l'étrange et de l'inquiétant » permettant de façon privilégiée l'émergence de la nouvelle, évoquant « une circonstance inouïe ou un événement étonnant », ou du romanesque, en particulier celui de « fictions échevelées à la mode ». Elle cite alors l'*incipit* de *Paul Clifford*, roman populaire du britannique Edward Bulwer-Lytton paru en 1830 et qui initie le courant de la *purple prose* au romanesque exacerbé. Elle met en rapport cet *incipit*, « it was a dark and stormy night » avec les prétentions littéraires du Snoopy de Charles Schulz, qui commence tous ses romans par cette phrase. Or, cela évoque, de façon évidente, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino : le rapprochement est alors d'autant plus frappant que Silas Flannery, auteur à succès connaissant le syndrome de la page blanche et figure d'auteur dans le roman de Calvino, convoque lui aussi, dans le chapitre huit, le modèle de Snoopy, et en particulier cette phrase, « C'était par une nuit sombre, orageuse » (SPN, 196-197 ; « Era una notte buia e tempestosa », SNI, 206), qui n'est autre que l'*incipit* de *Paul Clifford*, pour en faire le modèle même de l'ouverture des possibles. Autrement dit, le motif de la nuit d'encre semble être réactivé, de façon tout à fait détournée et facétieuse, par Calvino.

[3] Feuillebois, V., *Nuits d'encre*, *op. cit.,* « Introduction », n.p.

[4] Pour l'ensemble de l'argumentation, nous renvoyons à sa thèse, *Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au XIXe siècle*, *op. cit.*

> de Balzac, de Barbey, de Maupassant, où quelques amis autour d'un cigare et d'un bon repas se retrouvent pour échanger des histoires.[1]

Pour notre part, il nous semble que cette forme spécifique de multiplication des récits dans laquelle une assemblée se réunit, parfois à la tombée de la nuit, pour se raconter des histoires, est un cadre qui permet de questionner l'émergence du réalisme et du fantastique, dans un siècle qui interroge la mise en fiction du réel. Le fantastique en particulier, si l'on suit la définition canonique qu'en donne Tzvetan Todorov comme ce qui « occupe le temps de l'incertitude[2] », semble pouvoir tirer profit de la mise en rapport de deux récits, dont l'un des deux est porté par un orateur personnage mais dont les deux se déploient dans un même univers de référence. Dès lors, la délégation de la parole et le passage par le filtre du discours rapporté permettent d'instaurer un doute quant au statut de réalité de l'histoire racontée. C'est un procédé qu'investira aussi *La Maison des feuilles* de Mark Danielewski, sans toutefois avoir recours à la délégation de parole directe, mais en enchâssant l'*ekphrasis* du film de la famille Navidson au cœur d'un manuscrit fragmentaire au statut lui-même incertain.

La première moitié du XXe siècle, qui se situe hors de notre période d'expertise, comporte un certain nombre d'œuvres appartenant au modernisme et jouant un rôle précurseur : parmi celles-ci, nous aimerions citer celles de Gide (notamment *Paludes*[3] et les *Faux-Monnayeurs*[4]), engageant la réflexion du côté de la mise en abyme[5], de Raymond Roussel (en particulier *Impressions d'Afrique* qui inspirera l'OuLiPo et les pratiques à contrainte, et *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, titre que reprendra Calvino avec *Comment j'ai écrit un de mes livres*, à propos des contraintes ayant présidé à la rédaction de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[6]), et, bien évidemment, de Borges (en particulier, le recueil *Fictions*, pas tant parce que ces textes mettent en œuvre une pratique de l'insertion narrative que parce qu'ils réfléchissent à ce que peut la littérature, à travers l'invention d'œuvres capable de les contenir toutes – nous pensons au « Jardins aux sentiers qui bifurquent »). D'autres auteurs méritent d'être cités, comme Jack London et son *Vagabond des étoiles*, œuvre qui pratique l'insertion narrative en faisant reposer l'alternance sur un principe fantastique de dédoublement de soi, qui questionne l'unité du sujet en même temps que l'évasion permise par la littérature, ou encore Georges Du Maurier, qui dans *Peter Ibbetson* exploite lui aussi l'enfermement (le héros du *Vagabond des étoiles*, comme celui de *Peter Ibbetson*, sont emprisonnés) et la puissance libératrice de l'imagination. Enfin, et même si ces œuvres appartiennent déjà à la deuxième moitié du XXe siècle (mais sont antérieures au *Château des destins*

[1] *Ibid.*, « Introduction », n.p.

[2] Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1971 (nous citons à partir de l'édition Points, p. 29).

[3] Qui date de 1895.

[4] Paru en 1925.

[5] Voir l'ouvrage fondateur de Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1977. Nous précisons d'emblée qu'une distinction claire doit être établie entre le principe de l'insertion narrative et la mise en abyme, l'une ne supposant jamais nécessairement l'autre, même si l'existence de l'une peut favoriser la présence de l'autre.

[6] Pour avoir une idée précise de la nature des contraintes que s'impose Calvino à la création de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il faut consulter « Se una notte d'inverno un narratore », *Alfabeta*, décembre 1979 (dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Oscar Mondadori, Milan, 2004. La nouvelle traduction du roman par Martin Rueff intègre une traduction de cet article en guise de postface), notamment à partir de la page XI. Il précise alors que la « machine générative du livre » repose sur le modèle des « allitérations que Raymond Roussel se proposait comme point de départ et point d'arrivée de ses opérations romanesques » (p. XII).

croisés de Calvino, notre point de départ), nous aimerions mentionner *Feu pâle* de Vladimir Nabokov (1962), qui multiplie les récits par l'intermédiaire d'un jeu sur les notes de bas de pages qu'exploitera aussi Mark Z. Danielewski dans *La Maison des feuilles*, *Composition n°1* de Marc Saporta (1962), qui, en proposant non pas un livre mais un ensemble de 150 feuillets à lire selon l'ordre aléatoire du jeu de carte, annonce tant la pratique de Calvino dans *Le Château des destins croisés* (la question du rapport de la littérature au jeu de cartes méritant à ce titre d'être posée), que la littérature numérique et les pratiques de génération textuelle, qui nous intéresserons peu dans le cadre de ce travail, et de la navigation aléatoire dans l'hypertexte de fiction – qui elle nous intéressera plus –, et enfin *Marelle* de Cortázar (1963), qui propose non pas à proprement parler une insertion de récit mais plutôt une double circulation dans l'œuvre (selon que l'on suit l'ordre des pages ou l'ordre proposé à chaque fin de chapitre), entraînant de fait deux « récits », deux agencements de l'intrigue.

Il nous a paru important de mentionner ces ouvrages, pour comprendre sur quoi s'appuient les œuvres qui nous intéressent et les théorisations existantes de notre objet d'étude, afin de ne pas succomber à l'illusion qui consisterait à croire que la littérature la plus récente serait fondamentalement novatrice. Il s'agissait ici de mettre au jour une forme de solidité de l'objet, afin d'en étudier une expression spécifique.

II. Choix du vocabulaire

L'intérêt généralement porté à la coprésence de plusieurs récits au sein d'une œuvre est orienté vers deux directions : l'étude de l'enchâssement narratif, comme nous avons déjà pu l'évoquer, et la description d'une forme de fragmentation de récits, pris dans une logique d'éclatement. Notre approche, centrée sur la multiplication des récits, dépasse le principe de l'insertion narrative et son systématisme sans pour autant aboutir à la « diffraction » dont parle René Audet.

A. Narratologie de l'enchâssement

1) Tzvetan Todorov et les « Hommes-récits »

Avant de l'élaborer de façon plus détaillée, dans *Poétique de la prose*, Tzvetan Todorov propose, dans « Les Catégories du récit littéraire » une première ébauche de théorisation de l'enchâssement narratif. Après avoir exposé les principes d'analyse de la description formaliste et avoir envisagé le récit en tant qu'histoire, Todorov le considère sous l'angle du discours, « parole réelle adressée par le narrateur au lecteur ». Dans ce cadre, trois dimensions sont explorées : le temps du récit, ses aspects et ses modes. C'est la première qui nous intéresse ici. Prenant soin de préciser que tout discours est, par définition, linéaire, il affirme qu'un écart apparaît nécessairement entre la temporalité du discours et celle de l'histoire : « dans l'histoire, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps ; mais le discours doit obligatoirement les mettre à la suite l'un de l'autre ; une figure complexe se trouve projetée sur une ligne droite[1] ». La question est alors de savoir comment le récit, en tant que discours prisonnier de la loi de succession, peut rendre compte de la dimension pluridimensionnelle de

[1] Todorov, T., « Les Catégories du récit littéraire », *op. cit.*, p. 138, pour cette citation et la précédente.

l'histoire (comprise ici comme l'exposé des événements qui se produisent au sein de ce que Genette appelle la diégèse). Todorov identifie plusieurs procédés, parmi lesquels l'enchaînement, l'alternance et l'enchâssement, capables de rendre compte non seulement d'une histoire complexe, dans laquelle plusieurs événements ont lieu en même temps, mais aussi, et surtout, de plusieurs histoires enchevêtrées. L'enchaînement, que Todorov désigne comme un moyen relevant de la tradition du conte, « consiste simplement à juxtaposer différentes histoires » ; l'alternance « consiste à raconter les deux histoires simultanément, en interrompant tantôt l'une tantôt l'autre, pour la reprendre à l'interruption suivante » ; l'enchâssement, enfin, est selon Todorov « l'inclusion d'une histoire à l'intérieur d'une autre[1] ». Cette définition, très brève, n'explicite pas les modalités d'inclusion ni même le sens qu'il faut donner à ce terme : qui prend en charge cette histoire dans l'histoire ? Quels en sont les effets sur la structure du discours narratif ?

Reprenant cette notion d'enchâssement dans *Poétique de la prose*, Todorov en poursuit la définition en partant du personnage. En effet, son analyse, intitulée « Les hommes-récits : *Les Mille et une nuits* » se fonde sur quatre œuvres, *L'Odyssée*, Les *Mille et une nuits*, le *Décaméron* et *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, caractérisées par l'absence de dimension psychologique des personnages. Chaque personnage est présent dans le récit en tant qu'actant : il se définit par les actions qu'il met en œuvre[2]. De la sorte, « l'apparition d'un nouveau personnage entraîne immanquablement l'interruption de l'histoire précédente, pour qu'une nouvelle histoire, celle qui explique le "je suis ici maintenant" du nouveau personnage, nous soit racontée. Une histoire seconde est englobée dans la première ; ce procédé s'appelle *enchâssement*[3] ». C'est donc, pour Todorov, l'apparition d'un nouveau personnage qui entraîne l'émergence d'un récit au sein du récit principal, raison pour laquelle il désigne les personnages qui se font narrateurs d'histoires dans l'histoire des « hommes-récits » : ils ne sont là que pour porter le récit suivant, qui à son tour les justifie au sein du grand récit. Dès lors, « l'enchâssement est une mise en évidence d'une propriété essentielle de tout récit. Car le récit enchâssant, c'est le récit d'un récit. […] Être le récit d'un récit, c'est le sort de tout récit, qui se réalise à travers l'enchâssement[4] ». Si l'on suit ici le propos de Todorov, le procédé de l'enchâssement a une vertu éminemment métapoétique : il dévoile l'essence de tout récit, qui serait toujours récit de lui-même. Il lui est alors possible de désigner *Les Mille et une nuits*, œuvre modèle dans son analyse, comme une « merveilleuse machine à raconter[5] », préfigurant par-là les recherches littéraires de certains membres de l'OuLiPo, parmi lesquels Georges Perec et Italo Calvino.

[1] *Ibid.*, p. 140, pour cette citation et les deux qui précèdent.

[2] Il semble s'appuyer ici sur une remarque de V. Chklovski dans « La Construction de la nouvelle et du roman », qui affirme que, dans le *Décaméron*, « la narration est un but en soi » et que « nous ne trouvons pas le personnage ; l'attention se concentre sur l'action, l'agent n'est que la carte de jeu qui permet au sujet de se développer » (« La Construction de la nouvelle et du roman », art. cit, p. 190).

[3] Todorov, T., *Poétique de la prose, op. cit.*, p. 37.

[4] *Ibid.*, p. 40.

[5] *Ibid.*, p. 45

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Autrement dit, dans ces œuvres présentant des récits sur plusieurs niveaux (Todorov en note cinq pour *Les Mille et une nuits*, comme pour *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*[1]), l'enchâssement prend la forme d'un mécanisme répété à l'envi et en cela semblable à la subordination syntaxique (mais dans la limite de l'intelligibilité), mécanisme ouvrant sur des œuvres détournées d'une visée psychologique (dont le but n'est pas de construire, à travers ses actions, l'identité du personnage) et centrées sur le récit, son avènement et sa multiplication. Comme il l'affirme en conclusion de son étude, « tout récit doit rendre explicite son procès d'énonciation ; mais pour cela il est nécessaire qu'un nouveau récit apparaisse […] [2]». Ce qui se dessine ici est une forme d'approfondissement à l'infini : en tant que mécanisme, à moins qu'un élément vienne gripper la machine, il semble pouvoir fonctionner sans terme.

Cette analyse de Todorov, intéressante parce qu'elle prend appui sur une structure syntaxique – celle de la subordination – pour proposer une description de l'enchâssement, ce qui permet d'établir un lien entre des unités textuelles d'ampleur différente, propose l'idée selon laquelle l'enchâssement, avec l'enchaînement et l'alternance, sont des moyens de contrer la linéarité du récit. C'est un postulat de départ que nous reprenons à notre compte : tout récit pris sous l'angle du discours (que nous désignerons désormais sous le terme de narration, conformément à la tripartition proposée par Gérard Genette) ne peut se défaire d'une dimension linéaire innée. Raconter s'inscrit nécessairement dans le temps. La supposée oralité originaire de la littérature renforce ce postulat mais le passage à l'écrit ne le supprime pas. De la même manière, l'acte de réception d'un texte (par l'écoute ou par la lecture) s'inscrit lui aussi dans le temps. Mais il nous faut établir une distinction : la linéarité n'est pas le propre du récit, ici, mais bien du discours ou de la lecture. L'histoire, elle, n'a pas d'obligation à s'organiser de façon linéaire. Comment dès lors le discours lui-même peut-il échapper à cette linéarité ? Selon Todorov, l'enchâssement, en enrichissant l'histoire d'autres histoires insérées, permettrait de contrer cette emprise temporelle : il nous semble que cela réside dans le fait que l'œuvre, en procédant ainsi, multiplie les actes de narration et aboutit à une pluralité de linéarités.

Enfin, nous retiendrons de cette analyse proposée par Todorov deux points qui nous paraissent majeurs : la dimension mécanique du phénomène de l'enchâssement, qui permet de comprendre l'aspect souvent monstrueux[3] des œuvres pratiquant la multiplication des récits et qui ouvre l'analyse vers l'hypertexte de fiction, ainsi que l'expression, féconde mais discutable, d'« homme-récit » concernant les personnages-narrateurs.

2) Insertion et niveaux narratifs chez Genette

Quelques années après ces propositions de Todorov, Gérard Genette pose lui aussi la question de l'enchâssement narratif, d'abord de façon indirecte dans « D'un récit baroque », puis de façon frontale dans son « Discours du récit ». Le propos « D'un récit baroque » suit immédiatement la

[1] Il évoque, à ce propos, « l'histoire de la malle sanglante », dans laquelle « Chahrazade raconte que / Dja'far raconte que / le tailleur raconte que / le barbier raconte que / son frère (et il en a six) », ainsi que, dans l'œuvre de Potocki, la structure par laquelle « Alphonse raconte que / Avadoro raconte que / Don Lopé raconte que / Busqueros raconte que / Frasquetta raconte que… » (*Ibid.*, p. 38).

[2] *Ibid.*, p. 45

[3] Samoyault, T., *L'Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

proposition faite par Todorov dans « Les Hommes-récits : les *Mille et une nuits* » et s'inscrit de fait dans une continuité intéressante. Le point de départ de la réflexion de Genette est l'œuvre de Saint-Amant, *Moyse sauvé*, et en particulier les procédés de l'amplification en jeu dans ce récit, caractéristiques typiques du baroque selon Genette. Il distingue trois façons de développer un récit : par expansion (« elle consiste à gonfler [le récit] en quelque sorte de l'intérieur en exploitant ses lacunes, en diluant sa matière et en multipliant ses détails et ses circonstances[1] »), par « insertion » et par intervention directe de l'auteur/du narrateur au sein de sa diégèse. Le point qui nous intéresse principalement ici est celui de l'insertion : Genette n'emploie pas le terme d'enchâssement, comme nous l'avons vu, et semble dans la suite de ses écrits avoir une réticence à son égard. L'insertion est un moyen d'inclure « un ou plusieurs récits seconds à l'intérieur d'un récit premier » : même si Genette précise qu'un récit dit second n'est pas nécessairement (voire, à certaines périodes, rarement) moins important que le récit premier, la hiérarchisation narrative est nette. Si, comme chez Todorov, Genette identifie un « agent de narration » qui « prend en charge » ce « récit second », il précise toutefois qu'il peut aussi s'agir « plus généralement [d'un agent] de représentation », ouvrant la porte à des analyses portant notamment sur l'*ekphrasis*. Son travail cherche à cerner les différentes modalités et fonctions de cette insertion narrative, et c'est dans ce cadre qu'il affirme une idée à laquelle il reviendra par la suite : si le récit second peut comporter les mêmes personnages que le récit premier, ou bien des personnages différents, n'ayant aucun rapport avec l'univers du récit premier, cette opposition reste relative et flexible ; par contre, il existe une différence absolue de « statut narratif[2] » entre le récit premier et le récit second : ils ne se situent pas sur le même plan narratif.

C'est sans doute sur ce point que se séparent les analyses de Todorov et Genette, ce qui explique notamment le fait que, lorsqu'il emploie le terme d'enchâssement, Gérard Genette utilise systématiquement des guillemets de citation voire de mise à distance. Il nous faut donc maintenant établir cette théorie des niveaux narratifs, que l'on retrouve exposée dans le premier « Discours du récit ». Elle est abordée dans la cinquième catégorie d'analyse, celle portant sur la Voix. Après avoir consacré plusieurs pages à l'instance narrative et au temps de la narration, Gérard Genette s'attaque à la question des différences de niveaux de la narration à partir d'un exemple de *Manon Lescaut*. Il établit d'emblée le fait que « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit[3] » ; dès lors, « l'instance narrative d'un récit premier est donc par définition extradiégétique, comme l'instance narrative d'un récit second (métadiégétique) est par définition diégétique[4] ». On comprend donc que le récit second, que Genette nommera désormais métadiégétique, est inséré, ou enchâssé, dans le récit premier, appelé diégétique, par la seule position de l'instance narrative au sein de l'économie énonciatrice du texte. Ce qui prime n'est ainsi pas l'insertion en elle-même mais bien plutôt l'acte de narration, qui se trouve en quelque sorte répliqué dans les œuvres déployant une – ou des – métadiégèses.

[1] Genette, G, « D'un récit baroque », art. cit., p. 196.
[2] *Ibid.*, p. 201, pour cette citation et les précédentes.
[3] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 238.
[4] *Ibid.*, p. 239.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Cet acte de narration ne relève pas toujours de « l'œuvre littéraire » et cette instance énonciative n'est pas forcément « un narrateur-auteur en position de s'adresser […] à un public[1] ». De même, une narration intradiégétique (un personnage ou un agent de la diégèse livre un récit qui est considéré comme métadiégétique) ne prend pas nécessairement la forme d'un récit oral. Genette évoque plusieurs cas : la narration intradiégétique

> peut consister en un texte écrit, comme le mémoire sans destinataire rédigé par Adolphe, voire en un texte littéraire fictif, œuvre dans l'œuvre, comme l'"histoire" du Curieux impertinent, découverte dans une malle par le curé de *Don Quichotte*, ou la nouvelle l'*Ambitieux par amour*, publiée dans une revue fictive par le héros d'*Albert Savarus*, auteur intradiégétique d'une œuvre métadiégétique.[2]

Ces précisions sont d'une extrême importance pour notre analyse : en effet, plusieurs de nos œuvres intègrent dans leur narration des textes écrits – c'est le cas par exemple dans *Cloud Atlas*, le premier chapitre étant un journal de bord, auquel le narrateur du deuxième récit a accès car il aurait été édité, tout comme la narratrice du troisième récit a entre les mains le récit précédent, sous forme de lettres, mais aussi et surtout dans *La Maison des feuilles* dans lequel l'ensemble du texte « central » produit par Zampanò en police *Times*, a été retrouvé et mis en forme par Johnny Errand. Plusieurs autres intègrent des « textes littéraires fictifs » – le cas emblématique est représenté par *Si par une nuit d'hiver un voyageur* dans lequel le personnage du Lecteur cherche, en vain, à lire la suite du roman commencé au premier chapitre, mais ne peut avoir entre les mains que des *incipit* interrompus et insérés entre les chapitres. Si dans le premier cas le texte inséré n'a pas le statut d'œuvre (la question se pose de façon prégnante concernant *La Maison des feuilles*), dans le second il s'agit bien d'une double création, et donc d'une mise en question de l'acte créateur. On comprend dès lors pourquoi la présence d'un niveau métadiégétique dans un récit entraîne un questionnement d'ordre métapoétique.

Gérard Genette s'efforce de décrire avec précision les éléments liant le récit métadiégétique avec le récit premier. La question posée nous intéresse au plus haut point : il s'agit de savoir comment un récit second prend place au sein du récit premier, comment il lui est relié, comment les deux récits interagissent. Genette distingue trois fonctions principales : la première, explicative, repose sur une « causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse[3] ». Autrement dit, le récit second a pour rôle principal (même si ce ne sera que très rarement son unique rôle) de préciser l'intrigue en explicitant une situation, en en livrant les causes. Ces récits seconds sont donc bien souvent rétrospectifs, et s'ils se situent à des niveaux narratifs différents, leur univers de référence reste le même. On peut penser par exemple à certaines nouvelles fantastiques dont le mécanisme repose entièrement sur ce type d'insertion : dans « Le Rideau cramoisi » de Jules Barbey d'Aurevilly, le récit métadiégétique, prononcé par le personnage du vicomte de Brassard à l'attention du narrateur du récit premier et comportant l'ensemble de l'intrigue fantastique, est suscité par la vue, lors d'un voyage en diligence, d'un rideau, moteur de la réminiscence du personnage.

[1] *Ibid.*, p. 240.
[2] *Ibid.*, pp. 240-241.
[3] *Ibid.*, p. 242.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

> - C'est singulier ! — fit le comte de Brassard, comme s'il se parlait à lui-même, on dirait que c'est toujours le même rideau !
>
> Je me retournai vers lui, comme si j'avais pu le voir dans notre obscur compartiment de voiture ; mais la lampe, placée sous le siège du cocher, et qui est destinée à éclairer les chevaux et la route, venait justement de s'éteindre… Je croyais qu'il dormait, et il ne dormait pas, et il était frappé comme moi de l'air qu'avait cette fenêtre ; mais, plus avancé que moi, il savait, lui, pourquoi il l'était ![1]

La tension narrative est enclenchée par cette dernière phrase, et le récit métadiégétique aura pour but de permettre au narrateur du récit premier, et au lecteur par la même occasion, de rattraper son retard. La cause de l'émoi suscité par la présence, dans le champ de vision, du rideau, est donc bien ce qui provoque le récit métadiégétique, dont l'objectif est d'expliquer les causes de cet émoi et d'éclaircir le mystère qui l'entoure.

La deuxième fonction liant récit métadiégétique et récit premier identifiée par Genette est thématique : elle « n'implique donc aucune continuité spatio-temporelle entre métadiégèse et diégèse[2] ». Le récit métadiégétique présente un contraste ou une ressemblance avec le récit premier sans que son intrigue ou ses personnages ne se construisent dans un même univers de référence. Comme le précise encore Genette, c'est dans ce cas de figure que l'on situe la mise en abyme, comprise comme une duplication du récit premier – ou d'un élément du récit premier – dans un récit second. L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre pousse à son comble cette fonction du récit métadiégétique en faisant reposer, à la façon du *Décaméron*, l'ensemble de la structure narrative de l'œuvre sur ce principe analogique ou de contraste. Le récit premier est constitué du dialogue des « devisants » et les récits seconds, qu'ils prennent en charge chacun à leur tour, viennent tantôt illustrer un point litigieux porté par la section de dialogue qui précède, tantôt ouvrent sur un nouveau débat, comme le fait la nouvelle dix-huit, « Un jeune Gentilhomme écolier obtient enfin l'amour d'une Dame après avoir triomphé des deux épreuves qu'elle lui avait imposées ». Certains des devisants, notamment masculins, voient dans la résistance du jeune homme couché auprès de sa dame une preuve de sa bêtise (Simontault : « à la première fois je l'estime fol, et à la dernière sot ») voire de son impuissance (Saffredent : « et que sçavons nous […] s'il estoit de ceulx qu'un chapitre nomme "*de frigidis et malificiatis*"[3] »), d'autres y lisent la perfection de son amour. Dans ce cas de figure, il n'y a pas de « continuité spatio-temporelle » entre les deux récits, et ce récit second intervient comme contrepoint ou pendant à la nouvelle précédente, et au dialogue qui a suivi. Bien souvent, les nouvelles de l'Heptaméron sont des *exempla*, et remplissent une fonction argumentative ou persuasive : c'est bien le rôle qu'assigne Genette à ce type de récit métadiégétique.

Enfin, la troisième fonction identifiée par Genette sert à distraire ou obstruer le récit : il n'existe « aucune relation explicite entre les deux niveaux d'histoire : c'est l'acte de narration lui-même qui remplit une fonction dans la diégèse[4] ». Autrement dit, le lien qui permet le passage d'un récit à l'autre

[1] Barbey d'Aurevilly, J., « Le Rideau cramoisi », *Les Diaboliques*, Paris, Editions Folio Classiques, 2008 [Paris, Dentu, 1874], p. 39.

[2] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 242.

[3] Navarre (de), M., « Nouvelle Dixhuictiesme », *L'Heptaméron*, Paris, Editions Folio Classique, 2007 [Paris, 1558], p. 230, pour cette citation et la précédente.

[4] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 243.

repose sur le simple fait, pour un narrateur, de raconter. L'exemple canonique convoqué par Gérard Genette est bien sûr celui des *Mille et une nuit*s : Schéhérazade raconte pour vivre, et vit de ces récits qui s'enchaînent et s'emboîtent. Le contenu du récit, à l'échelle globale, importe finalement peu : seul compte le fait de pouvoir, chaque soir, surseoir à la mort en prenant la parole et en racontant une histoire qui divertira le roi au point de l'empêcher d'exécuter sa sentence. C'est sur ce principe que fonctionne *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : les *incipit* insérés, qui ont une valeur littéraire en eux-mêmes et qui font parfois l'objet de commentaires au sein du récit premier, valent principalement pour l'interruption qu'ils impliquent. Cette interruption répétée, ainsi que l'impossibilité pour le personnage du Lecteur de lire la suite des romans ébauchés, sont le moteur de l'intrigue : elles orientent l'action du personnage principal (qui sans cela serait à proprement parler inactif : un simple lecteur) qui met en œuvre une véritable enquête le conduisant jusqu'en Amérique du Sud. Comme le note Genette, de la première à la troisième fonction le rôle de l'instance narrative est croissant.

Dans son *Nouveau discours du récit*, Genette ne propose pas un remaniement radical de sa théorisation des niveaux narratifs, mais quelques ajustements qu'il nous semble important de relever. Il se fonde sur des critiques qui ont pu être faites à l'encontre de ses propositions : celles-ci concernent principalement des difficultés méthodologiques à identifier clairement la position, vis-à-vis de la diégèse, des différents types de narrateurs. Cela ne concerne donc pas directement la question des récits et de leur positionnement les uns par rapport aux autres mais plutôt la situation dans le texte de l'instance narrative. Comme le rappelle Genette, la distinction qu'il propose dans son « Discours du récit » entre les narrateurs extradiégétique, intradiégétique, hétérodiégétique et homodiégétique se joue sur deux plans : l'opposition extra/intra relève d'une question de niveau narratif (être hors de la diégèse ou présent dans la diégèse : le narrateur d'un récit métadiégétique, si ce récit est proféré comme par exemple dans le « Rideau cramoisi » de Barbey d'Aurevilly, est nécessairement intradiégétique vis-à-vis du récit premier), tandis que l'opposition hétéro/homo est une question de personne (le narrateur étant un personnage témoin de l'action ou son protagoniste). Cette précision indique le lien essentiel entre la construction d'un récit à multiples niveaux et la fonction du – des – narrateur. Elle implique la nécessaire identification, pour chaque œuvre pratiquant ce type de narration, des différentes instances énonciatrices du récit. Celles-ci deviennent parfois difficilement identifiables, voire se superposent, ce qui indique une possible infraction : le seuil que représente le passage d'un niveau narratif à un autre peut être nié, ouvrant la voie à la métalepse.

Cette question des niveaux narratifs et la distinction proposée par Genette entre récit premier et récit second ont posé quelques problèmes qu'il s'attache à résoudre : ainsi, Shlomith Rimmon reproche à Genette l'emploi du terme *premier* pour évoquer le récit-cadre, qui induirait une hiérarchisation d'intérêt malvenue, le récit-cadre étant, bien souvent, le moins important (en termes de volume comme de contenu). Genette reconnaît volontiers cette maladresse et propose de parler de récit « primaire », en s'appuyant, comme le faisait déjà Todorov, sur l'analogie avec la proposition subordonnée en grammaire : « il est de fait que le récit enchâssé est narrativement subordonné au récit enchâssant,

puisqu'il lui doit l'existence et repose sur lui[1] ». Cette nuance ouvre sur une précision du rapport hiérarchique et de la dépendance qu'entretiennent les différents niveaux narratifs entre eux : « s'il est vrai que le récit second *dépend* du récit primaire, c'est plutôt en ce sens qu'il *repose* sur lui, comme le deuxième étage d'un immeuble ou d'une fusée dépend du premier, et ainsi de suite[2] ». Cela confirme la forte interdépendance des récits entre eux (un immeuble est bien composé de la somme de ses étages, tous reliés entre eux) mais aussi l'idée qu'il n'y a qu'un type de cheminement, ou d'accès possible aux différents récits (même si l'on peut prendre l'ascenseur, il faut forcément en passer par le premier, puis le second, puis le troisième, *etc*., pour atteindre le dernier étage – et l'on ne peut quitter le bâtiment par cet étage : il faut redescendre au rez-de-chaussée). Ce dernier élément, pour convaincant qu'il soit, nous paraît contestable en regard des expérimentations menées par la littérature contemporaine, en contact avec la littérature numérique et l'esthétique de l'hypertexte. C'est sans doute ici une des limites du système genettien, qui nous conduira vers un assouplissement de ses préceptes.

Enfin, Genette revient sur un dernier point de son analyse : celui des types de relations entre le récit primaire et le récit second. Comme il le précise, la distinction d'abord établie et dont nous venons de rendre compte était thématique[3]. Or John Barth, à peu près à la même période[4], propose, parmi d'autres critères de sélection[5], une organisation légèrement différente. La première relation observée (première en termes de fréquence) est la relation de gratuité, dans laquelle on constate « une connexion faible voire inexistante entre le contenu de l'histoire encadrée et de l'histoire encadrante[6] ». Autrement dit, le récit inséré n'a que très peu de rapport avec le récit primaire et répond au simple désir de raconter ou d'entendre une histoire. L'exemple le plus significatif convoqué par Barth est celui du *Décaméron* : on raconte des histoires pour passer le temps. La deuxième relation observée est une relation d'association : « il y a la relation associative, thématique ou exemplaire (ou édifiante, ou bien prophétique)[7] ». Le principe de rapprochement est thématique, quelle qu'en soit la fonction (édifiante, prophétique, exemplaire) ; le récit second est suscité par un élément du récit premier et lui répond. Enfin, la troisième relation envisagée par Barth est une relation qu'il nomme dramatique, c'est-à-dire dans laquelle le récit second joue un rôle direct dans la diégèse dans laquelle il s'insère (provoquant un changement dans le cours de l'action). Cela se joue à trois niveaux : la relation peut être faiblement dramatique (« [le récit second] annonce le déroulement général de l'action dans le récit cadre[8] »),

[1] Genette, G., *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 60.
[2] *Ibid.*, p. 61.
[3] Gérard Genette propose une autre répartition, selon que le récit métadiégétique est oral, écrit ou plastique.
[4] Barth, J., « Tales within Tales within Tales », art. cit., p. 218-238.
[5] Il distingue en effet, à l'intérieur d'un *continuum*, les œuvres qui font intervenir de façon accidentelle une structure d'enchâssement et celles qui s'organisent entièrement selon ce schéma ; au sein de cette dernière catégorie, il sépare les œuvres composées d'un unique récit cadre et celles faisant intervenir plusieurs récits cadres, liés entre eux (Barth note que ce cas de figure est plutôt rare) ; enfin, il propose de comparer les œuvres pratiquant l'insertion narrative de façon structurelle selon les degrés d'insertion présents, autrement dit selon le nombre de niveaux narratifs présents.
[6] Barth, J., « Tales within Tales within Tales », art. cit., p. 232. Nous traduisons : « the gratuitous relation : little or no connection between the contents of the framed and the framing stories ».
[7] *Ibid.*, nous traduisons : « there is the associative, thematic, or exemplary (or cautionary or prophetic) relationship »
[8] *Ibid.*, p. 233. Nous traduisons : « « it portends a general course of action in the frame-story ».

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

moyennement dramatique (« les récits encadrés déclenchent spécifiquement le prochain événement majeur du récit cadre[1] ») ou fortement dramatique (« l'histoire "interne" port[e] à son acmé ou renvers[e] l'action de l'histoire "externe"[2] »). À partir de ces distinctions proposées par Barth, Genette révise sa propre organisation afin d'en proposer une « répartition plus détaillée, sinon exhaustive[3] ». On compte alors six types de relation entre le récit primaire et le récit second : une fonction explicative, semblable à ce qui était proposé dans le premier « Discours du récit » ; une fonction prédictive, dans laquelle le récit métadiégétique annonce « les conséquences ultérieures de la situation diégétique[4] » ; une fonction thématique dite « pure[5] », qui rassemble le type deux proposé par Barth ainsi qu'une partie de ce que Genette appelait déjà fonction thématique dans le « Discours du récit » ; une fonction persuasive, fondée sur la deuxième partie de la fonction thématique exposée dans le premier « Discours du récit », et sur la fonction dramatique définie par Barth ; une fonction distractive, recouvrant la relation de gratuité évoquée par Barth ; et une fonction obstructive, troisième catégorie proposée par Genette, dans laquelle le récit métadiégétique ne vaut pas en lui-même mais pour l'acte de narration qui lui donne naissance.

Dans sa typologie, Genette interprète la fonction dramatique proposée par Barth comme une variante du type thématique « où la relation thématique perçue par le narrataire, entraîne des conséquences dans l'action primaire[6] », sans que l'identification du narrataire soit clairement établie[7] : s'agit-il du personnage du récit premier auquel le récit métadiégétique est raconté ? S'agit-il du lecteur ? La première hypothèse semble la plus probable, puisque ce sont bien les personnages qui doivent être « persuadés » par le récit métadiégétique. Cette lecture de la fonction dramatique proposée par Barth peut paraître réductrice, à deux titres : d'une part, parce que le terme de « persuasion » nous paraît peu clair et peu défini (qui s'agit-il de persuader, et de quoi ?), d'autre part, parce qu'appréhender ce point sous l'angle de la relation thématique nous paraît être un contresens. En effet, John Barth emploie le terme de *dramaturgical* : il faut lui donner son sens plein, qui renvoie au *drama*, donc à l'action. Cette fonction a bien plus à voir avec l'intrigue et sa progression qu'avec le développement d'un thème à visée persuasive (dans une logique, de fait, discursive). Elle postule l'idée que le récit métadiégétique *joue un rôle* dans la progression de l'intrigue. Penser le lien entre le récit métadiégétique et le récit diégétique selon l'influence du premier sur la progression de l'intrigue du second nous paraît de fait plus fécond : c'est ce qui nous semble être au cœur de la fonction dramatique telle que la définit Barth, puisque, que la relation soit faiblement, moyennement ou fortement dramatique, il s'agit toujours pour le récit second d'« annoncer », de « déclencher » ou bien de « porter à son comble » ou « renverser » le cours des

[1] *Ibid*., nous traduisons : « the framed stories specifically trigger the next major event in the frame-story ».
[2] *Ibid*., nous traduisons : « the "inside" story's climaxing or reversing the action of the "outside" story ».
[3] Genette, G., *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 62.
[4] *Ibid.*, p. 63. Genette considère que cette relation n'a été envisagée ni par lui, ni par Barth, toutefois nous y reconnaissons la relation faiblement dramatique énoncée par Barth.
[5] *Ibid*.
[6] *Ibid.*, p. 62.
[7] Gérard Genette propose une schématisation de la structure d'énonciation d'un texte : auteur réel (auteur impliqué ou induit) > narrateur > récit > narrataire > (lecteur virtuel) lecteur réel (*Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 103). Comme il le précise, le narrataire peut tout aussi bien être intradiégétique (il faudrait alors rajouter un niveau au schéma précédent : auteur réel (auteur induit) > narrateur > récit > narrateur 2 > récit > narrataire 2 > récit > narrataire > (lecteur virtuel) lecteur réel) qu'extradiégétique. Quand il est extradiégétique, « il se confond absolument avec ce lecteur virtuel – relais, lui, avec le lecteur réel » (*Ibid.*, p. 91).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

événements de la diégèse. Cette relation inverse la hiérarchie supposée entre le récit cadre, diégétique, premier ou primaire, et le récit encadré, métadiégétique, second – voire secondaire, quand il est gratuit –, en suggérant que le récit métadiégétique suscite, sinon son propre cadre, au moins les événements qui s'y déroulent. Il nous semble donc que cette fonction persuasive, qui a tout lieu d'être notamment lorsque, comme le suggère Genette, le récit métadiégétique joue le rôle d'un *exemplum* au sein du récit primaire, ne doit pas englober, et noyer, la fonction dramatique de Barth. Ce dernier mentionne d'ailleurs la portée exemplaire du récit métadiégétique, non pas lors de la description de sa troisième fonction mais dans le cadre de la fonction thématique.

Tenant donc compte de cette précision, nous serions enclins à modifier la typologie de Genette en adoptant non pas une perspective thématique (c'est ainsi qu'il analyse le classement proposé par Barth), ni un classement selon l'importance croissante jouée par l'instance narrative (même si ce classement nous semble très intéressant), mais en proposant une gradation selon l'influence que joue le récit métadiégétique sur la progression de l'intrigue du récit principal (en considérant que le récit métadiégétique, subordonné au récit primaire, participe de cette intrigue, y trouve sa place, même s'il développe une intrigue en parallèle) : nous distinguerons les récits ayant peu ou aucune influence sur l'intrigue englobante, les récits ayant une relation thématique, une fonction explicative, un rôle prédictif, une fonction persuasive, une relation dramatique et, enfin, une influence principalement narrative[1]. Comme toujours, le raisonnement par typologie cloisonne les analyses dans un but de clarté. Il va sans dire qu'au sein d'une œuvre pratiquant l'enchâssement narratif de façon structurelle (et non accidentelle) plusieurs types de relation entrent en jeu. Il va sans dire encore qu'un même récit métadiégétique peut être rangé dans différentes catégories selon l'angle par lequel on l'analyse. C'est la raison pour laquelle plusieurs typologies peuvent coexister : notre proposition ne prétend pas détenir le dernier mot mais, peut-être, synthétiser selon une nouvelle perspective (celle de l'intrigue) les données recueillies chez Barth et Genette.

3) Suites narratologiques

Afin de clore ce bref panorama de la question de l'insertion narrative, il est possible de convoquer les travaux ultérieurs sur la question, afin de montrer que l'encadrement et l'enchâssement[2] narratifs restent des perspectives vivantes en narratologie.

Mieke Bal, dans son ouvrage *Narratologie. Les instances du récit*, prend appui sur le « Discours du récit » de Genette pour proposer sa propre lecture de l'insertion, poursuivant, dans le même temps, les recherches anglo-saxonnes sur la notion d'*embedding*. Globalement en accord avec les propositions du narratologue français, elle propose toutefois quelques précisions qui peuvent nous intéresser dans le cadre de ce travail. Considérant, comme Tzvetan Todorov, que « les possibilités d'enchâssement sont

[1] Ces fonctions sont reprises et explicitées dans le deuxième chapitre de cette partie.

[2] La tradition anglo-saxonne distingue *framing* (encadrement) et *embedding* (enchâssement). Voir Pier, J., « Narrative Levels », art. cit.

en principe illimitées[1] », elle fait de la mise en place de deux niveaux narratifs sa condition d'existence ; elle reprend ainsi la précision de Genette mais l'accentue, en mettant en avant la difficulté de percevoir ces changements de niveaux si le narrateur du récit primaire n'est pas présent dans son texte, d'une façon ou d'une autre, comme personnage. Rejoignant Gérard Genette dans l'idée que toute narration à la troisième personne (marquée par un narrateur hétéro et extradiégétique, somme toute absent) fait intervenir un « je » masqué, elle affirme alors que « le narrateur doit, d'une façon ou d'une autre, *marquer* le passage d'un niveau à un autre, ce que le narrateur absent ou invisible ne peut pas faire[2] ». Ce sont ces « marques » qui peuvent alors devenir l'objet de l'analyse : ainsi, le discours direct, par l'acte de délégation de la parole qu'il implique, peut devenir analysable en termes d'enchâssement (Mieke Bal précise qu'il peut s'agir d'un enchâssement narratif ou bien dramatique, dans le cadre d'un dialogue par exemple), ce que n'envisageait pas Genette.

Précisant encore que tout acteur du récit – c'est-à-dire un personnage – lorsqu'il prend la parole, notamment pour livrer un récit secondaire, produit un événement dans l'histoire, elle établit alors un critère permettant de distinguer l'encadrement narratif de l'enchâssement : pour qu'il y ait enchâssement, il faut qu'il y ait subordination, et que celle-ci soit double, c'est-à-dire qu'elle concerne à la fois les acteurs du récit et son action. Autrement dit, le récit enchâssé est à la fois, dans cette perspective, une action dans le récit premier – le récit joue un rôle dans l'intrigue du récit enchâssant – et un récit à part entière, tandis que dans le cas de l'encadrement, le récit second n'influence pas « le déroulement[3] » du récit premier. Cet élément est intéressant car, dans les analyses tant de Todorov que de Genette, la distinction entre encadrement et enchâssement n'est pas établie, si bien que la typologie des rapports entre les différents niveaux narratifs proposée par Genette ne le prend pas en compte, et met sur le même plan un rapport purement thématique et un rapport dramatique – le premier relevant, d'après la précision de Mieke Bal, de l'encadrement tandis que le second appartient à l'enchâssement. Enfin, Mieke Bal suggère une correction terminologique à propos des travaux de Genette : elle montre en quoi la désignation du récit second, en termes de métatexte, pose problème, puisque la métatextualité, chez Genette même, renvoie par ailleurs non pas au récit dans le récit (ou à partir du récit, si l'on s'en réfère à l'idée de Genette selon laquelle le récit second est à un niveau supérieur par rapport au récit premier) mais au récit sur le récit et à sa dimension discursive et réflexive. Pour plus de clarté, Mieke Bal propose, en précisant que selon son analyse, le récit enchâssé se trouve à un niveau inférieur vis-à-vis du récit enchâssant, le terme d'hyporécit. Si cette proposition a le mérite de la clarté, elle n'empêche pas les interférences, puisque l'hyporécit a déjà une fonction chez Genette, désignant le texte source dont un hypertexte[4] dérive, dans le cadre de reprises intertextuelles.

[1] Bal, M., *Narratologie. Les Instances du récit (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes) op. cit.*, p. 10.

[2] *Ibid*., p. 30.

[3] *Ibid*., p. 62.

[4] Il ne s'agit pas ici, bien sûr, de l'hypertexte au sens numérique du terme : de la même façon, le lexique ici crée des instabilités que nous ne pouvons malheureusement pas éviter.

Ces propositions, enrichies par un article établissant des éléments permettant de reconnaître l'enchâssement[1], se situent à notre sens clairement dans la lignée des travaux de Gérard Genette, en en renforçant certains acquis : notamment, en mettant l'accent sur la nécessité d'une subordination – qui implique une hiérarchie nette entre les récits marquée par l'emploi du préfixe « hypo » – clairement identifiable entre deux récits. Cela exclut de l'analyse, comme nous le ferons à notre tour, la juxtaposition[2], tout en suggérant la possibilité d'une analyse tendant vers la coordination[3], puisqu'elle précise qu'« il y a enchâssement quand un *objet narratif* […] devient le sujet du niveau suivant[4] », ce qui peut faire penser à la progression par thématisation linéaire dont nous parlerons plus tard, et que l'on retrouve dans *Courts-circuits* d'Alain Fleischer, alors même que cette œuvre s'analyse difficilement en termes de subordination.

Les propositions de Mieke Bal nous paraissent compléter d'un point de vue théorique et surplombant les analyses de Todorov et Genette. Les autres ouvrages sur la question – principalement anglosaxons – relèvent moins directement d'une approche théorique et prennent plus régulièrement appui sur des études de cas visant à cerner, du point de vue de l'histoire littéraire notamment, les expressions de l'enchâssement narratif : c'est le cas notamment pour les ouvrages de William Nelles (*Frameworks : Narrative Levels and Embedded Narrative*) et de Dennis L. Seager (*Stories within Stories : an Ecosystem Theory of Metadiegetic Narrative*). Ce dernier, par exemple, organise son ouvrage en cinq chapitres : si le premier et le dernier cherchent à dessiner d'un point de vue théorique ce que serait cet « écosystème du roman métadiégétique », ils prennent tous deux appui sur des analyses d'œuvres qui se déploient dans les trois chapitres intermédiaires. Les œuvres explorées sont des classiques du genre : le *Don Quichotte* de Cervantes, le *Tristram Shandy* de Sterne et *Marelle* de Cortázar. Seager voit dans leur mise en rapport une évolution : si ces trois romans sont des métafictions, c'est de fait parce qu'ils sont d'emblée à lire comme des antiromans, déconstruisant une des valeurs capitales du roman, la linéarité. Dès lors, chacune de ces œuvres, de façon de plus en plus prononcée, semble mettre à mal ou lutter contre ce qui oriente et donne sens à la linéarité, à savoir la téléologie : ce pouvoir de la fin qui oriente toute la lecture. Ce point nous paraît tout à fait intéressant et rejoint un des éléments centraux que nous nous efforçons de mettre au jour dans la deuxième partie de ce travail.

Plus généralement, on constatera au fur et à mesure de notre étude que la notion d'enchâssement, telle qu'on peut la comprendre à l'issue de la lecture de ces différentes mises au point, a principalement été théorisée à partir de quelques œuvres récurrentes, qui dessinent un canon non pas tant de la forme de l'enchâssement que de son rôle et de ses effets ; si Mieke Bal exclut de son approche certains romans jugés trop expérimentaux, donc trop peu représentatifs, nous nous proposons au contraire de prendre en compte ces œuvres à la marge – c'est ainsi notamment qu'a pu être perçu le roman de Danielewski au

[1] Bal, M., « Notes on narrative embedding », art. cit. : elle précise p. 43 les trois éléments, à savoir l'insertion, la subordination et l'homogénéité.

[2] *Ibid.*, p. 44.

[3] Même si elle l'exclut aussi de l'analyse dans *Narratologie*.

[4] Bal, M., « Notes on narrative embedding », art. cit., p. 45. Nous traduisons : « there is embedding when a *narrative object* […] becomes the subject of the following level ».

départ – mais aussi d'envisager des textes, comme *Cloud Atlas*, pouvant appartenir au domaine de la paralittérature, afin de caractériser de la façon la plus fine possible ce qui se joue dans la multiplication des récits.

B. Multiplicité (I. Calvino)

Italo Calvino lui aussi, comme nous avons déjà pu le suggérer, envisage la question de l'enchâssement narratif. Il nous semble nécessaire de l'exposer brièvement (car elle rejoint celle de Barth et de Genette) avant d'interroger plus spécifiquement la notion de multiplicité, qu'il propose dans sa cinquième des *Leçons américaines* et qui nous paraît à même d'infléchir, d'assouplir la structure de l'insertion narrative en orientant la réflexion vers des questions d'ordre plus poétique.

D'emblée, dans la conférence intitulée « Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire », donnée en 1967[1], Calvino constate un goût prononcé de la littérature moderne pour les narrations labyrinthiques et emboîtées, et fait correspondre ce goût, en suivant par-là l'analyse du critique allemand Hans Magnus Enzensberger[2], aux mutations « d'un monde où il est facile de se perdre, d'être désorienté[3] ». L'enchâssement narratif vaut comme « structure métaphysique[4] » : le franchir, c'est s'orienter dans le monde. Et Calvino de conclure :

> Le propos d'Enzensberger peut être élargi […]. Le jeu peut fonctionner comme un défi à comprendre le monde, ou comme une dissuasion à le saisir ; la littérature peut aussi bien travailler dans le sens critique que dans le sens de la confirmation des choses telles qu'elles sont et telles qu'elles sont connues. […] Je dirai que, sur ce point, c'est la lecture qui devient décisive : c'est au lecteur qu'il revient de faire en sorte que la littérature exerce sa fonction critique […][5].

Cette analyse nous paraît intéressante en ce qu'elle pointe du doigt, outre la correspondance entre une forme littéraire et un contexte de pensée et d'appréhension du monde et de ses changements, l'ambivalence d'une telle pratique : analysée comme un jeu, de fait elle peut inciter le lecteur à la participation, et acquérir ainsi une forme d'efficacité dans le monde, en permettant une meilleure appréhension par une expérimentation dénuée de risques, ou bien elle peut décourager, ne cherchant qu'à renchérir sur l'opacité du réel[6] et devenant, dès lors, un élément constitutif de cette opacité.

---

[1] Nous sommes donc en plein cœur de l'élaboration de la pensée de l'enchâssement, puisque l'article de Tzvetan Todorov sur les Hommes-récits date lui aussi de 1967.

[2] Il livre en effet un bref résumé de son essai intitulé *Structures topologiques dans la littérature moderne* (*Sur*, n°300, 1966), p. 22 de « Cybernétique et fantasmes », *op. cit.*

[3] *Ibid.*

[4] Selon les termes d'Enzensberger cité par Calvino, p. 22.

[5] Calvino, I., « Cybernétique et fantasmes », *op. cit.*, p. 23.

[6] Italo Calvino, dans « Se una notte d'inverno un narratore », précise à ce propos que « parmi les formes littéraires qui caractérisent notre époque il y a aussi l'œuvre *fermée et calculée* dans laquelle clôture et calcul sont des enjeux paradoxaux qui ne font qu'indiquer la vérité opposée à celle, rassurante (de complétude et de tenue), que sa propre forme semble indiquer, c'est-à-dire qu'elles communiquent le sentiment d'un monde précaire, instable, en morceaux » (« Se una notte d'inverno un narratore », art. cit., p. VI). Nous traduisons : « tra le forme letterarie che caratterizzano la nostra epoca c'è anche l'opera chiusa e calcolata in cui chiusura et calcolo sono scommesse paradossali che non fanno che indicare la verità opposta a quella rassicurante (di completezza e di tenuta) che la propria forma sembra significare, cioè comunicano il senso d'un mondo precario, in bilico, in frantumi ».

Mais c'est surtout dans « Les niveaux de la réalité en littérature », conférence prononcée en 1978 lors d'un congrès portant sur les niveaux de la réalité, que Calvino propose une théorisation de l'insertion narrative, qui est la forme même à travers laquelle s'expriment ces différents niveaux. A la manière de Genette dans son premier « Discours du récit », ou encore de Barth dans « Tales within tales within tales », Calvino voit dans l'enchâssement le principe de la littérature : toute œuvre littéraire est portée par un auteur qui dit « j'écris ». Dès lors, un premier niveau de réalité est établi : « ce premier niveau peut me servir de plateforme sur laquelle élever un second niveau qui peut appartenir à une réalité absolument hétérogène au premier[1] ». L'exemple que déploie Calvino est celui de *l'Odyssée* ; il y distingue cinq niveaux de réalité, c'est-à-dire en fait cinq franchissements de seuil par délégation de parole : « J'écris qu'Homère raconte qu'Ulysse dit : j'ai écouté le chant des Sirènes[2] ». Il nous semble que la distinction entre les deux premiers niveaux peut être discutée : en effet, Calvino la justifie par le fait que l'identité d'Homère est floue et repose sur une reconstruction mythique d'un poète unifiant *l'Iliade* et *l'Odyssée*, de sorte qu'Homère fait déjà partie de la fiction. Cela revient-il à dire que, pour une œuvre d'un auteur ayant existé de façon avérée et non problématique, disons Italo Calvino lui-même, les deux premiers niveaux se confondent ? On pourrait le penser, tout comme on peut soutenir que l'étape « Homère raconte » appartient en propre à l'énonciation romanesque, dans laquelle il n'y a pas de coïncidence entre l'auteur réel et son représentant dans la fiction. Tout auteur, même s'il prend la parole à la première personne du singulier (Genette parlerait alors d'un narrateur homodiégétique), construit une représentation de lui-même dans le texte : cette conception autorise des analyses textuelles n'ayant pas recours à la *persona* de l'auteur réel.

Quoi qu'il en soit, la description que donne Calvino des niveaux de réalité en littérature est intéressante car elle fait de l'insertion le principe de toute littérature : en effet, il n'y a à proprement parler enchâssement narratif qu'au quatrième et dernier niveau identifié par Calvino, au moment où Ulysse prend la parole pour raconter ses propres histoires dans une narration qui n'est pas portée initialement par lui. Autrement dit, le simple fait pour un auteur de prendre la plume et de raconter une histoire relève déjà d'une analyse en termes d'insertion, pour l'auteur italien. Au premier niveau (« j'écris »), les questions soulevées sont celles de « la problématique […] de la méta-littérature » ; au deuxième (« j'écris qu'Homère raconte »), Calvino rattache le problème du « déroulement ou de la multiplication du sujet de l'écriture[3] », considérant, pour répondre à notre interrogation, que « la personne qui écrit doit inventer ce premier personnage qui est l'auteur de l'œuvre » et que « l'auteur est auteur dans la mesure où il entre dans un rôle[4] » ; le troisième niveau (« j'écris qu'Homère raconte qu'Ulysse ») marque pour Calvino l'apparition « d'une subjectivité interne au monde écrit[5] » ; le quatrième (« j'écris qu'Homère raconte qu'Ulysse dit : ») correspond pleinement à l'insertion d'un récit au sein d'un autre, et le cinquième (« Ulysse dit : j'ai écouté le chant des Sirènes ») ouvre la question de la mise en abyme en offrant « la tentation du poème de s'englober lui-même, de se refléter comme

[1] Calvino, I., « Les niveaux de la réalité en littérature », art. cit., p. 81.
[2] *Ibid.*, p. 84.
[3] *Ibid.*, p. 85, pour cette citation et la précédente.
[4] *Ibid.*, p. 86, pour cette citation et la précédente.
[5] *Ibid.*, p. 88.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

en un miroir[1] ». Pour Calvino donc, insertion narrative et mise en abyme ne se recoupent pas, et l'enchâssement narratif repose, tout comme les différents niveaux de réalité identifiés, sur une délégation de la parole, la présence de deux points marquant le franchissement d'un seuil : s'il ne reprend pas directement le procédé dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il propose toutefois un moyen équivalent de signifier cette délégation, par le changement de chapitre et l'ouverture d'un livre. On retrouve alors les cinq niveaux, rejoués à dix reprises dans l'œuvre : « j'écris que Calvino dit que le Lecteur lit : Si par une nuit d'hiver un voyageur, En s'éloignant de Malbork, Penché au bord de la côte escarpée, Sans craindre le vertige et le vent, Regarde en bas dans l'épaisseur des ombres, Dans un réseau de lignes entrelacées, Dans un réseau de lignes entrecroisées, Sur le tapis de feuilles éclairées par la lune, Autour d'une fosse vide, Quelle histoire attend là-bas sa fin ? ». Comme il l'affirme en conclusion de son article sur les niveaux de la réalité, par ce fonctionnement « la littérature démultiplie la réalité inépuisable de ses épaisseurs de formes et de signifiés[2] », à mi-chemin de l'infini et du néant.

Ce n'est pas anodin de retrouver le verbe *démultiplier* ici : Italo Calvino accorde en effet une importance certaine à la notion de *multiple*, qui nous intéresse au plus haut point. La littérature a ce pouvoir, pour l'auteur italien, de saisir la diversité du monde : c'est grâce aux « multiples combinaisons possibles de mots[3] » que la littérature, pourtant simple « permutation d'un ensemble fini d'éléments et de fonctions », cherche à « échapper à ce nombre fini[4] ». Autrement dit, le multiple est ce nombre indéfini permettant d'entrapercevoir l'infini, et est une des vertus de la littérature selon Calvino. Cette vision des choses explique les qualités qu'il trouve dans les activités oulipiennes, en particulier dans les pratiques de la littérature à contrainte[5]. Cette littérature, qui choisit et s'impose ses propres règles, construit une structure qui devient sa propre liberté, en faisant du multiple et du potentiel – les deux notions étant intimement liées chez Calvino, toujours dans cette idée d'une tension entre le fini et l'infini, ce dernier ne pouvant qu'être approché de façon potentielle – à la fois le moyen et la fin de la littérature. C'est une façon d'essayer d'épuiser un monde complexe, instable et mouvant, sans nier sa complexité. Tel est l'objectif que Calvino reconnaît dans *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec, « structure narrative multiple et multiforme[6] » qui doit être rapprochée – comment s'en étonner ? – des *Mille et une nuits*.

Ce rapide balayage de divers textes critiques écrits par l'auteur italien aux alentours des années de création de ses trois ouvrages qui correspondent le mieux à cette poétique, à savoir *Les Villes invisibles*, *Le Château des destins croisés* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, peut donner un aperçu de l'intérêt qu'il porte à cette notion. C'est toutefois dans la cinquième de ses *Leçons américaines*, prévue pour être prononcée en 1985 à l'Université d'Harvard aux États-Unis d'Amérique, qu'elle

[1] *Ibid.*, p. 92.
[2] *Ibid.*, p. 93.
[3] Calvino, I., « Cybernétique et fantasmes », *op. cit.*, p. 19.
[4] *Ibid.*, p. 17, pour cette citation et la précédente.
[5] Voir à ce propos deux textes recueillis dans *Pourquoi lire les classiques, op. cit* : « La philosophie de Raymond Queneau » et « Perec et le saut du cavalier ».
[6] Calvino, I., « Perec et le saut du cavalier », art. cit., p. 234.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

acquiert toute son importance. Ces *Leçons*, qui auraient dû être au nombre de six[1], portent chacune un terme clef en guise de titre, représentant « quelques valeurs ou qualités ou spécificités littéraires qui [lui] tiennent particulièrement à cœur [2]».

La première, la légèreté[3], est pour Calvino « liée à la précision et à la détermination[4] » : elle est à la fois un « allègement du langage » (Calvino affirmant en ce sens procéder, dans son écriture, par « une soustraction de poids[5] »), « un raisonnement, ou un processus psychologique, dont le récit met en œuvre des éléments subtils et imperceptibles, ou bien encore une description, de quelque nature qu'elle soit, impliquant un haut degré d'abstraction[6] » (proposant par ailleurs une distinction entre la « légèreté du pensif » et celle du « frivole[7] », bien souvent plus pesante), et « une image qui figure la légèreté en prenant valeur emblématique[8] », comme celle du baron de Münchhausen ou de Don Quichotte entraîné dans les airs par un moulin à vent. Il s'agit pour l'auteur italien de se « défaire[9] » de la pesanteur du monde tout en conservant à la littérature son objectif premier, la « recherche d'une connaissance[10] ». La deuxième conférence porte sur la notion de rapidité dans laquelle Calvino, rappelant que le récit est « une opération portant sur la durée[11] », affirme son goût pour les contes et leur économie narrative. Dans les contes, chaque élément est nécessaire à l'intrigue, ce qui contribue au plaisir de l'auditeur ou du lecteur (Calvino évoque malicieusement à ce propos de cas des histoires drôles manquées, car racontées par quelqu'un qui ne sait pas maîtriser le rythme narratif). La vitesse qui intéresse Calvino n'est pas celle, mesurable, rendue possible au XXe siècle par les progrès techniques, mais la vitesse mentale traduite en littérature. Là encore, comme il prenait en compte la pesanteur pour montrer que la légèreté y prenait appui, il lie rapidité et temporisation, à travers l'exemple de la digression, qui est un procédé de « démultiplication du temps dans l'œuvre[12] ». Ce point est intéressant car Calvino avoue ne pas apprécier la digression et préférer « [s]'en remettre à la ligne droite », ce qui semblerait contradictoire avec le projet d'une œuvre comme *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Et pourtant, s'il préfère la ligne droite, c'est en « espérant qu'elle se poursuive à l'infini[13] » : ainsi, quelques virages dans la linéarité n'entravent pas le projet final, puisqu'il s'agit toujours de « calcul[er] la série de segments de droite susceptibles de […] conduire hors du labyrinthe dans le plus court délai possible[14] ». Il s'agit en fin de compte pour Calvino de trouver le mot juste le plus bref, le plus vif, le plus dense : à la manière

[1] La sixième aurait dû porter sur la *Consistency* : voir à ce propos l'article d'E. Bouju, « *Consistency*. Pierre Senges ou l'esprit de suite (un sixième *memorandum* pour l'actuel millénaire) », à paraître chez Classiques Garnier dans la série *Ecritures contemporaines*, numéro dirigé par Laurent Demanze.

[2] Calvino, I., *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 15.

[3] Voir à ce propos la thèse de Barbara Servant, *Légèreté pensive et énergie romanesque*, ainsi que sa communication au colloque *Pouvoir, puissance, force de la littérature. De l'energeia à l'empowerment* (Rennes 2, les 24, 25 et 26 juin 2015).

[4] Calvino, I., « Légèreté », dans *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 38

[5] *Ibid.*, p. 19.

[6] *Ibid.*, p. 39.

[7] *Ibid.*, p. 29.

[8] *Ibid.*, p. 40.

[9] *Ibid.*, p. 20.

[10] *Ibid.*, p. 54.

[11] Calvino, I., « Rapidité », dans *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 66.

[12] *Ibid.*, p. 82.

[13] *Ibid.*, p. 83.

[14] *Ibid.*, p. 84.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

d'un Borges dont il admire la concision qui permet à ses œuvres de se démultiplier[1], il préfère les œuvres courtes, ce qui est aussi une façon d'expliquer, dans ses romans qui nous intéressent ici, la présence de récits brefs au sein d'une structure narrative plus ample.

Dans sa troisième conférence, la notion mise à l'honneur est celle d'exactitude, qui semble découler naturellement des deux précédentes. Elle recouvre trois aspects : « un projet d'ouvrage défini et calculé avec justesse », ce qui n'est pas sans évoquer la pratique de la contrainte dans la conception du *Château des destins croisés* et de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[2] ; des « images visuelles nettes, incisives, mémorables » ; « un langage aussi précis que possible[3] ». De cette façon, la littérature s'oppose pour Calvino au langage courant, touché par le fléau de l'imprécision et de l'approximation, voire de la gratuité. C'est parce que le monde « multiplie[4] » les discours et les images qu'il perd son sens, raison pour laquelle la littérature doit viser à la fois la justesse et la parcimonie : elle doit redonner forme au monde afin qu'il retrouve sa consistance. C'est ainsi que Calvino explique son goût pour « les formes géométriques, pour les symétries, pour les séries, pour la combinatoire, pour les proportions numériques[5] » que l'on retrouve à l'œuvre dans ses textes : pour ne pas succomber à l'attrait du chemin de traverse, l'auteur italien cherche à délimiter son espace de création ; mais en le délimitant toujours plus, il succombe à un autre vertige, celui du détail infini. Son écriture se situe alors, de façon tout à fait pascalienne, sur l'arête séparant ces deux infinis. C'est dans les *Villes invisibles* qu'il trouve la meilleure réalisation de cet équilibre : diamant, l'œuvre concentre en elle « toutes [ses] expériences, toutes [ses] conjectures » ; elle est une

> structure à facettes où chaque court texte, côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées et plurielles[6].

On lit ici une description qui pourrait tout à fait correspondre à l'hypertexte de fiction, et qui nous intéressera dans la typologie de la multiplication des récits que nous dresserons : en effet, elle montre que la hiérarchisation n'est pas nécessaire pour qu'une structure fonctionne en réseau et qu'un sens émerge. La quatrième *Leçon* porte sur la visibilité et permet de comprendre l'importance fondamentale qu'accorde Calvino à l'image et l'imagination, en particulier dans leur rapport à l'invention, qui semble devenue, pour l'auteur italien, le maître mot de la littérature du XXe siècle. Point essentiel, permettant de comprendre notamment la genèse du *Château des destins croisés* : Calvino affirme que se trouve « une image visuelle à l'origine de chacun de [ses] récits », porteuse de « potentialités implicites[7] » qui sont autant de récits attendant leur écrivain. La littérature calvinienne fait ainsi son miel de l'imagination, conçue comme « répertoire de potentialités, d'hypothèses, de choses qui ne sont ni n'ont

[1] « Avec Borges naît, en même temps qu'une littérature à la puissance deux, une littérature vouée au calcul de sa propre racine carrée » (Calvino, I., « Rapidité », dans *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 88).

[2] Voir à ce propos la note qui suit *Le Château des destins croisés* dans laquelle Calvino explique la genèse et la conception de l'œuvre, ainsi que *Comment j'ai écrit un de mes livres* qui accompagne *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

[3] Ces trois citations proviennent de Calvino, I., « Exactitude », dans *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 98.

[4] Le terme est employé par Calvino, p. 99.

[5] *Ibid.*, p. 114.

[6] *Ibid.*, p. 118.

[7] Calvino, I., « Visibilité », dans *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 144, pour cette citation et la précédente.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

été, ni peut-être ne seront, mais qui auraient pu être[1] » : on retrouve ici le principe de la « multiplicité potentielle[2] » que Calvino admirait chez Queneau et Perec.

C'est ainsi que l'on atteint, enfin, la cinquième *Leçon*, qui porte sur la notion de « multiplicité » : d'emblée, on pourrait croire qu'elle entre en contradiction les trois premières valeurs, puisqu'elle impliquerait une structure pouvant facilement devenir pesante, empêchant de fait la rapidité par sa surabondance et niant l'exactitude par l'ajout perpétuel de nouveaux éléments. Pourtant, si Calvino fait de la multiplicité une de ses valeurs pour le XXIe siècle, c'est parce qu'elle a la vertu du réseau : elle relie malgré la discontinuité. En effet, le sujet véritable de sa conférence porte sur « le roman contemporain en tant qu'encyclopédie, en tant que moyen de connaissance[3] », ce qui rejoint la conception du rôle de la littérature pour Calvino. Les exemples convoqués le sont par affinités de l'auteur italien : en premier lieu, Carlo Emilio Gadda, qui « voit […] le monde comme un "système de systèmes"[4] » d'influences réciproques, ce qui n'est pas sans faire penser à la structure des récits enchâssés dans laquelle chaque récit fonctionne comme un système à part entière et intrinsèquement lié aux autres. C'est ainsi que fonctionne le réseau, dans lequel chaque élément est à la fois centre et périphérie. L'autre auteur convoqué par Calvino est Robert Musil, écrivain mathématicien jouant de l'irrationalité de l'âme humaine. Cette volonté de tenir ensemble deux pôles opposés, d'inscrire dans l'œuvre « la multiplicité des codes et des niveaux[5] », rend la structure de l'œuvre mouvante et empêche toute conclusion possible. Cette impossibilité de conclure, Calvino la repère aussi chez Gadda, et nous pourrions nous-même la discerner dans *Le Château des destins croisés*, publié amputé du *Motel des destins croisés* que Calvino ne put jamais s'attacher à faire, et dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, précisément dans la boucle laissée entrouverte par la question posée dans le titre du dernier *incipit* enchâssé[6]. Calvino évoque par ailleurs l'œuvre de Proust afin de montrer comment un réseau peut, dans sa vocation à se saisir du tout du monde, se dilater de l'intérieur de façon à rendre le monde définitivement hors de portée.

Si dans les conférences précédentes, Calvino avait longuement recours aux œuvres du passé pour asseoir ses notions, il fait de la multiplicité au contraire un symbole de son époque, dans lequel « la littérature tend à représenter la multiplicité des relations, qu'elles soient en actes ou potentielles ». Ce projet, quasiment monstrueux, est le propre de la littérature, qui « ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés, voire impossibles à atteindre » : elle se doit de remplacer la science, qui se refuse désormais aux explications générales ; c'est à elle que revient la tâche de « nouer ensemble les divers savoirs, les divers codes, pour élaborer une vision du monde plurielle et complexe[7] ». Le terme de *complexité* est fondamental dans la pensée du multiple : en effet, ce n'est qu'en épousant, comme on a pu le relever précédemment, les formes du monde, des savoirs, que la littérature pourra relever le défi

[1] *Ibid.*, p. 147.
[2] *Ibid.*, p. 148.
[3] Calvino, I., « Multiplicité », dans *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 169-170.
[4] *Ibid.*, p. 170.
[5] *Ibid.*, p. 176.
[6] « Quelle histoire attend là-bas sa fin ? »
[7] *Ibid.*, p. 179, pour cette citation et les deux qui precedent.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

du XXIe siècle. Et Calvino d'évoquer Goethe, Mallarmé, Flaubert (qui, de la volonté d'écrire « un livre sur rien », écrit *Bouvard et Pécuchet*), Queneau, Thomas Mann…

> La connaissance conçue comme multiplicité, voilà le fil qui relie les œuvres majeures : aussi bien celles du modernisme, comme on l'appelle, que celles du mouvement dit *postmodern*. Et ce fil, sans plus me soucier des étiquettes, j'aimerais qu'on continuât de le dévider au cours du prochain millénaire.[1]

Ce réseau ainsi construit, ouvrant la voie aux *épifictions*, est celui sur lequel nous aimerions fonder nos analyses, cherchant à discerner, à travers la récurrence d'une pratique poétique qui consiste à ne pas se contenter d'un récit mais à construire un réseau narratif complexe et multiple, la continuité et l'effectivité de ce fil. La littérature du multiple vise la complexité du monde, mais, comme c'est le cas pour les quatre autres valeurs proposées par Calvino, cela reste un objectif, un but à atteindre, paradoxalement jamais atteint – et qui ne doit pas l'être. En effet, comme l'affirme l'auteur italien, « de nos jours, il est devenu impossible de penser une totalité qui ne soit potentielle, conjecturale et plurielle[2] ». Dire le tout du monde est une utopie, or l'écriture calvinienne n'est pas utopique : elle est exacte et juste, et est donc tendue vers la totalité sans jamais prétendre l'atteindre.

C'est à la fin de sa dernière *Leçon* que Calvino propose un panorama de la multiplicité en littérature : il nous semble important de le mentionner ici, en ce qu'il constitue un point de départ pour penser notre propre typologie. Il évoque premièrement le « texte unitaire » qui s'interprète « à divers niveaux », citant en exemple *L'Amour absolu* d'Alfred Jarry ; puis il mentionne le « texte pluriel » présentant « une multiplicité de sujets, de voix, de regards » en écho au dialogisme théorisé par Bakhtine et que l'on retrouve dans l'œuvre de Rabelais (et Dostoïevski, évidemment). Viennent enfin « l'œuvre qui, dans son désir éperdu de contenir tout le possible, ne parvient pas à prendre forme » (on retrouve ici les propos tenus sur l'œuvre de Musil), et l'œuvre qui « procède par aphorismes[3] » à la façon de Paul Valéry dont Calvino admire le travail. L'évocation de Valéry, dont Calvino fait un modèle, le conduit à ériger Borges en idéal : c'est en évoquant son œuvre (en particulier les nouvelles de *Fictions*, parmi lesquelles « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent ») qu'il en vient à définir, ultime élément de sa brève typologie, ce qu'il appelle l'hyper-roman, exemplifiée par *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Le Château des destins croisés*.

> Mon intention était d'offrir l'essence du romanesque, concentrée en dix amorces de roman qui développent de manière très différente un thème commun, et agissent sur un cadre qu'elles déterminent autant qu'il les détermine lui-même. Fournir les échantillons de la multiplicité potentielle des récits possibles : ce même principe est à l'œuvre dans un autre de mes livres, *Le Château des destins croisés*, qui veut être une sorte de machine à multiplier les récits […].[4]

Calvino rejoint ici deux auteurs auxquels il prête de nombreuses vertus, Queneau et Perec, dans cette mise en mot de la multiplicité potentielle, dans cette création d'un procédé faisant de l'œuvre une

[1] *Ibid.*, p. 183.
[2] *Ibid.*, p. 184.
[3] *Ibid.*, p. 185-186, pour ces dernières citations.
[4] *Ibid.*, p. 189-190

machine littéraire. C'est une façon de s'inclure dans cette « apologie du roman comme grand réseau[1] », raison pour laquelle nous aimerions construire notre analyse en empruntant à Calvino la notion de multiple.

C. Diffraction narrative (R. Audet)

Calvino fait donc de la multiplicité une des valeurs littéraires du XXIe siècle : que reste-t-il aujourd'hui de cette notion ? Est-elle encore questionnée ? Comment peut-on la faire évoluer au contact de ce qu'est devenue la littérature, en particulier dans ses évolutions technologiques ? Pour tenter de répondre à ces questions nous aimerions convoquer un dernier concept qui nous permettra d'établir précisément notre angle d'attaque concernant la multiplication des récits : la diffraction, évoquée à plusieurs reprises par René Audet. Il s'agit de définir un « processus général d'écriture[2] » de la littérature contemporaine, précisément du roman : contrairement donc à Todorov et Genette qui tentent de reconstituer une historicité en grande partie fantasmée concernant l'enchâssement narratif, et contrairement aussi à Calvino qui prend appui sur les œuvres qui ont marqué sa vie d'écrivain pour dessiner des valeurs littéraires à venir, le travail de René Audet s'ancre dans la littérature actuelle, en train d'être écrite. L'intérêt que nous portons à cette entreprise se situe de fait dans la confirmation qu'elle apporte à une intuition qui guide notre travail et qui consiste à voir, dans la littérature contemporaine (qui prend ses racines dans les expérimentations romanesque d'un Calvino et d'un Perec), la présence récurrente d'une nouvelle façon de raconter des histoires qui évacue la linéarité et la continuité des récits au profit d'une prolifération narrative qui demande à être analysée.

Le réseau sémantique construit autour du terme de *diffraction* par René Audet fait intervenir des idées d'éclatement (des œuvres), d'effritement (du texte), de fragmentation (du roman), d'éparpillement, mais aussi de déstructuration voire d'infiltration : autant de termes qui apparaissent comme connotés négativement. Ce qui se jouerait dans cette littérature diffractée serait une destruction, parfois violente (l'œuvre subissant un éclatement) et pouvant confiner au chaos, parfois insidieuse (le texte s'effrite à la manière d'une falaise, lentement mais irrémédiablement, subit des infiltrations – c'est-à-dire la présence d'éléments hétérogènes qui viendraient la ronger de l'intérieur), conduisant l'œuvre à devenir fragment, seulement constituée de morceaux épars au-delà de toute structure. Dérivant du latin *diffringere* (par l'intermédiaire de son supin, *diffractum*), signifiant littéralement « l'action de briser, de mettre en pièce », le terme *diffraction* a donc dès son origine un lien avec un processus de destruction active. Autrement dit, le roman contemporain qu'observe René Audet serait dans une démarche d'anéantissement, ou tout du moins de dégradation du roman traditionnel dans sa vocation à dire le monde. Toutefois, il faut aussi remarquer que le terme a acquis un sémantisme spécifique : son emploi littéral le fait appartenir au vocabulaire de l'optique, domaine dans lequel il désigne « le phénomène par lequel les rayons lumineux effectuent une déviation lorsqu'ils rasent les bords d'un corps opaque[3] ». La diffraction indiquerait ainsi, comme son extension analogique dans le domaine des ondes radio le laisse

[1] *Ibid.*, p. 193.
[2] Audet, R., « Diffraction. Pour une poétique de la diffraction des textes narratifs », art. cit., p. 25.
[3] Cette définition provient du *Trésor de la langue française*.

entendre, au-delà d'un acte de destruction, un mouvement d'évitement, donc une brisure dans la linéarité. Cela nous paraît une connotation à prendre en compte, en ce sens que la question de la linéarité narrative est posée de façon pressante lorsque l'œuvre pratique la multiplication des récits : en effet, que ce soit par un procédé d'insertion ou de juxtaposition, la présence de deux récits (ou plus) au sein d'une même œuvre entraîne nécessairement des phénomènes d'évitement, de déviation, de contournement. L'intervention d'un nouveau récit vient alors interrompre le récit en cours, constituant pour lui un obstacle à contourner : ces stratégies de contournement et de reprise, ainsi que les parcours induits, doivent être intégrés à l'analyse. Ainsi, le concept de diffraction désigne à la fois la destruction comme moteur narratif et la brisure de la linéarité.

René Audet précise, puisqu'il traite d'œuvres contemporaines, qu'il ne dispose pas d'outils pertinents pour les aborder, raison pour laquelle il cherche à forger cette notion. En effet, il constate qu'un grand nombre d'œuvres sont évoquées sous l'angle de l'éclatement, caractérisé par une « multiplication des histoires et des points de vue, [une] chute de l'intrigue, [une] perte de repères pour appréhender les univers représentés, [des] constructions complexes…[1] ». Deux aspects concentrent l'attention : la pluralité – à travers les concepts d'hybridité[2], de diversité, de multiple[3] – et la perte de l'unité. On parle alors de renouveau baroque, ou encore d'hyperréalisme, voire d'esthétique « ruiniforme[4] », sans parvenir à établir une notion englobante et effective. Pour René Audet, il faut trouver une notion qui permette de garder ensemble le lien qui unit l'éclatement textuel et la narrativité, et éclatement textuel et représentation du monde. En effet, à la suite d'autres[5], il voit dans la diffraction narrative un aboutissement du renouvellement des formes romanesques du XXe siècle, renouvellement lié à la perte de la croyance en une vérité indiscutable, à la perte de l'illusion de finalité qui peut guider l'existence. Le roman diffracté est un point d'aboutissement de la postmodernité, qui se fonde sur la fin des grands récits : il traduit le refus du discours unique, de la représentation univoque. Pour Audet toutefois, cela ne signifie pas que tout sens est désormais perdu, mais bien plutôt que l'œuvre s'efforce de ne mettre en place que de grandes articulations qui trouveront leur aboutissement – dès lors leur sens – dans le lecteur. Ainsi,

> le récit contemporain se caractériserait […] par diverses opérations de diffraction, qui fragmenteraient le texte, le récit et le sens, au profit d'une saisie du monde qui refuse un discours unique et simplificateur.[6]

[1] Audet, R., « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle ? Repères méthodologiques pour une poétique comparée », *Voix et images*, vol. 36, n°1, 2010, p. 14.

[2] Voir par exemple la thèse de Guilet, A., *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, *op. cit.*

[3] Notre approche tâche d'être englobante, puisque nous cherchons à donner un sens précis à la notion de multiplication, permettant d'évoquer un procédé d'écriture spécifique qui ne recouvre pas exactement les œuvres envisagées par René Audet.

[4] René Audet cite ici Bruno Blanckeman (l'expression se retrouve aussi chez Pascal Quignard, dans *Une Gêne technique à l'égard des fragments, Essai sur Jean de la Bruyère*, Editions Galilée, 1984, p. 51).

[5] Comme Vincent Jouve, qu'il cite à ce propos.

[6] Audet, R., « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle ? », art. cit., p. 26.

Il s'agit de « contrer l'unité et la continuité tant du texte, du récit que du sens[1] ». Il reste à comprendre quelles sont ces « diverses opérations de diffraction » dont René Audet parle : comment, concrètement, se traduit ce geste d'écriture ?

René Audet cherche à établir une poétique de la diffraction. Pour ce faire, il discerne trois processus principaux : un jeu sur le support du texte, une tentation du recueil, un goût pour la création de romans épais. Le premier point évoqué met l'accent sur la matérialité du texte : René Audet y voit une « théâtralisation du texte, de sa mise en page[2] », qui entraverait l'immersion fictionnelle et induirait une lecture de type indiciaire. Il trouve des exemples de ce processus dans plusieurs œuvres francophones, dont *L'Incendie du Hilton* de François Bon ou *Personne* de Linda Lê. De notre côté, *La Maison des feuilles* de Mark Danielewski, ainsi que *Le Château des destins croisés* de Calvino (qui inscrit en marge du texte les tarots qui l'ont inspiré) entrent dans cette grille d'analyse, tout comme plusieurs romans du corpus secondaire, *S.* de J. J. Abrams et D. Dorst (qui tous deux proposent un jeu avec les notes de bas de page et l'écriture dans les marges), *Kapow !* d'Adam Thirwell (qui propose une manipulation de l'objet livre et de la page) et, dans une certaine mesure, *Marelle* de Cortázar (en questionnant la linéarité induite par le codex). Si nous souscrivons à l'analyse en termes de théâtralisation et de surinvestissement de la matérialité, il nous semble toutefois que l'immersion fictionnelle empêchée ne soit pas systématique.

Le deuxième trait caractéristique identifié par René Audet porte sur la tension qui s'institue entre le roman diffracté et le recueil de nouvelles. Il remarque que plusieurs ouvrages appartenant à son champ d'analyse portent en sous-titre une mention générique en dehors des catégorisations habituelles : par exemple, les *Microfictions* de Jauffret. Dans notre corpus primaire et secondaire, si *La Vie mode d'emploi* de Perec porte le sous-titre « romans » (le pluriel indiquant un rapport au moins problématique avec le genre romanesque), c'est dans *Courts-circuits* d'Alain Fleischer que nous retrouvons ce phénomène de la façon la plus nette. Pour Audet,

> ces ouvrages construisent une représentation du monde qui vise à une reconquête de la cohérence à travers les mouvements répétitifs du monde, les recoupements observables entre des situations apparentées ou la complémentarité des histoires racontant un même événement.[3]

Pas véritablement recueils de textes courts, ni à proprement parler des romans, ces ouvrages pratiqueraient la juxtaposition et seul le lecteur serait le détenteur de la vision d'ensemble. Nous verrons que, si la tension entre texte bref et continuité romanesque se trouve mise en jeu dans notre corpus, la structuration spécifique qui nous intéresse, qui va de la coordination à la subordination, exclut de son champ d'application la juxtaposition : de fait, contrairement à ce qu'envisage René Audet pour son propre corpus, nos œuvres semblent rester, *in fine*, des « romans », qui tissent leurs récits plus qu'ils ne les font se succéder.

[1] Audet, R., « Diffraction. Pour une poétique de la diffraction des textes narratifs », art. cit., p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 34.
[3] *Ibid.*, p. 37.

La troisième catégorie d'analyse proposée par René Audet concerne l'épaisseur des romans « favorisant la création de feuilletés narratifs et fictionnels[1] » : il y voit un « souci d'architecture et une multiplication des trames qui signalent autant une tentative d'épuisement du réel qu'une exploration de différentes versions du monde ». Les effets créés sont de l'ordre de la saturation et de la précarité du monde représenté, et la représentation est volontairement kaléidoscopique. Il évoque, dans cette perspective, *Nikolski* de Nicolas Dickner[2] ou encore *Vies et mort d'un terroriste américain* de Camille de Toledo. En ce qui concerne notre corpus, toutes les œuvres semblent pouvoir correspondre à la première partie de la définition (le souci d'architecture – qui est d'ailleurs une métaphore récurrente pour évoquer l'œuvre – et la multiplication des trames narratives) mais seulement une partie à la seconde (la plus significative à ce propos étant sans doute *La Maison des feuilles*). Notre analyse n'aboutira pas à l'idée que la multiplication implique la saturation, ni qu'elle conduit à une représentation précaire et fragile du monde : les métaphores du chaos et du labyrinthe, quoique pertinentes et régulièrement employées par les auteurs eux-mêmes, semblent en fin de compte plus souvent faire écran à l'analyse que la seconder.

Ainsi la notion de diffraction telle qu'elle est définie par René Audet nous paraît-elle efficace, jusqu'à un certain point, pour évoquer les œuvres de notre corpus : si elle met en avant un rapport étroit entre éclatement textuel – ou multiplication des récits – et, à la fois, narrativité et représentation du monde, et si elle permet d'établir des catégories d'analyse efficaces – entre jeu sur la matérialité du texte, tension vers le recueil et tentation du monstrueux – elle correspond à un corpus qui nous apparaît comme plus large que le nôtre. En effet, la confrontation entre les œuvres envisagées par René Audet et celles que nous traitons dans ce travail a mis au jour des différences qui tiennent à la définition même des critères d'inclusion : nous définissons notre corpus à partir du principe de la multiplication des récits, principe qui implique *a minima* une coordination des récits et repose sur une intrigue englobante assurant une stabilité et une cohérence à l'ensemble narratif – ce que ne respectent pas un certain nombre de textes évoqués par René Audet. L'intérêt que nous portons à cette notion repose principalement sur le fait qu'elle permet d'inclure, dans un même ensemble d'analyse, des œuvres reposant tant sur un support textuel traditionnel (le livre papier) que des œuvres du numérique. En effet, dans un article qu'il coécrit avec Simon Brousseau[3], René Audet envisage le rapport entre ces œuvres diffractées et les récentes pratiques de littérature numérique, en particulier sur internet, notant que le lien hypertexte ouvre une rupture qui rejoint celle que proposent les textes plus traditionnels du corpus d'étude. Comme ils le notent, le passage de l'hyperlien vers l'hypermédia, nouvelle modalité de l'œuvre littéraire, ouvre un nouveau champ d'exploration qu'il est important d'adjoindre au corpus habituel, et oriente la réflexion sur la diffraction vers les notions de désordre et d'illisibilité, deux notions qui trouveront leur place dans notre analyse.

[1] *Ibid*., p. 38.

[2] René Audet évoque ce texte de Dickner de façon plus approfondie dans son article « Œuvres diffractées contemporaines et méandres de l'interprétation », art. cit.

[3] Audet, R., Brousseau, S., « Pour une poétique de la diffraction de l'œuvre littéraire numérique. L'archive, le texte et l'œuvre à l'estompe », *Protée*, vol. 39, n°1, 2011.

III. Approches à différentes échelles

Pour tenter d'établir l'efficacité de notre approche, il est nécessaire, étant entendu que nous employons désormais la notion de multiplication des récits sans s'interdire le recours à l'enchâssement ou la diffraction, d'en déterminer la portée.

A. De la phrase au texte : questions de subordination

Dès son article consacré aux « Catégories du récit littéraire », Todorov, en s'appuyant sur la structure grammaticale des énoncés, distingue l'enchaînement des récits, fonctionnant selon un principe qui correspondrait à la coordination, et l'enchâssement, reposant sur le modèle de la subordination. Il prend alors appui sur la grammaire générative dans la lignée de Chomsky pour proposer cette correspondance[1], qui sera reprise par Genette. Est-ce un modèle pertinent ? La ressemblance permet-elle l'élaboration d'une méthode de distinction de la multiplication des récits ?

Coordination et subordination supposent une analyse syntaxique de la phrase en termes propositionnels : en effet, si la phrase simple en français (et dans les langues romanes, mais il en va de même en anglais) se construit sur le modèle Sujet-Verbe-Complément, la phrase complexe quant à elle peut se décomposer en plusieurs propositions (une proposition se caractérisant alors par la présence d'un verbe, conjugué ou non, exprimé ou sous-entendu[2]), et ces propositions sont organisées entre elles. Lorsqu'elles se situent à un même niveau syntaxique et que chacune des propositions pourrait former une phrase simple autonome, on parle de juxtaposition ; lorsque plusieurs propositions se suivent et que la dernière est reliée aux autres par une conjonction de coordination (ou un adverbe conjonctif), on parle de coordination ; lorsque une proposition est située à un niveau syntaxique immédiatement inférieur à l'autre, on dira qu'elle lui est subordonnée, et la proposition non subordonnée deviendra alors principale ou matrice. On peut enfin distinguer un dernier cas de figure : celui de l'incise et de l'incidente, où la proposition insérée est nettement détachée, par des signes de ponctuation, au sein d'une autre proposition, qui joue alors le rôle de complément du verbe présent dans l'incise ou l'incidente[3]. Ce dernier cas est intéressant : en effet, l'information principale, d'un point de vue pragmatique, est portée par la proposition enchâssante, tandis que, syntaxiquement, elle dépend de l'incise ou de l'incidente en tant que complément d'objet du verbe. Cet exemple peut déjà servir à mettre en avant un élément sur lequel nous reviendrons : les rapports de dépendance entre propositions – entre récits, si l'on élargit la réflexion à notre propos – peuvent s'inverser selon la perspective adoptée.

La syntaxe rapproche la juxtaposition et la coordination, qui reposent sur un principe d'enchaînement parataxique, en les distinguant de la subordination qui relève d'un emboîtement hypotaxique : de cette analyse découle le fait que propositions juxtaposées et coordonnées gardent leur autonomie, contrairement à la proposition subordonnée qui est toujours en situation de dépendance vis-

[1] Il réitère le rapprochement dans son article consacré aux Hommes-récits.

[2] C'est-à-dire que l'on peut rétablir dans la structure.

[3] L'incise sert souvent dans le discours direct (« Il est temps, *dit le père*, d'éteindre la lumière »), tandis que l'incidente apporte la plupart du temps une modalisation au discours en émettant un jugement sur le propos tenu (« Cette couleur, *j'en ai peur*, ne te va pas au teint »).

à-vis de sa matrice. Là encore, ce sont des éléments qu'il nous faut garder en tête pour la compréhension du rapport des récits entre eux au sein de leur multiplication[1]. Toutefois, certains linguistes[2] remettent en cause la prétendue autonomie des propositions coordonnées : si elle se justifie d'un point de vue syntaxique, elle peut être contestée d'un point de vue sémantique et pragmatique : il y a bien dans la coordination, sémantiquement du moins, la mise en avant d'un lien unissant deux ou plusieurs propositions, lien qui est volontairement omis dans le cas de la juxtaposition. À ce propos, il peut être intéressant de convoquer ici la distinction opérée par Charles Bally dans sa *Linguistique générale et linguistique française* : c'est lui qui propose l'analyse de la phrase en termes de thème et de prédicat. Le thème de la phrase en est sa base, son point de départ informationnel, tandis que le prédicat est ce qu'on va dire du thème, l'information nouvelle qui est apportée dans la phrase. Dès lors, il analyse la coordination comme le fait, pour la seconde proposition, de prendre la première pour thème, modèle que l'on peut sans trop de difficulté faire correspondre au fonctionnement d'une œuvre comme *Courts-circuits* d'Alain Fleischer[3]. Autrement dit, on voit ici confirmée l'idée que, dans la coordination, l'indépendance des propositions n'est pas aussi nette qu'on aurait tendance à le penser. Nous souscrivons en ce sens au propos de Martine Sekali, qui affirme que « ce qui définit la coordination, ce n'est pas la construction d'une relation non-hiérarchisée, non-dépendante, mais plutôt la convocation d'une dépendance particulière à l'ordre linéaire du discours[4] ». C'est la raison pour laquelle il nous semble nécessaire d'envisager, dans notre analyse de la multiplication des récits, et si le modèle grammatical s'avère pertinent, la coordination comme un élément limite mais inclus dans l'approche – et il nous semble important de tracer la limite entre la coordination et la juxtaposition, excluant cette dernière de notre champ d'analyse : en effet, la multiplication des récits dans notre corpus se joue toujours au sein d'un cadre englobant permettant l'établissement*, a minima*, d'un lien de coordination entre les récits.

De la même manière, il faut noter ici qu'une proposition subordonnée, enchâssée dans une proposition principale, peut porter l'information essentielle de la phrase[5] : là encore, analyse syntaxique et sémantique s'opposent. C'est un élément que Gérard Genette avait déjà noté, quand il revient sur la critique qu'on lui a faite, dans son *Nouveau discours du récit*, à propos de l'appellation « récit premier / récit second » pour évoquer l'insertion narrative : bien souvent le récit dit premier, qu'il qualifie alors

[1] Les informations de ce paragraphe et du paragraphe précédent proviennent principalement de la *Grammaire méthodologique du français*, M. Riegel, J.-C. Pellat et R. Rioul, 4ème édition, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

[2] Par exemple, Jean Feuillet dans son article consacré à la « Typologie de la subordination » (dans *Subordination*, Chuquet, J. et Roulland, D., Travaux linguistiques du CERLICO, n°5, Presses universitaires de Rennes, 1992).

[3] Nous le montrerons dans le chapitre suivant. Par ailleurs, ce rapprochement semble pouvoir aussi s'appuyer sur la définition que donne Dominique Combe du récit : « Dans l'énoncé narratif de base, le thème devra être une personne, un être animé, ou une chose définie anthropomorphiquement grâce à une figure de rhétorique […]. Quant au prédicat, il signifiera l'idée d'action […], de changement d'état, de transformation, ou plus généralement d'événement » (Combe, D., « "La marquise sortit à cinq heures…". Essai de définition linguistique du récit », *Le Français moderne*, tome LVII, 3/4, p. 160).

[4] Sekali, M., « La coordination en 3D », *E-rea*, n°11, vol. 1, 2013.

[5] Voir à ce propos l'article d'Annie Boone, « Subordination, subordonnées, subordonnants », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, n°29, 2002.

plutôt de primaire, est anecdotique en regard du récit second, dit désormais secondaire, qui est l'intérêt principal de l'œuvre. Toutefois il maintient la distinction primaire / secondaire car, dans l'acte d'insertion, il y a bien un franchissement de seuil, donc une hiérarchisation en quelque sorte syntaxique, si ce n'est pas sémantique, qui se produit. Cette remarque nous permet de préciser que, dans notre analyse, nous serons attentifs à ces questions d'antériorité et d'intérêt des récits, tout comme nous analyserons des cas de figure dans lesquels la limite entre coordination (qui maintient une dépendance entre ses éléments coordonnés) et subordination (qui établit à la fois une dépendance et une hiérarchisation) narratives, du point de vue structurel comme sémantique, pose problème.

Il est possible d'élargir le propos de l'unité propositionnelle vers l'unité textuelle : en effet, dans la lignée des travaux de Jean-Michel Adam, on définira le texte comme non pas « une simple suite d'actes d'énonciations possédant une certaine valeur ou force illocutoire […], mais une structure d'actes de discours liés[1] », que l'on peut comprendre d'un point de vue séquentiel (en mettant l'accent sur la succession), ou d'un point de vue configurationnel (dans lequel l'ensemble des parties est « subsum[é][2] » en vue de former un tout). Le passage de l'unité propositionnelle (Jean-Michel Adam récusant l'emploi de la notion de phrase pour favoriser celle de proposition-énoncé[3]) vers le texte procède par segmentation – plusieurs unités textuelles composant le texte, dans une perspective discontinue – et par « opérations de liage[4] ». Il est alors intéressant de noter que, parmi ces opérations de liage, on retrouve la question du duo thème-rhème évoqué précédemment. Jean-Michel Adam expose plusieurs types de progressions thématiques bien connues, comme la progression à thème constant, par thématisation linéaire, et combinée. La thématisation linéaire, en particulier, s'attache à faire du rhème de la phrase 1 le thème de la suivante, et ainsi de suite : proche de ce que nous soutenions précédemment sur le fonctionnement de la coordination, la progression par thématisation linéaire est le propre du fonctionnement de *Courts-circuits* d'Alain Fleischer, mais pourrait aussi s'appliquer à la description de la succession des récits dans *Cloud Atlas* : en effet, chaque nouveau récit fait exister en son sein le récit précédent qu'il a interrompu, et c'est à proprement parler dans la seconde partie du roman, qui livre la fin des récits interrompus dans l'ordre inverse d'apparition, que cette progression thématique se déploie selon un principe de « concaténation directe[5] ». Ces quelques remarques de linguistique textuelle permettent de comprendre que les œuvres que nous envisageons sont à la fois dans une logique de discontinuité, dans laquelle il s'agit de décomposer le texte en vue de mettre au jour ses unités textuelles (les multiples récits), et dans une logique de continuité, à la fois de succession, permettant de mettre l'accent sur les questions de liaison des récits entre eux – question prégnante dans le cadre d'un travail qui envisage l'étude d'hypertextes de fiction, fonctionnant sur le principe du lien – et sur la dimension de la composition textuelle elle-même, en abordant la notion de configuration à partir, notamment, des travaux de Paul Ricœur.

[1] Adam, J.-M., *La Linguistique textuelle*, 3e édition, Paris, Armand Colin, 2011, p. 154.
[2] *Ibid.*, p. 204.
[3] *Ibid*., p. 84.
[4] *Ibid*., p. 47.
[5] *Ibid*., p. 76. La première partie du roman se construit alors en concaténation indirecte.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Ainsi, le modèle grammatical qui sert de point de départ à Todorov pour penser la notion d'enchâssement nous semble pouvoir susciter des mises au point importantes sur la sélection et l'analyse de nos œuvres multipliant les récits : il nous paraissait nécessaire toutefois de ne pas se contenter d'une allusion générale au fonctionnement de la subordination, mais d'envisager son rapport avec, à la fois, la coordination et la juxtaposition, pour établir le fait que ce qui nous intéresse est le rapport que les récits entretiennent entre eux. Dans nos œuvres, les diverses narrations sont d'une façon ou d'une autre liées entre elles, donc *a minima* dans un état de dépendance : c'est ce qui nous permet d'exclure l'analyse en termes de juxtaposition de fragments romanesques mais nous permet de questionner, comme modèle limite, les questions de coordination de récits.

B. De l'énoncé à l'énonciation : la délégation de la parole

Un type de subordination spécifique mérite d'être abordé dans le cadre de notre analyse de la multiplication des récits : celui du discours indirect, et plus largement la question de la prise en charge, au sein d'un discours, d'un autre discours[1]. En effet, l'insertion narrative implique, pour ses théoriciens, une délégation de parole (on se souvient du système élaboré par Calvino, qui fait reposer le principe de l'enchâssement narratif sur les deux points indiquant la prise de parole d'Ulysse, mais aussi des travaux de Todorov ou de Sophie Rabau). Dépassant le niveau de la phrase, il s'agit alors de voir ce qui, dans les outils d'analyse grammaticale de l'énonciation, peut nous permettre de mieux comprendre le fonctionnement de la multiplication des récits. Nous allons donc nous attacher à la question des discours rapportés.

Comme le précise Laurence Rosier, la catégorie du discours rapporté appartient au champ de la linguistique énonciative, c'est-à-dire « centrée sur l'activité du sujet parlant[2] ». Autrement dit, l'angle d'approche consiste à observer, dans une narration aux récits multiples, les changements énonciatifs, la présence d'un récit au sein d'un autre en tant qu'il implique une modification énonciative, une délégation de la parole. Le discours rapporté nous intéresse donc car il « représente un *dédoublement* de l'énonciation[3] » (nous soulignons). Or, bien souvent, la présence d'un récit au sein d'un autre est identifiable, entre autres, par la présence d'un second locuteur – qu'il soit personnage ou non dans le récit premier importe peu. Traditionnellement, on identifie trois formes de discours rapporté : le discours direct, forme considérée comme à la base du système, qui vise la représentation directe du discours d'autrui par le biais de la citation et se construit ainsi avec deux propositions indépendantes (donc deux locuteurs identifiables – même si la citation en discours directe est reconstruite[4]), le discours indirect, construit comme une proposition subordonnée et perdant donc son statut de citation (ce qui implique une modification des personnes et des temps verbaux afin de respecter la concordance, ainsi que des références déictiques et des modalités de phrase), ce qui signifie que le discours, bien que désignant une

[1] Ce sont principalement sur ces éléments-là que se concentre l'analyse stylistique de Jérémy Naïm, ce qui lui permet de mettre en avant un « effet d'enchâssement » correspondant à une sensation de « mise en relief », à une impression de « dénivelé » bien plus que de changements de niveaux.

[2] Rosier, L., *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008, p. 35

[3] Riegel, M., Pellat, J.-C., Rioul, R., *Grammaire méthodique du français*, *op. cit*., p. 1009.

[4] Voir notamment l'introduction de Rosier, L., *Le Discours rapporté en français*, *op. cit.*

parole autre, n'est porté que par un seul locuteur, et le discours indirect libre qui, comme le discours direct, se retrouve dans des propositions indépendantes (sans démarcations liées à la ponctuation) mais, à la façon du discours indirect, suppose des transpositions. Laurence Rosier ajoute à ces trois catégories celle du discours direct libre, moins fermement défini, qui se présente comme un discours direct mais sans les marques de délégation de parole (un contraste énonciatif au sein de la phrase permettant alors de le repérer). Plusieurs autres types de discours rapporté peuvent être identifiés[1], qui ne sont pas l'objet de notre analyse : les quatre types évoqués permettent à eux seuls de mettre en avant un *continuum*, en partant du discours directement enchâssé présentant une forte rupture avec le discours enchâssant pour aboutir à des formes beaucoup plus libres, dans lesquelles la délégation de parole est, au mieux, marquée par la subordination, sinon identifiable à des effets de dissonance. Cette progression nous intéresse car elle permet de comprendre qu'il existe diverses modalités d'inclusion de discours hétérogènes, dont des formes souples.

En particulier, la distinction entre discours direct et discours indirect permet d'établir un critère d'analyse de la multiplication des récits : faut-il, pour qu'il y ait insertion narrative, la présence deux énonciateurs distincts et une rupture forte entre leur prise de parole ? Ou peut-on distinguer un *continuum* qui partirait de l'insertion directe d'un récit porté par un narrateur distinct du récit dans lequel il prend place (par exemple : la distinction est nette dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, avec le changement de chapitre et la revendication, dans l'insertion, d'un statut différent entre le texte cadre et les *incipit* enchâssés ; elle est nette aussi dans *La Maison des feuilles*, marquée par la séparation du texte entre corps et notes de bas de page, et renforcée par le changement typographique) pour aller vers une prise en charge plus souple n'impliquant pas de changement de locuteur mais la représentation indirecte d'un récit autre (comme c'est le cas, notamment, dans *Le Château des destins croisés* où les multiples récits sont tous pris en charge par le narrateur, lui aussi frappé de mutisme mais capable de prendre la plume pour rendre compte des narrations qui se jouent sur le plateau de cartes) ? Il nous semble que cette proposition peut être efficace pour différencier les récits qui impliquent un franchissement de seuil par la délégation directe de la parole – le récit à proprement parler second étant alors pris en charge par un nouveau narrateur[2] – et les récits qui incorporent sans changement de narrateur d'autres récits en leur sein ou font circuler la parole sous l'égide d'un narrateur surplombant, neutre et comme non-identifiable (comme c'est le cas dans *Courts-circuits* d'Alain Fleischer) car à l'identité flottante. L'intérêt alors se portera sur les effets de dissonance et les décrochages éventuels qui peuvent avoir lieu dans ce type de textes, indiquant qu'il y a bien, malgré la présence d'un seul locuteur, plusieurs énonciations. Comme l'affirme Laurence Rosier, « rapporter signifie donc à la fois citer, c'est-à-dire reproduire intégralement un segment dit ou écrit, mais aussi résumer, reformuler, voire évoquer ou interpréter un discours[3] » :

[1] Laurence Rosier, dans *Le Discours rapporté* (*Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999), évoque tour à tour le discours direct introduit par *que*, le discours indirect avec guillemets, l'utilisation du subjonctif comme moyen de convocation de la parole d'autrui, le conditionnel et le « on-dit », la question du discours narrativisé, du discours absorbé, *etc*.

[2] Ce qui ne signifie pas pour autant qu'il soit un récit oral, comme c'est le cas par exemple dans les nouvelles de Barbey d'Aurevilly ou Maupassant : le modèle du discours rapporté est ici transposé au niveau du récit.

[3] Rosier, L., *Le Discours rapporté en français*, *op. cit.*, p. 3.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

elle distingue alors plusieurs valeurs sémantiques à associer à l'idée de rapporter un discours (ou un récit, dans notre cas de figure), parmi lesquelles le fait de re/dire ou reproduire fidèlement (ce que prétend faire, par exemple, Johnny Errand dans *La Maison des feuilles*[1]), le fait d'attribuer le propos à une autre source énonciative (ce qui est un des enjeux de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*), le fait de chercher à représenter le discours d'autrui (en jeu dans *Le Château des destins croisé*s notamment, avec la question plus générale des changements stylistiques entre récits, que l'on retrouve dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, dans *Cloud Atlas* entre autres), le fait de l'interpréter (l'intrigue de *« 53 jours »* et de *La Maison des feuilles* repose en partie sur ce procédé), ou encore de le faire circuler (c'est la tâche que se donne Johnny Errand dans *La Maison des feuilles*, tout comme le narrateur du *Château des destins croisés*), ce qui suppose « la démultiplication du rapport entre les espaces énonciatifs[2] », ainsi que l'affirme Laurence Rosier. Puisqu'il y a construction d'« espaces énonciatifs distincts », on peut dès lors les analyser indépendamment, et dans leurs rapports.

Une dernière question reste à évoquer : la place que l'on fait à la polyphonie et au dialogisme, qu'évoque Laurence Rosier (le discours rapporté étant un cas particulier de dialogisme) et qui peuvent sembler être des notions pertinentes pour aborder notre corpus. Le concept de dialogisme a été forgé par Mikhaïl Bakhtine à propos des œuvres de Dostoïevski mais prend ses racines dans la littérature médiévale ; quant à la polyphonie, c'est Oswald Ducrot qui a principalement œuvré à sa théorisation. L'enjeu de ces deux notions peut être rapproché : il s'agit d'interroger la double énonciation. Le dialogisme prend pour objet l'œuvre romanesque, dans laquelle Bakhtine distingue plusieurs voix non hiérarchisées par le narrateur, procédé qu'il identifie à une tradition carnavalesque du roman, et qui prend en compte la question de l'intertextualité (la façon dont tout texte est contaminé par les textes qui le précèdent, de sorte que toute œuvre s'inscrit dans un dialogue continué avec le passé). Le roman est une « diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée[3] », c'est-à-dire « toujours plus ou moins dialogisé[e] ». C'est ce que Mikhaïl Bakhtine nomme la « stylistique du roman[4] ». Les divers styles qui cohabitent et fondent le roman pourront être des portes d'entrée à l'analyse de deux romans de notre corpus, qui en font un de leurs enjeux : *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et la bibliothèque des *incipit* possibles, et *Cloud Atlas*, dont chaque chapitre constitue une illustration stylistique spécifique, voire un genre romanesque particulier[5]. Par ailleurs, la notion de plurilinguisme, définie par Bakhtine comme « [l'introduction des] paroles "d'un autre", sous une forme dissimulée, c'est-à-dire sans indication formelle de leur appartenance à "autrui" (directe ou

[1] Sur la question de la fiabilité de la narration de Johnny Errand – et donc de la fidélité de sa reproduction de l'œuvre de Zampanò – des doutes sont permis (voir par exemple la note 18, p. 13 de l'édition française, et p. 12 de l'édition américaine).

[2] Rosier, L., *Le Discours rapporté en français*, *op. cit.*, p. 20.

[3] Bakhtine, M., « Du discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 88.

[4] *Ibid.*, p. 89, pour cette citation et la précédente.

[5] Mikhaïl Bakhtine parle à ce propos de « genres intercalaires », rappelant que « le roman permet d'introduire dans son entité toutes espères de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, *etc*.) », dont « la confession, le journal intime, le récit de voyage, la biographie, les lettres, *etc*. » (*ibid*., p. 141) : or, le premier récit de *Cloud Atlas* est justement un récit de voyage, le deuxième un ensemble de lettres, *etc*.

indirecte) […] dans le discours (la narration) de l'auteur[1] », permet de comprendre la portée ironique de *La Maison des feuilles*, d'une part dans le texte de Zampanò qui reprend, pour les mettre à distance, les jargons universitaires, et d'autre part dans le dialogue qui s'instaure entre le style du narrateur Zampanò et celui du narrateur Johnny Errand, qui discrédite souvent les coquetteries érudites du vieil auteur aveugle.

C. Du récit aux récits : nature des éléments insérés

Des analyses au niveau de la phrase et du discours se révèlent ainsi pertinentes pour notre approche, qui s'attache toutefois au récit comme unité, que nous distinguons du discours non pas selon les propositions de Benveniste[2], mais en tant qu'il est l'énoncé d'une histoire faisant l'objet d'une narration : en tant qu'il renvoie à un genre, en l'occurrence le roman. De fait, puisque nous parlons de multiplication des récits, les œuvres de notre corpus en comportent plusieurs : il est intéressant de se demander quelle est la nature de ces récits. Sont-ils pris en charge par un narrateur second, qui raconte oralement à un autre personnage une histoire (nous avons vu que, si cela représente la norme de l'enchâssement, ce n'était pas le cas pour notre corpus) ? Sont-ils de nature écrite, livre dans le livre (ou bien lettre ou tout autre support textuel) que le lecteur réel lirait en même temps et au même titre que le lecteur-personnage ? Peuvent-ils prendre une autre forme ?

Le cas de figure le plus classique s'apparente à un discours direct : le changement de récit est marqué par une délégation de la parole et une prise en charge prétendument orale du récit[3]. Autrement dit, dans ce procédé l'histoire qui vient interrompre la précédente est racontée par un personnage : c'est ce qui se produit de façon prototypique dans le *Décaméron* de Boccace, mais aussi dans les nouvelles du XIXe siècle[4]. Dans la nouvelle « Rose », parue pour la première fois dans le *Gil Blas* daté du 29 janvier 1884, le récit s'ouvre sur une narration à la troisième personne du singulier, dessinant le décor dans lequel la mise en scène de la parole va se jouer.

> Deux jeunes femmes ont l'air enseveli sous une couche de fleurs. Elles sont seules dans l'immense landau chargé de bouquets comme une corbeille géante. […] Le landau parcourt au grand trot la route, la rue d'Antibes, précédé, suivi, accompagné par une foule d'autres

[1] *Ibid*., p. 124.

[2] Pour qui récit et discours s'opposent en raison de la nature de l'énonciation, le récit canonique à la troisième personne du singulier, au passé simple et à l'imparfait, étant comme non pris en charge, tandis que le discours, marqué par la présence d'indices renvoyant au locuteur (déictiques, présent d'énonciation et passé composé), serait ancré dans sa situation d'énonciation. Nous partons du principe, ainsi que le suggère Genette dans son « Discours du récit », que tout récit est à la fois contenu (son histoire), énoncé (le récit à proprement parler) et énonciation (la narration) : que tout récit est un discours.

[3] Voir à ce propos les ouvrages précédemment cités de Sophie Rabau, *Fictions de présence*, ainsi que de Victoire Feuillebois, *Nuits d'encre*.

[4] Jérémy Naïm montre dans *Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au XIXe siècle*, qu'à partir des années 1830, en parallèle et contre l'émergence puis la domination des journaux, se développe la nouvelle à cadre dans laquelle des personnages se retrouvent pour raconter et écouter des histoires, le modèle restant celui de la conversation mondaine ; puis, dans les années 1850, en lien avec l'arrivée au pouvoir de Napoléon III et la censure qui s'ensuit, on assiste à un recul brutal de la culture médiatique qui s'accompagne d'une disparition de la parole conteuse et d'une atténuation des récits enchâssés, qui signent leur grand retour à la fin du siècle, notamment chez Maupassant, sous une forme littéralisée imitant la culture médiatique.

> voitures enguirlandées, pleines de femmes disparues sous un flot de violettes. […] Les jeunes femmes, étendues sous la lourde fourrure, regardent languissamment. […][1]

C'est dans ce cadre que s'enclenche le dialogue entre les deux protagonistes, à propos d'amours ancillaires : « - Si, ma chère. Tiens, je vais te dire une singulière histoire qui m'est arrivée. […] Il y aura quatre ans à l'automne, je me trouvais sans femme de chambre […][2] ». Le récit second se déploie alors sur l'ensemble de la nouvelle, caractérisé par une narration à la première personne du singulier et des marques d'expressivité censées évoquer la prise de parole orale. Le récit se construit à la façon d'une courte nouvelle à chute, révélant la supercherie (la femme de chambre employée pour remplacer le départ de la précédente se révélant être un homme en fuite) dans une phrase exclamative à même de susciter une réaction d'adhésion au récit de la part de l'auditrice : « Et on emmena ma femme de chambre ![3] ». Le dialogue entre les deux protagonistes peut alors reprendre, très bref, avec un retour à la narration à la troisième personne du singulier : le cadre se referme bien vite, l'intérêt reposant presque entièrement sur ce récit dans le récit. Cet exemple, tout à fait représentatif de la façon de faire de Maupassant et d'autres auteurs du XIXe siècle, trouve assez étonnamment peu d'écho dans notre corpus : ce n'est pas un procédé qui est utilisé de façon structurelle, n'apparaissant que ponctuellement et sur un court espace de texte (on pense par exemple au troisième *incipit* dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui est lu à voix haute par le professeur de Cimmérien, mais donné à lire au lecteur réel *en tant que texte déjà écrit*). Mais on ne retrouve pas de cas de figure dans lequel un narrateur intradiégétique prendrait la parole, voire interromprait un autre locuteur, pour raconter une histoire, sauf de façon tout à fait spécifique dans *Le Château des destins croisés*, par la médiation des cartes de tarots *et* de la voix englobante du narrateur, ou au cœur de *Cloud Atlas*, avec le récit de « La Croisée d'Sloosha », parole proférée à un locuteur non mentionné, qui ne sera jamais à même d'interrompre le récit. On peut en conclure que la mise en scène directe de la parole et du récit en train d'être raconté à un autre personnage n'est plus au centre des préoccupations de nos auteurs : ce n'est pas l'art de conter qui paraît les intéresser, mais bien plutôt celui de lire, et celui d'écrire.

En effet, le plus souvent les récits qui font l'objet d'un enchâssement au sein d'un récit primaire sont en fait lus par les personnages. On peut alors distinguer plusieurs types de textes inclus. En premier lieu, le texte est un livre qu'un personnage lit (ou souhaite lire), comme c'est le cas pour plusieurs des *incipit* de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ou pour certains chapitres de *Cloud Atlas*. C'est ainsi qu'est introduit le sixième *incipit* enchâssé de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : « au café, en attendant Ludmilla, tu commences le livre envoyé par Marana[4] » (SPN, 149). Le lecteur réel se trouve alors face à une page blanche, à tourner, pour commencer un nouveau chapitre : « Dans un réseau de lignes entrelacées ». Le processus est le même pour les trois premiers *incipit*, ainsi que le huitième et le neuvième. Dans *Cloud Atlas*, dont la structure prend la forme d'une pyramide, chaque chapitre

[1] Maupassant, G., « Rose », *Contes du jour et de la nuit*, Paris, Gallimard, 1984 (nous citons à partir de l'édition Folio), p. 51-53.
[2] *Ibid.*, p. 54-55.
[3] *Ibid.*, p. 58.
[4] En version originale : « Al caffè, aspettando Ludmilla, cominci a leggere il libro mandato da Marana » (SNI, 153).

correspond à la moitié d'un récit autonome, qui se présente sous différents supports dont le livre : c'est ainsi que dans ses lettres à son ami Sixsmith, le jeune Frobisher mentionne « un drôle de volume mutilé […] [qui] s'interrompt au beau milieu d'une phrase[1] » (CN, 93), et qui n'est autre que le journal publié d'Adam Ewing, que nous venons de lire. Mais plus souvent, le texte lu par les personnages n'est pas encore un livre, bien plutôt un manuscrit. C'est sur ce principe que repose *La Maison des feuilles*, puisque Johnny Errand se donne pour mission de reconstituer l'œuvre de Zampanò laissée à l'état de ruine :

> Une partie au moins de l'horreur que j'emportai à quatre heures du matin se trouve désormais devant vous, et vous attend, un peu comme elle m'attendait ce soir-là, mais sans ces quelques pages explicatives.
>
> Ainsi que je le découvris, il y en avait des pages et des pages. D'infinis enchevêtrements de mots, signifiant parfois quelque chose, parfois rien du tout, se fracturant souvent pour bifurquer sans cesse vers d'autres morceaux que je découvris par la suite – de vieilles serviettes, les bords en lambeaux d'une enveloppe, et même une fois le dos d'un timbre-poste […]
>
> 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, only without these few covergin pages.
>
> As I discoveredn there were reams and remas of it. Endless snarls of words, sometimes twisting into meaning, sometimes into nothing at all, frequently breaking apart, always branching off into other pieces I'd come across later – on old napkins, the tattered edges of an anvelope, once even on the back of a postage stamp […].[2]

Le texte est alors séparé en deux zones distinctes sur la page, différenciées par un changement dans la police d'écriture : l'œuvre de Zampanò constitue le corps du texte et est en police *Times*, tandis que les notes de Johnny Errand, dans lesquelles il explique son travail d'édition de l'œuvre mais aussi raconte sa propre vie, livrant par là un récit concurrent à celui de Zampanò, sont en *Courier*. L'état du manuscrit est souvent rendu visible – sa précarité représentée par exemple par des croix noires emplissant plusieurs pages. Cet exemple de texte manuscrit, le plus spectaculaire sans doute, n'est pas le seul : en effet, le lecteur est confronté à un texte-manuscrit dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (*incipit* quatre, cinq – celui-ci est une épreuve non encore mise en vente –, six et dix), tout comme dans *« 53 jours »* (chaque partie semblant se révéler, au fur et à mesure de la lecture, être le seul manuscrit laissé par son auteur avant sa disparition) et *Cloud Atlas* (le narrateur du quatrième récit, Timothy Cavendish, est éditeur et reçoit le manuscrit de *Demi-Vies*, qui est le récit précédent). Il en va de même dans *Luminous Airplanes*, hypertexte de Paul La Farge, dans lequel il insère un roman qu'il a commencé à écrire mais n'a pas achevé (« *Summerland*, about half a novel[3] »). *Cloud Atlas*, en outre, propose d'autres supports : la lettre (c'est la forme que prend le second récit, constitué de la correspondance entre Frobisher et Sixsmith[4]),

[1] En version originale : « the page cease, mid-sentence » (CA, 64).

[2] MDF, xxi. En version originale : HOL, xvii.

[3] LA, « *Summerland*, about half a novel » (http://www.luminousairplanes.com/section/summerland-novel [consulté le 10/08/2015]).

[4] Il faut noter que plusieurs autres lettres se retrouvent insérées dans les romans que nous lisons : dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, chapitre VI, le Lecteur lit les lettres dans lesquelles Hermès Marana, auteur génial et faussaire, explique ses supercheries, ce qui constitue un autre récit inséré ; dans *La Maison des feuilles*, en annexes, on retrouve les lettres que la mère de Johnny Errand lui envoie, et qui seront même publiées de façon autonome (*Les lettres de Pelafina: par Pelafina H. Lièvre*, Claro, C. (trad.), Paris, Gallimard, 2005).

le film (le personnage de Sonmi, protagoniste du cinquième récit, évoque le « Disney[1] » qu'elle a pu visionner et dont le héros est Timothy Cavendish ; le lecteur par contre lit quant à lui un texte identifié comme des mémoires) ou l'entretien enregistré (le personnage principal du sixième récit, qui est aussi le récit central, a ainsi accès à l'oraison de Sonmi par l'intermédiaire d'un enregistrement vidéo). Dans *La Maison des feuilles*, se trouve aussi au centre de l'œuvre un film, celui de Navidson racontant l'exploration de sa maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur : mais ce film est absent, et raconté par Zampanò qui en livre, dans le même temps, un commentaire érudit et exhaustif. Tous ces supports sont mentionnés par les œuvres : mais *in fine*, ce que le lecteur a à sa disposition reste un texte, unique, aplanissant tous les supports (seuls *Le Château des destins croisés* et *La Maison des feuilles* proposent un travail sur la matière textuelle et sur l'objet livre, pour donner à voir au lecteur un peu de ce qui est suggéré, mais l'unité reste celle de la page). Une œuvre de notre corpus secondaire fait exception : *S.* de Dorst et Abrams. En effet, dans ce roman qui use des notes de bas de page un peu à la manière de *La Maison des feuilles* et propose, surtout, un récit concurrent dans les marges du texte central sous forme d'annotations libres et mimant l'écriture manuelle, on trouve de véritables documents, insérés par les personnages auteurs du récit marginal : des cartes postales, des photographies, des plans du campus et même une serviette de table en papier. Tous ces éléments sont des indices laissés à la disposition du lecteur réel pour qu'il puisse, comme les deux personnages qui s'expriment dans la marge, mener l'enquête sur l'identité de l'auteur du *Bateau de Thésée*, le texte central. C'est là une façon de pousser à son comble la logique de l'insertion, en permettant au lecteur de détacher du livre certains de ses éléments, de les faire s'échapper, en quelque sorte, de la fiction.

Trois œuvres de notre corpus primaire présentent une multiplication des récits faisant appel non pas à une insertion directe et clairement identifiable, dans laquelle les récits insérés sont souvent de nature différente vis-à-vis du récit qui les accueille, mais à un procédé qui s'apparente au discours indirect, dans lequel la délégation de la parole et le changement de point de vue ne passent pas par un changement de locuteur : c'est ainsi que, dans *Le Château des destins croisés*, les récits sont tous pris en charge par le narrateur, qui livrera lui-même sa propre histoire. Sont présentes les cartes de tarots qui ont servi à l'élaboration des fictions et sur lesquelles les personnages prennent appui pour se dire : le narrateur est alors un traducteur, un passeur de récits. C'est ainsi que l'on pourrait aussi définir le narrateur de *Courts-circuits*, tantôt intradiégétique, tantôt extradiégétique, et celui de l'hypertexte de Geoff Ryman, *253*. Autrement dit, dans ces trois œuvres la distinction entre récits n'est pas liée à une différence de nature des éléments insérés mais cela n'empêche pas, comme nous le verrons, des phénomènes d'inclusion et de récursivité qui créent les interférences.

D. Du roman au cycle : circulations et interférences

Il est possible, en dernière instance, d'envisager la multiplication des récits au niveau de l'œuvre globale d'un auteur : dans notre corpus, si David Mitchell considère que « chacun de [ses] livres est un

[1] Ce récit se déroule dans un futur lointain dans lequel le capitalisme est poussé à son extrême, si bien que, par un effet de type catachrèse, les noms de marques hégémoniques deviennent des substantifs.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

chapitre dans un sorte de macroroman en expansion[1] », Georges Perec comme Alain Fleischer font intervenir souvenirs et personnages d'un roman à l'autre, d'un texte à l'autre dans des jeux de franchissements de frontières qui peuvent faire écho à nos préoccupations. A la manière d'une intertextualité interne, ou mieux, selon les principes de la transfictionnalité telle qu'elle a été définie par Richard Saint-Gelais[2], certains récits font retour, certains personnages principaux d'une œuvre viennent peupler, en toile de fond, les œuvres suivantes, certains souvenirs confèrent aux romans une unité externe et englobante. On pourrait aller jusqu'à envisager la possibilité du *cycle* ainsi que le théorise Anne Besson, pour les œuvres de Perec et Fleischer : pour Anne Besson en effet, « le cycle ne devient tel que lorsque, en lui, se retrouve un héritage textuel[3] ». Cependant, il s'agit bien dans les textes qui nous intéressent d'un retour en toile de fond : l'objectif n'est pas d'accroître un univers fictionnel précédemment créé ; tout au plus s'agit-il de poursuivre un récit qui n'a ni commencement ni point final.

Prenons un exemple : le deuxième chapitre de la première partie de *« 53 jours »* de Perec, intitulé « Étampes », présente une tonalité comme en décrochage vis-à-vis du reste du roman. La remémoration du narrateur confère au texte une coloration plus proche de *W ou le souvenir d'enfance* que du reste du roman, poursuivant le fil autobiographique qui se lit, en filigrane, dans la plupart des textes de Perec. La logique est semblable dans *Courts-circuits* : les paysages de l'Europe centrale – par exemple, la petite ville de Tabor, qui apparaît dans les *Angles morts* et qui est le point de départ, et d'arrivée, de *Courts-circuits* –, et d'Amérique latine, sont mis en scène de roman en roman, dessinant là aussi une autobiographie voilée, et fantasmée, des origines[4] ; plus encore, certains personnages réapparaissent d'une œuvre à l'autre. Comme le précise Jean-Bernard Vray dans le texte d'ouverture de l'ouvrage consacré à *Alain Fleischer écrivain*, « l'auteur se dit attiré par l'idée qu'une fiction puisse se déposer sur des supports différents », rappelant par-là les multiples pratiques artistiques de Fleischer, tour à tour écrivain, photographe, plasticien ou cinéaste. On peut parler d'un véritable « projet de dissémination d'une "matière fictionnelle" sur plusieurs supports, dans une "stratégie de l'archipel"[5] » :

> Le dialogisme ou la polyphonie dont Bakhtine faisait l'apanage du roman semble exister chez Fleischer sous une nouvelle forme, dans de vastes fictions intermédiales, avec ce vœu qu'une « histoire puisse échapper à l'enfermement d'un livre unique » […].[6]

Ainsi, la présence dans *Courts-circuits* de personnages provenant des œuvres antérieures semble réaliser ce souhait de l'écrivain : Isabelle Dangy[-Scaillierez] parle à ce propos d'un « pèlerinage dans les hauts

[1] Mason, W., « David Mitchell, the experimentalist », *The New York Times Magazine*, juin 2010, en ligne : http://www.nytimes.com/2010/06/27/magazine/27mitchell-t.html (consulté le 01/12/15). Nous traduisons : « each of my books is one chapter in a sort of sprawling macronovel » (cité par Dillon, S., « Introducting David Mitchell's Universe », art. cit., p. 5).

[2] Voir Saint-Gelais, R., *Fictions transfuges*, Paris, Editions du Seuil, 2011.

[3] Besson, A., *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, *op. cit.*, p. 163.

[4] Alain Fleischer affirme ainsi, dans un entretien accordé à Jacques Henric, que « même dans une fiction, [il a] beaucoup de mal à situer une histoire dans une ville où [il n'est] jamais allé » (Henric, J., Entretien avec Alain Fleischer pour la revue *Mondes Francophones*, septembre 2009, en ligne, http://mondesfrancophones.com/espaces/frances/entretien-avec-alain-fleischer/ [consulté le 02/11/15]).

[5] Vray, J.-B., « "L'identité, quelle prison !" », *Alain Fleischer écrivain*, *op .cit.*, p. 18. Les citations proposées par Jean-Bernard Vray proviennent de *L'Ascenseur*, Paris, Le Cherche midi, 2007, p. 9.

[6] *Ibid.*, p. 19. La citation de Fleischer provient de *L'Ascenseur*, *op. cit.*, p. 44.

lieux de l'œuvre déjà écrite[1] », que l'on peut constater avec, par exemple, la réapparition du personnage de Krauss. Réapparition : car ce personnage est déjà présent dans *Quatre voyageurs*, où il tient le rôle d'un professeur convaincu des vertus du clonage. Or, lors de sa réapparition dans *Courts-circuits*, il est devenu « une sorte d'épicier-limonadier » (CC, 112), ce qui éveille des doutes chez le personnage qu'il rencontre : « Geza voit en Krauss un connaisseur mais, plus encore, un personnage de roman » (CC, 114). Le personnage n'est plus vraiment le même, pas vraiment un autre, clone de lui-même transporté dans un autre texte, créant une espèce de continuité ambiguë et flottante renforçant l'esthétique de la répétition et du ressassement, très présente dans l'œuvre d'Alain Fleischer[2]. Par ailleurs, le roman *Quatre voyageurs* dans son entier est contenu dans *Courts-circuits*, lorsque le narrateur évoque sa rencontre avec le personnage de Sam Spielberg, lors d'un voyage « en compagnie de trois collègues […] qui avait donné lieu à des phénomènes extrêmement étranges […] et dont [il n'a] fait état que sous la forme déguisée d'un récit de fiction » (CC, 168). De la même manière, *Imitation* s'ouvre sur les propos rapportés d'un certain Josef Kalman, professeur à la retraite et directeur de la thèse que le narrateur conduit sur l'imitation, et qui prendra la forme d'un roman. Or, nous avons déjà fait la connaissance d'une Léa Kalman, petite-fille de Léo Kalman, dans *Courts-circuits*, qui appartient elle aussi au monde universitaire et que le narrateur de *Courts-circuits*, participant au colloque en tant qu'écrivain de romans, ne pourra pas rencontrer. Ici aussi, les thèmes abordés par la fiction et portés par les personnages – la question de l'imitation, de la copie – trouvent un écho dans le voyage transfictionnel de ces derniers. Ultime exemple, enfin : la présence, dans *Courts-circuits*, de ce « jeune garçon français, pensionnaire dans une famille où il apprend la langue anglaise » (CC, 81), âgé de treize ans et que le personnage d'Isa, jeune femme africaine venue en Europe pour une carrière de mannequin, rencontre à Londres. Ce personnage, qui a à peine le temps de « racont[er] », pour divertir la jeune femme, « comment la maîtresse de maison, dans la famille où il séjourne, l'emmène avec elle dans les grands magasins du centre de Londres, pour essayer sur sa têtes différents chapeaux […] » (CC, 82) avant d'être raccompagné pour son retour en France, ressemble trait pour trait au jeune garçon protagoniste de *L'Amant en culottes courtes*, roman autobiographique que Fleischer a fait paraître en 2006 et dans lequel il raconte son apprentissage de la langue anglaise et de l'amour lors d'un séjour de jeunesse dans la capitale britannique. Ces exemples font de *Courts-circuits* une œuvre pivot dans la somme romanesque, autobiographique ou autofictionnelle produite par Alain Fleischer.

Plutôt que multipliés, les récits semblent ici réduplicqués, imités, doubles imparfaits de ceux qui les précèdent. Se construit alors, à l'échelle de l'œuvre – au masculin –, un grand récit en toile de fond, morcelé dans plusieurs œuvres – au féminin – mais que le lecteur exhaustif peut saisir. Alain Fleischer met d'ailleurs en place un dispositif, au sein de ses textes non-romanesques (principalement ses essais et recueils de nouvelles, comme *La Femme qui avait deux bouches et autres récits* ou, entre autres, *Eros/Hercule. Pour une érotique du sport*), qui fait intervenir de façon régulière et suivant une numérotation progressive, de brefs textes autobiographiques[3]. Ce dispositif peut évoquer la façon de

[1] Dangy[-Scaillierez], I., « Le Mécanique et le vivant », *Alain Fleischer écrivain*, *op. cit.*, p. 208.
[2] Voir à ce propos l'article d'Elisa Bricco, « Remémoration et ressassement », *Alain Fleischer écrivain*, *op. cit.*
[3] Voir l'article de Jean-Bernard Vray, « Puissances de l'interface », *Alain Fleischer écrivain*, *op. cit.*

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

procéder de Perec, que nous avons mentionnée. Toutefois, cet élément ne se retrouve pas dans les autres textes de notre corpus et semble plutôt correspondre à une spécificité de la littérature de Perec et de Fleischer, qui ont en commun de travailler sur un terreau fertile mais problématique, celui de la mémoire y compris dans ce qu'elle a de plus sombre (mémoire de la guerre, mémoire de la Shoah, deux événements que les auteurs n'ont vécus que de façon oblique, héritiers d'une souffrance qu'ils n'ont pas directement connue), mémoire indirecte et faisant, pour cette raison, retour dans les œuvres de façon récurrente. Nous ne pousserons donc pas plus loin l'analyse, nous contentant de signaler la plus petite échelle identifiée permettant d'envisager la multiplication des récits.

IV. La multiplication des récits

Nous avons choisi, dans notre approche, d'envisager non pas la coprésence des récits en termes d'enchâssement mais en termes de multiplication. Comme nous avons pu le montrer, l'insertion narrative (ou l'enchâssement) correspond à une pensée formaliste et structuraliste, élaborée par, entre autres et pour ne mentionner que les principaux acteurs de la diffusion de la notion, Todorov et Genette. Elle repose sur l'idée, défendue à plusieurs reprises par Genette, d'un franchissement de seuil : un récit est inséré dans un autre récit quand il se situe radicalement à un autre niveau narratif. Notre corpus contient des œuvres qui, canoniquement, correspondent à cette définition, et des œuvres qui ne peuvent y être rapportées qu'au prix de contorsions artificielles et peu efficaces. Il nous semble donc que la notion d'insertion, ou celle d'enchâssement, doivent être assouplies pour pouvoir prendre en compte de nouvelles pratiques issues des expérimentations littéraires des années 1970 mais qui s'en éloignent peu à peu. L'autre notion fondamentale que nous avons voulu évoquer est celle de diffraction, proposée par René Audet justement pour pouvoir parler de ces œuvres ultracontemporaines qui semblent échapper aux classifications désormais traditionnelles. Pour autant, comme nous avons cherché à le montrer, cette conception ne nous convient pas pleinement non plus : au contraire de l'enchâssement, elle met l'accent sur des œuvres fondées sur une fragmentation qui refuse toute couture surplombante du récit et évacue l'idée même d'intrigue. Or, les œuvres de notre corpus se caractérisent à la fois par un morcellement narratif et par un maintien d'une intrigue forte et unificatrice permettant de préserver l'intérêt du lecteur, voire son immersion dans l'œuvre. Il nous faut donc établir notre propre caractérisation d'un phénomène qui est à la fois complexe et fondamentalement propre à la littérature elle-même : le plaisir, sans cesse redoublé, de raconter des histoires, et d'en lire.

Nous avons choisi la notion de multiplication, prioritairement dans un souci de continuité avec la cinquième des *Leçons américaines* d'Italo Calvino, qui y voyait une valeur clef pour le XXIe siècle. Notre choix peut donc se comprendre, à un premier niveau, comme une forme d'hommage. Mais force est de constater que le terme connaît une certaine popularité dans les études portant sur la littérature actuelle, ce qui tend à confirmer la légitimité de notre choix : nous pensons par exemple à l'emploi qu'en fait Vincent Message dans son essai qu'il consacre aux *Romanciers pluralistes* (Musil, Fuentes, Pynchon, Rushdie et Glissant) qui, suivant par-là les préceptes calviniens, tentent de « dire le monde

dans ce qu'il a de plus divers » grâce à des « structures multilinéaires[1] ». La multiplicité identifiée dans les œuvres que traite Vincent Message et qu'il situe dans la lignée du dialogisme bakhtinien, est une réponse à la pluralité des sociétés contemporaines et à la domination du régime démocratique. Elle permet de reproduire, mais aussi de réinventer, dans l'espace romanesque, l'espace social fait de contradictions et de tensions qui n'ont pas vocation à être résolues. Elle résulte, d'un point de vue esthétique, du choix que doit faire l'auteur : les romans pluralistes que théorise Vincent Message exhibent le vertige que représente le fait de choisir dans un monde pluriel, et la multiplicité est la trace laissée par cet acte de sélection, en ce sens que « le romancier pluraliste évite de n'isoler qu'une histoire et qu'un style parmi tous les styles et toutes les histoires concevables[2] ». Vincent Message montre alors que cette multiplicité se traduit de diverses façons, dont la présence de plusieurs intrigues, entrelacées, qui mettent à mal la linéarité romanesque, et plusieurs niveaux de réalité[3], qui sont deux éléments que nous avons déjà pu évoquer et qui entrent en droite ligne dans notre analyse de la multiplication des récits. Toutefois, l'objectif de Vincent Message n'est pas de traiter des romans de la multiplicité, mais bien des romans du pluralisme, c'est-à-dire d'œuvres répondant à six traits distinctifs : ce sont des romans qui « opposent une réaction vitaliste à une crise[4] », qui « se construisent loin de tout impératif réaliste[5] », qui « aspirent à la mondialité[6] », se veulent « maximalistes[7] » et « spéculatifs[8] », et qui sont porteurs « d'une ambition extrême – et pour certains d'une difficulté singulière[9] ». Ils inscrivent en eux les conflits de la société pluraliste qui les voit naître. Si certains traits recoupent des enjeux de notre propre corpus – la volonté de tout englober et de tout dire, l'ambition démesurée voire monstrueuse risquant l'illisibilité – l'élément principal – la réaction face à une crise sociale – est absent de nos préoccupations.

S'interroger sur la présence du multiple dans le roman de ces quarante dernières années semble donc être une piste pertinente : notre choix se porte alors sur la multiplication, et non la multiplicité, dans une volonté de tenir ensemble le processus poétique à l'œuvre et son résultat. Nous nous intéressons à la propension des œuvres de notre corpus à se faire mécanisme d'engendrement, tout en présentant le résultat de cet engendrement. Quelles sont les caractéristiques majeures des œuvres multipliant les récits ? Il ne s'agit pas d'établir une grille figée permettant d'identifier à coup sûr un « genre » romanesque – surtout en considérant les œuvres traitées, qui s'ingénient à franchir les frontières qu'elles

[1] Message, V., *Romanciers pluralistes*, *op. cit.*, p. 9.
[2] *Ibid.*, p. 317.
[3] Vincent Message identifie cinq autres éléments, qui nous intéressent moins directement ici : le mélange des registres, l'intrication de différentes traditions et cultures, la présence de savoirs au sein de la fiction, une écriture ayant trait à l'essai dans tous les sens du terme, et enfin la coprésence de plusieurs points de vue mettant au jour diverses consciences du monde (voir le chapitre III, « Manier les multiplicités : vers une poétique pluraliste »).
[4] Message, V., *Romanciers pluralistes*, *op. cit.*, p. 29.
[5] *Ibid.*, p. 30.
[6] *Ibid.*, p. 31.
[7] *Ibid.* : « Ils célèbrent un monde plein et excessif ».
[8] *Ibid.*, p. 32 : « Ils se construisent à partir de savoirs extérieurs et introduisent dans l'espace fictionnel certains éléments des versions du monde que proposent l'histoire, les sciences ou la philosophie », correspondant ainsi à la vocation scientifique que voit Calvino dans la littérature, laquelle doit s'inscrire là où la science, devenue surspécialisée, ne peut plus rien dire, et reconstituer l'unité des savoirs.
[9] *Ibid.*, p. 34.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

établissent – mais plutôt de rassembler un spectre de caractéristiques récurrentes constituant, par leur présence insistante, un faisceau d'analyse efficace pour penser l'organisation textuelle et narrative d'œuvres qui se donnent volontairement comme complexes. La multiplication des récits désigne donc des œuvres qui présentent plusieurs récits, qui ne sont pas nécessairement pris en charge par différents narrateurs, ce qui n'implique donc pas forcément une délégation de la parole. S'il n'y a pas délégation de la parole ou changement de texte, la distinction entre les récits se joue au niveau formel (par la matérialisation des changements ou la mise en place d'un principe de bifurcation, comme le court-circuit dans l'œuvre d'Alain Fleischer). Cet intérêt pour la matérialisation des changements narratif est prégnant dans la multiplication des récits, dans laquelle l'œuvre se fait mécanisme : son dispositif textuel (livre imprimé, hypertexte) est au cœur du procédé. Ces récits ne sont pas juxtaposés mais, *a minima*, pris dans une relation de coordination, c'est-à-dire dans une successivité porteuse de sens. La présence d'un récit cadre n'est donc pas nécessaire pour que l'on parle de multiplication des récits (il suffit de penser à une œuvre comme *Cloud Atlas*, dont on serait bien en peine d'identifier le récit encadrant alors même que le roman présente des niveaux de réalité différents et, de fait, des enchâssements). Ils peuvent être subordonnés les uns aux autres, ce qui crée de fait une hiérarchie – en termes d'intérêt porté aux récits, mais aussi en termes de niveaux de réalité –, qui n'est que rarement stable. Dans les deux cas, il existe des frontières narratives (et de niveaux de la fiction) entre les récits, et celles-ci ont, pour ainsi dire, vocation à être questionnées et franchies, ce qui crée des effets d'interférence et de décrochage auquel l'analyse s'intéressera. Enfin, la multiplication des récits appelle un questionnement sur le réseau (entre arborescence et rhizome), qui implique une interrogation sur la linéarité de l'œuvre (nous verrons que certains romans sont parfois trop rapidement rangés dans la catégorie de la multilinéarité alors même qu'ils n'en ont que l'apparence) et permet la prise en compte d'œuvres prenant naissance sur le plus vaste des réseaux : le web. Enfin, un des critères les plus importants porte sur la présence d'une intrigue intégrante, permettant de rassembler les différents autres fils narratifs déployés dans l'œuvre. Bien souvent, cette intrigue porte sur la constitution même du texte en œuvre (dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il s'agit de savoir comment le Lecteur va parvenir à rassembler les morceaux épars de l'œuvre, dans *La Maison des feuilles*, comment Johnny Errand va pouvoir rendre sa cohérence au texte de Zampanò sans sombrer dans la folie). Nous lisons dans la présence de cette intrigue surplombante la volonté d'établir une cohérence d'ensemble, à la manière des analyses sur le complexe d'Edgar Morin, qui prennent appui sur

> [le] sens latin élémentaire du mot *complexus*, « ce qui est tissé ensemble ». Les constituants sont différents, mais il faut voir comme dans une tapisserie la figure d'ensemble. Le vrai problème (de réforme de pensée) c'est que nous avons trop bien appris à séparer. Il vaut mieux apprendre à relier. Relier, c'est-à-dire pas seulement établir bout à bout une connexion, mais établir une connexion *qui se fasse en boucle*. Du reste, dans le mot relier, il y a le *re*, c'est le retour de la boucle sur elle-même. Or la boucle est *autoproductive*. À l'origine de la vie, il s'est créé une sorte de boucle, une sorte de *machinerie* naturelle qui revient sur elle-même et qui produit des éléments toujours plus divers qui vont créer un être complexe qui sera vivant. Le monde lui-même s'est autoproduit de façon très mystérieuse.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

> La connaissance doit avoir aujourd'hui des instruments, des concepts fondamentaux qui permettront de *relier* (nous soulignons).[1]

Les œuvres pratiquant la multiplication des récits, et répondant ainsi au vœu de Calvino, cherchent à être, non pas des « concepts fondamentaux » mais des modélisations permettant de relier le divers et l'hétérogène dans une unité fonctionnant comme un réseau autoproduit, capable de s'accroître perpétuellement (avec pour seule limite, nous le verrons, la capacité du lecteur d'accéder à ces œuvres devenues monstrueuses).

[1] Morin, E., « La Stratégie de reliance pour l'intelligence de la complexité », *Revue internationale de systémique*, vol. 9, n°2, 1995, n.p.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

CHAPITRE 2. LE FONCTIONNEMENT DE LA MULTIPLICATION DES RÉCITS : TYPOLOGIES

Nous avons établi quel était le champ d'application de la multiplication des récits : comment, concrètement, se réalise-t-elle dans les romans de notre corpus ? Ce deuxième chapitre se propose de répondre à cette question par le biais de plusieurs typologies. Après avoir précisé la place que peut tenir l'hypertexte de fiction dans ces typologies, nous étudierons les rapports entretenus entre les différents récits, à partir des deux classements établis par Gérard Genette et John Barth précédemment commentés ; cette première typologie mettra au jour les lieux d'émergence de la méta-intrigue, qui constitue, nous venons de le dire, un des critères de reconnaissance de la multiplication des récits. La deuxième typologie prendra un peu de recul pour porter sur l'agencement même des récits entre eux : quelles œuvres relèvent plutôt de la coordination ? Quelles modifications subit la notion d'enchâssement ? Enfin, un troisième moment typologique se propose de prendre la mesure de l'esthétique impliquée par ces agencements : nous montrerons que les œuvres du corpus se partagent selon deux phénomènes contraires – mais qui tendent à se mêler, ce qui est toujours le cas lorsque l'on s'efforce d'établir des catégories – que sont l'interruption et la relance.

I. Le livre et l'hypertexte : radicalisation du questionnement ?

Dans notre corpus, nous avons souhaité inscrire la littérature dans toutes ses formes, y compris les plus contemporaines : c'est ainsi que nous intégrons la question de la littérature numérique, que nous avons définie en introduction, et en particulier de l'hypertexte. En effet ce dernier représente une configuration qui appelle des interrogations sur la continuité narrative, la prise en charge de l'intrigue et le maintien des catégories habituelles de description de la littérature. De ce fait, il semble pouvoir appartenir de droit à notre champ d'étude. C'est cette intuition que nous souhaitons approfondir dans les paragraphes à venir afin d'établir la position exacte (pleinement intégrée ou à la marge) de l'hypertexte de fiction dans notre corpus.

L'hypertexte de fiction est défini par Philippe Bootz, à partir des propositions de Ted Nelson, comme

> une structure particulière d'organisation d'une information textuelle [dans laquelle] des blocs d'information textuelle (les nœuds) sont liés les uns aux autres par des liens de sorte que leur consultation (la navigation) permet à l'utilisateur de passer d'un nœud à l'autre à l'écran par l'activation du lien qui les unit.[1]

Philippe Bootz met l'accent sur la nature structurelle de l'hypertexte, compris comme un système de liaison d'éléments fragmentaires auxquels le lecteur accède par un parcours plus ou moins aléatoire. C'est le parcours du lecteur qui confère du sens aux liens proposés[2], dans une configuration qui lui est

[1] Bootz, P., *Les Basiques de la littérature numérique*, *op. cit.*

[2] Voir Debeaux, G., « Parcourir l'œuvre, est-ce l'enquêter ? Le cas de l'hypertexte de fiction », communication dans le cadre du séminaire ALEF, *Explorer les différents espaces de l'enquête : cheminements et reconstitutions* (publication en cours).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

propre. Jean Clément, spécialiste français reconnu de l'hypertexte, va plus loin en montrant que ce dernier n'est pas seulement un système d'organisation de données mais aussi un mode de pensée : le fait que cette structure soit mise au service d'une narration est donc porteur de sens et nécessite une analyse. Plus précisément, Jean Clément distingue deux caractéristiques fondamentales dans la structure hypertextuelle[1] : un principe de non-linéarité, qui est matérielle (la lecture pouvant restituer une linéarité construite), et un principe de discontinuité qui relève d'un choix esthétique et qui repose sur une tension entre ordre et désordre. Concrètement, un système hypertextuel offre un texte à lire comportant donc plusieurs liens qui incitent le lecteur à prendre plusieurs chemins : ce dernier se retrouve donc face à un choix à faire, choix qui entraînera nécessairement la réduction progressive des potentialités du texte. Cependant pour faire ce choix, le lecteur n'a pour indice que le terme portant le lien : si ce dernier, par son sémantisme, peut suggérer le texte auquel il conduit, il peut être aussi déceptif. C'est ainsi que dans *Luminous Airplanes*, dont le récit se déploie selon plusieurs histoires correspondant à des époques différentes de la vie du narrateur matérialisées par des couleurs différentes, le lien « another story » dans le nœud au fond bleu intitulé « Patriot Day » (qui est ancré dans le présent de la narration) conduit bien à « un autre histoire », celle de la jeunesse californienne du narrateur qui se développe sur fond vert, tandis que le lien « next » en bas de page permet bien d'accéder à la suite du récit « Patriot day ». Pourtant, ce même lien « next », que l'on retrouve en bas de chaque page, amène aussi parfois le lecteur à un véritable cul-de-sac, représenté par une photographie d'un homme perdu dans une grotte[2]. C'est une façon pour le texte de signifier que la lecture linéaire ne fonctionne qu'un temps.

Le lecteur est donc obligé par le dispositif hypertextuel à faire des choix, et ceux-ci ne peuvent s'appuyer sur autre chose qu'un principe d'errance parfois guidée par des indices épars. La présence d'un mot-lien dans un texte laisse parfois penser à un fonctionnement de type insertion, quand le terme mis en avant ouvre une forme de parenthèse apportant une précision sur la situation racontée, sur un personnage, ou ouvre sur une remarque du narrateur s'apparentant alors à une incise ; mais le plus souvent, aucune hiérarchie narrative ne peut être identifié, le lien renvoyant tantôt, dans le cas de *Luminous Airplanes*, à un récit antérieur, tantôt à un récit postérieur, tantôt à un récit ne se situant pas à un même niveau de réalité : comme l'affirme Jean Clément, « la spécificité de l'hypertexte est à rechercher dans l'absence d'un ordre hiérarchique institué qui structurerait le domaine préalablement à sa lecture[3] ». C'est encore à ses analyses que nous aurons recours pour résumer l'hypertexte : « d'une façon très générale, on pourrait le définir comme un texte non linéaire qui peut être parcouru en sautant d'un fragment à l'autre grâce à des liens explicités[4] ». En d'autres termes, l'hypertexte se situe du côté de la complexité, que nous avons évoquée comme caractéristique importante de la multiplication des

[1] Clément, J., « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », *Hypotextes et hypermédias : réalisations, outils, méthodes*, Balpe, J., Lelu, A. et Saleh, I. (coord.), Paris, Hermès, 1995.

[2] Nous proposons une capture de cette page en annexe (Annexe 3).

[3] Clément, J., « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », art. cit., p. 5.

[4] Clément, J., « Fiction interactive et modernité », *Littérature*, n°96, décembre 1994, p. 7.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

récits : quelle meilleure modélisation, en effet, de cette « connexion » « autoproductive » et a-centrée dont parlait Edgar Morin[1] ?

Notre intérêt pour l'hypertexte repose alors sur cette non-linéarité constitutive, qui implique plusieurs parcours de lecture et un choix de la part du lecteur, ainsi qu'une structure comme infinie, fonctionnant à la manière d'une boucle faisant retour sur soi (il est fréquent en effet de relire des nœuds textuels déjà lus, auxquels on accède par un autre chemin) et remettant alors en cause l'existence même d'un point final. La multiplication des récits, leur dissémination dans une structure prenant la forme d'un réseau, d'un rhizome où tout est centre et rien n'est central, se construit à mi-chemin de l'insertion et de la coordination, faisant de fait du cas de l'hypertexte un exemple-limite : c'est ainsi que nous le traiterons dans notre typologie.

Mais le détour par la littérature numérique nous permettra aussi de comprendre certains aspects des œuvres les plus récentes de notre corpus primaire et secondaire, comme *La Maison des feuilles* ou *S.* En effet, en se faisant numérique, le texte interroge à de nouveaux frais son support. Le livre imprimé, sous sa forme de *codex*[2], nous paraît être un objet naturel, allant de soi : le médium est transparent. Or, dans la littérature numérique, le médium est, comme nous l'avons vu, questionné et réinvesti[3]. Si la littérature numérique prend d'abord appui sur la littérature traditionnelle pour peu à peu s'en émanciper, par effet de ricochet la littérature imprimée et le livre, qui ne semble pas devoir disparaître au profit de modes de lecture sur ordinateurs ou tablettes malgré les craintes constantes et réitérées des professionnels du secteur, puisent eux aussi dans les expérimentations numériques en cours. C'est ainsi qu'un auteur comme Mark Z. Danielewski va inscrire son *best-seller*, *La Maison des feuilles*, dans l'aura d'internet : la légende veut que le texte ait d'abord été publié par fragment sur internet[4] puis ensuite sous la forme que nous lui connaissons aujourd'hui. Plus encore, et nous suivons ici les analyses proposées par Anaïs Guilet, le roman de Mark Danielewski cherche à figurer l'esthétique hypertextuelle et hypermédiatique[5] dans un livre imprimé traditionnel : elle parle précisément de « sémiotisation de

[1] Voir aussi Clément, J., « Hypertexte et complexité », *Etudes françaises*, n°36, vol. 2, 2000.

[2] Pour comprendre les éléments qui rapprochent et qui distinguent le livre de l'hypertexte, voir notamment Vandendorpe, C., *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, *op. cit.*

[3] Ted Nelson visait, avec son projet *Xanadu*, la mise en place de l'hypertexte comme « un ensemble de matériaux écrits et picturaux interconnectés de façon si complexe que cela ne puisse pas être présenté ou représenté sur du papier » (Nelson, T., « A File Structure for the Complex, the Changing, and the Indeterminate », *Association for Computing Machinery : Proceedings of the 20th National Conference*, Cleveland (Ohio), ACM Press, 1965, p. 84-100. Nous traduisons : « Let me introduce the word 'hypertext' to mean a body of written or pictorial material interconnected in such a complex way that it could not conveniently be presented or represented on paper »).

[4] Il s'agit bien d'une légende, savamment entretenue par le texte lui-même, en particulier dans la note de bas de page 197 dans laquelle les Editeurs prétendent que l'œuvre a été d'abord publiée sur internet, ce qui a suscité des réactions dont celle d'Hailey, qui n'est autre qu'un personnage de la fiction… Il semblerait en réalité que l'auteur ait diffusé à des proches son roman en cours d'élaboration par morceaux, et non pas qu'il ait souhaité le publier sur internet puis de le faire imprimer. Une autre façon d'expliquer l'origine de ce mythe se trouve dans le texte introductif de l'entretien qu'accorde Mark Danielewski à Dylan Foley (voir Foley, D., « *The Rumpus* Interview with Mark Danielewski », *The Rumpus*, 20/05/15, en ligne : http://therumpus.net/2015/05/the-rumpus-interview-with-mark-danielewski/ [consulté le 03/11/15]).

[5] On distingue l'hypertexte de l'hypermédia par l'inclusion, dans ce dernier, de plusieurs supports médiatiques différents.

l'hypermédia[1] ». Autrement dit, les œuvres numériques, dont l'hypertexte de fiction, attirent l'attention sur la dimension matérielle du texte, rappelant qu'un texte joue aussi avec le support qui le révèle : changer de médium est donc loin d'être anodin. À la suite d'Espen Aarseth, ou de Katherine Hayles, il est possible de parler d'une esthétique de la matérialité qui se joue dans les œuvres numériques mais aussi dans nos œuvres multipliant les récits. En effet, un livre imprimé traditionnel propose une façon globale d'appréhender le texte, donc d'écrire ou de lire : en tournant les pages depuis le début jusqu'à la fin, et en lisant le texte de gauche à droite. Il est possible pour le lecteur d'ouvrir le livre à n'importe quelle page, ou de lire d'abord la fin du roman, pour autant ce n'est qu'une pratique qui relève de l'accidentel voire du contradictoire. Certains auteurs cherchent à exploiter la tabularité que permet le *codex* mais ces expérimentations sont rares dans le domaine romanesque et touchent plutôt la poésie, en grande partie parce que le roman traditionnel se déploie sous forme d'intrigue ayant un début, un milieu et une fin, qui se trouvent correspondre exactement au début, au milieu et à la fin du livre qui le contient. Or, dans le cas de la multiplication des récits, il s'agit de faire tenir ensemble plusieurs récits qui se croisent voire s'emmêlent dans un support qui favorise principalement la linéarité (quoique de façon moins radicale que le *volumen*) : dès lors, un questionnement sur la matérialité du texte est envisageable voire nécessaire.

On constate donc, pour les œuvres imprimées de notre corpus primaire et secondaire des années 2000 et suivantes, un jeu sur la matérialité du texte, par agrandissement du support paginal (dans *Kapow !* d'Adam Thirwell), par renversement du sens de l'écriture (dans le chapitre IX de *La Maison des feuilles*, dont certains fragments textuels doivent être lus dans un miroir), par la matérialisation de divers états des textes (dans *Bats of the Republic* de Zachary Thomas Dodson), par l'insertion d'éléments exogènes (dans *S.* de J. J. Abrams et D. Dorst). Mais il est possible de voir dans les œuvres antérieures de notre corpus une prise en compte affirmée du support livresque : *Marelle* de Cortázar cherche par exemple à contrer la linéarité de la lecture en proposant deux circulations concurrentes dans le texte, *Le Château des destins croisés* exploite les marges du texte pour donner à voir les tarots qui inspirent l'auteur. Plus largement, il est possible de discerner une continuité entre les expérimentations romanesques et littéraires du XXe siècle et ce que proposent les œuvres numériques et en particulier l'hypertexte. Pour preuve, les remédiatisations, c'est-à-dire le changement de support médiatique, dont font l'objet *Cent mille milliards de poèmes* de Queneau ou *Composition n°1* de Marc Saporta. Ces deux textes ont souvent été considérés comme des annonces de l'hypertexte, voire des formes hypertextuelles auxquelles il ne manquerait que les technologies de l'informatique et du numérique pour exister. *Composition n°1* est composé de cent-cinquante feuillets recueillis dans un coffret faisant la taille d'un livre de poche, qu'il s'agit de distribuer selon un ordre aléatoire : la lecture qu'on en fera alors dépendra de cette sélection aléatoire, la linéarité ne devenant plus qu'un accident. Chaque lecture est différente de la précédente et il est impossible, à l'échelle d'une vie, de pouvoir lire toutes les combinaisons possibles. De la même façon, *Cent mille milliards de poèmes* offre, par son mécanisme, la possibilité,

[1] Guilet, A., *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, *op. cit.*, en particulier le chapitre VI.

ou plus exactement la potentialité, à son lecteur de lire cent mille milliards de poèmes, selon l'agencement du sonnet. Ces deux œuvres ont été remédiatisées, et *Composition n°1* est d'ailleurs aujourd'hui disponible beaucoup plus facilement dans sa forme numérique[1]. Pour autant, la remédiatisation implique un changement dans le questionnement : ce qui était radical dans les éditions imprimées de ces deux œuvres (l'altération du support livresque pour contrer les habitudes de lecture) l'est beaucoup moins dans leur version numérique, la littérature numérique reposant en partie sur la programmation et la combinatoire textuelles. Ainsi, quand certains critiques voient dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et, surtout, dans *Le Château des destins croisés* un proto-hypertexte, qui gagnerait à être remédiatisé, nous y voyons plutôt une déviation du projet initial et une perte de force[2]. En effet, un article comme celui de Mikhaïl Vizel sélectionne les caractéristiques de l'hypertexte présentes, à un certain degré, dans les œuvres calviniennes (la non-linéarité, qui nous semble très contestable dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et plus encore dans *Le Château des destins croisés* si ce n'est par analogie, la présence d'hyperliens et l'hétérogénéité y compris médiatique) pour ériger ces dernières en avatar de l'hypertexte, les réduisant de fait à n'être que des œuvres annonciatrices de quelque chose d'autre qu'elles-mêmes et non des livres ayant une valeur intrinsèque. Il faut donc replacer l'ensemble dans une continuité qui ne doit pas masquer les spécificités propres à chaque œuvre et chaque support médiatique : la non-linéarité n'a pas la même valeur ni le même résultat dans un livre, dans lequel elle relève de la déviation vis-à-vis d'une norme, et dans un hypertexte de fiction, dans lequel elle est intrinsèque. L'intérêt d'aborder l'hypertexte réside dans la prise de conscience du support dans la conception du texte : il faut donc prendre en compte le fait que *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Le Château des destins croisés*, comme *La Maison des feuilles* ou *Cloud Atlas*, sont des textes de papier, pensés pour le livre imprimé.

Il est alors intéressant de constater que les hypertextes de fiction à succès – *253* et *Luminous Airplanes* l'ont chacun été à leur façon – font souvent l'objet d'une publication papier : cela permet de poser encore une fois la question de la remédiatisation mais dans un mouvement inverse. Que gagne l'hypertexte à passer sur papier, et que perd-il[3] ? La réponse est claire : il est possible voire très simple de se perdre dans l'hypertexte, il est pratiquement impossible de le lire de façon exhaustive[4], le cheminement du lecteur donne un sens à l'existence dont le narrateur rend compte, tandis que le livre papier, en reprenant les nœuds textuels mais en les agençant selon un ordre (par exemple temporel pour *Luminous Airplanes*, ce qui semble mieux correspondre à la vocation biographique de l'œuvre), implique une lecture téléologique qui réduit les potentialités de signification de l'œuvre tout en

[1] Editée en 2011 par Visual Editions, elle coûte en 2015 environ 4 livres sterling, tandis que la version papier, elle aussi publiée par Visual Editions (les deux sont en traduction anglaise) coûte plus de 25 livres sterling. La version française n'a pas été rééditée et ne se trouve que dans quelques bibliothèques en France.

[2] Voir par exemple l'article de Mikhaïl Vizel, traduit du russe par Nadeida Ivanova, « Les derniers romans d'Italo Calvino comme hypertextes », accessible ici : http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Calvino.htm (consulté le 13/08/15).

[3] Nous traitons cette question en détails dans Debeaux, G., « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de *253* de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge », art. cit.

[4] L'hypertexte de *Luminous Airplanes* propose, dans la colonne de gauche, un pourcentage indiquant la quantité de l'œuvre qui a été lue : après plusieurs tentatives de lecture, nous restons bloqués à 91%.

affermissant une interprétation. Un élément permet de renforcer cette analyse : la présence, dans la jaquette intérieure du livre *Luminous Airplanes*, d'un résumé de l'œuvre, qui présente les histoires selon un ordre chronologique.

> En septembre 2000, un jeune programmeur rentre chez lui après un festival dans le désert du Nevada et apprend que son grand-père est décédé. Il doit retourner à Thebes, une ville si isolée que ses habitants ont inventé leur propre langage, afin de mettre en ordre la maison dans laquelle sa famille a vécu pendant cinq générations. Pendant son séjour, il tombe sur Yesim, une jeune femme américaine d'origine turque dont il était amoureux étant enfant, et entame une relation dans laquelle passé et présent sont dangereusement mêlés […].
>
> In September 2000, a young programmer comes home from a festival in the Nevada desert and learns that his grand father has died. He has to return to Thebes, a town so isolated that its inhabitants have their own language, in order to clean out the house where his family lived for five generations. While he's there, he runs into Yesim, a Turkish American woman whom he loved as a child, and begins a romance in which past and present are dangerously confused […].[1]

Cela ne peut, de fait, résumer que le livre et pas l'hypertexte : le point de départ de l'hypertexte n'est pas le même (il est plus tardif), la succession des événements, du fait de la lecture aléatoire, non plus, et les écarts entre les segments textuels paraissent plus éloignés. Cette divergence de lecture est instructive, en ce qu'elle confirme l'idée selon laquelle le texte, mais aussi la narration et l'intrigue elles-mêmes, sont conditionnés par leur support. Il faut plutôt envisager, dans le cas de figure d'une publication papier d'un hypertexte, et au-delà des considérations économiques[2], une forme de complémentarité, la fiction se déployant alors sur deux supports distincts qui permettent deux approches différentes.

Ainsi, l'hypertexte de fiction, parce qu'il repose sur un système en réseau dont Calvino fait la clef de voute de la notion de multiplicité, parce qu'il correspond à une des formes que prend, aujourd'hui encore, la complexité, et parce qu'il représente une esthétique permettant de comprendre certains des textes que nous étudions dans ce travail, mérite d'avoir sa place dans notre analyse. Il s'agira de l'envisager comme cas-limite, venant radicaliser certains enjeux parmi lesquels la question de la dispersion (puisque l'aléatoire est érigé en règle), y compris de l'attention (l'hypertexte devenant en soi un défi à la lecture), mais aussi la question de l'intrigue (comment en effet peut-on penser le développement d'une intrigue, au sens courant du terme, dans une œuvre qui refuse la linéarité[3] ?). Cette

[1] LAPr (jaquette intérieure). Nous traduisons.

[2] Il va sans dire qu'un texte sous forme de livre, en répondant mieux aux attentes du lecteur, sera plus accessible. Par ailleurs, l'hypertexte est accessible gratuitement sur internet, ce qui n'empêche pas la publication papier : nous voyons là encore une preuve de la complémentarité des supports.

[3] Cette non-linéarité du numérique, en particulier du web, est un des éléments les plus emblématiques des débuts d'internet : à ce propos, l'article du bloggeur iranien Hossein Derakhshan (« Six ans après, internet se recroqueville », accessible ici : http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2015/07/20/six-ans-apres-internet-se-recroqueville_1351044 [consulté le 13/08/15]), qui a passé six années en prison sans accès à internet, est éclairant. Il montre en effet ce qui a pu changer en six ans, en particulier une forme de retour à la linéarité, avec le principe du fil continu d'informations (sur les réseaux sociaux mais aussi sur les sites d'informations) qui vient contredire la mise en réseau des données et la libre circulation. Il y voit un appauvrissement, nous parlerons plutôt d'une mutation qui se dessine mais dont il est encore difficile de dire quoi que ce soit. Cela nous permet toutefois de préciser que l'objet hypertextuel auquel nous nous intéressons est considéré par certains chercheurs comme daté (malgré le fait que des hypertextes soient toujours créés quinze ans après la « bulle » de l'hypertexte, comme en témoigne *Luminous Airplanes*) : nous profitons de ce relatif éloignement avec notre objet d'étude, qui permet une prise de recul et une analyse débarrassée autant que possible des idéaux et des fantasmes des débuts de l'hypertexte.

radicalisation nous paraît intéressante parce qu'elle nous permettra, en retour, de mieux cerner notre objet d'étude.

II. Les rapports entretenus entre les récits

Nous avons évoqué, dans le premier chapitre de cette partie, la typologie proposée par Genette dans son *Nouveau discours du récit* à partir des éléments établis dans *Figures III* et des remarques de John Barth, et nous avons tenté, à notre tour, de la discuter pour proposer notre propre classification des rapports entretenus entre ce que nous appelions, à la suite de Genette, récit second, et récit primaire. Les différentes remarques que nous avons faites impliquent un changement de vocabulaire, puisque nous avons montré que le modèle de l'enchâssement, en supposant une hiérarchie entre les récits, ne convenait pas à la diversité des pratiques que nous étudions. Il n'est donc pas possible d'envisager les rapports entre les récits ici simplement en termes de récit cadre (primaire) et récit encadré (secondaire), même si le modèle fonctionne pour certaines œuvres. Nous nous efforcerons donc dans cette partie d'envisager les rapports des multiples récits entre eux, en gardant à l'esprit que l'élément fédérateur de cette multiplicité reste la présence d'une intrigue englobante : cette intrigue englobante (qui ne se déploie pas nécessairement dans un récit dit premier, car celui-ci est difficilement identifiable pour des œuvres complexes comme *La Maison des feuilles* ou même pour des œuvres à la structure plus limpide comme *Cloud atlas*) est le point vers lequel tend notre typologie. En effet, il s'agit de voir l'influence progressive que les récits ont sur la progression de cette intrigue principale.

Influence minime ou nulle

Dans le cas de figure d'une influence minime ou nulle, le contenu de chaque récit n'a que peu de rapport avec celui des autres récits, et la raison pour laquelle ils sont racontés est peu signifiante. Le récit est présent pour faire passer le temps. C'est, peu ou prou, ce qu'établissait Barth en parlant de « gratuité » et ce que Genette évoque quand il parle de la fonction distractive. Le *Décaméron* ou l'*Heptaméron* fonctionnent globalement sur ce modèle, même si dans le détail chaque nouvelle peut se justifier d'un point de vue thématique ou explicatif : il s'agit bien de combler un temps vide par des histoires. C'est un cas de figure qui correspond assez canoniquement à la structure par enchâssement offrant un récit cadre « décoratif », présent principalement pour assurer le fonctionnement de l'ensemble. Dans cette perspective, *Le Château des destins croisés* réunit sous l'égide du narrateur, qui ouvre les deux textes (le *Château* et la *Taverne*), la diversité des récits. Les conditions d'accès au lieu de la parole, et l'empêchement de cette parole, sont des éléments permettant d'expliquer la situation d'énonciation et permettant d'établir le mécanisme de l'œuvre : une fois ces éléments acquis, il n'est plus besoin d'y revenir, et les différents récits, tous pris en charge par le narrateur qui se fait traducteur du discours des cartes de tarot, peuvent se succéder selon l'ordre du plan de jeu. Entre eux, les récits ont en commun les cartes utilisées pour se dire, mais c'est un rapport qui est accidentel, très faiblement thématique, et lié au nombre limité de cartes ; par exemple, « L'Histoire de l'alchimiste qui vendit son âme » débute par la reconnaissance par le personnage, dans le récit qui précède le sien, d'un trait évoquant sa propre histoire :

L'émotion causée par ce récit ne s'était pas encore dissipée qu'un autre des convives fit signe qu'il voulait raconter à son tour. Un passage, surtout, de l'histoire du cavalier, semblait avoir attiré son attention, ou plutôt l'une des rencontres *fortuites* entre tarots deux rangées : celle de *l'As de coupe* et de *La Papesse* (nous soulignons).	La commozione di questo racconto non s'era ancora dissipata, quando un altro dei commensali diede segno di voler dir la sua. Un passaggio, soprattutto, della storia del cavaliere, pareva aver attratto la sua attenzione, o meglio, uno degli affiacamenti *casuali* tra le carte delle due file : quella del'*Asso di Coppe* e della *Papessa*. [1]

Autrement dit, il s'agit simplement de trouver un prétexte pour pouvoir enchaîner sur un autre récit : la relation est ainsi minimale, symbolisée par l'impossibilité pour les personnages d'échanger entre eux, la parole leur faisant défaut. Il n'est pas aisé d'identifier ce type de relation car, pris individuellement, chaque récit entretient au moins un rapport thématique avec le précédent ou le suivant (ou d'autres) : nous cherchons à montrer ici la règle globale suivie par une œuvre, et il nous semble que *Le Château des destins croisés* y correspond. Dans sa lignée, on peut mentionner *Cloud Atlas*, qui fait se succéder des demi-récits incluant en leur sein une référence au précédent, référence qui ne sert, à première vue, qu'à attester de leur existence : dans le récit intitulé « L'Oraison de Sonmi~451 », le récit de Timothy Cavendish est visionné par la protagoniste, Sonmi, comme simple divertissement ; son contenu sera à peine évoqué (il s'agit d'une « œuvre picaresque[2] » [CN, 328]). Courtney Hopf, dans un article consacré aux « identités discursives » dans *Cloud Atlas*, propose ainsi de comprendre « l'influence de chaque texte [l'un sur l'autre] » comme « tangentielle[3] ». L'objectif semble être de lier les uns aux autres les récits afin de montrer une forme de continuité entre les différentes époques dans lesquelles se déroule l'action.

Le Château des destins croisés et *Cloud Atlas* sont les deux œuvres de notre corpus à fonctionner principalement ainsi. Par contre, il est tout à fait possible de lire l'insertion du premier *incipit* de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* selon cet angle d'attaque. En effet, ce premier *incipit* n'est présent que parce que le lecteur le lit : autrement dit, les deux récits n'entretiennent aucune relation, ni thématique, ni explicative, ni dramatique à ce stade du roman. Le Lecteur en ouvrant le livre « [s']atten[d] à retrouver l'accent reconnaissable entre tous de l'auteur » mais s'aperçoit vite que « le livre se laisse lire *indépendamment* de ce qu'[il] attendai[t] de l'auteur[4] » (SPN, 15. Nous soulignons). Là encore, l'autonomie du récit à venir est mise en avant par le texte lui-même. Dans l'économie narrative de l'œuvre, le mécanisme de multiplication des récits n'est pas encore enclenché : dès lors, aucune relation dramatique n'entre en jeu à ce moment de la lecture. Il n'est pas étonnant de retrouver dans les deux romans de Calvino un fonctionnement de cette nature, dans lequel les récits s'enchaînent et se multiplient pour, en quelque sorte, le plaisir de la multiplication : on retrouve bien là le rêve d'une « machine littérature » capable de produire indéfiniment du récit, dont il a été question dans la cinquième

[1] CDC, 21. En version originale : CDI, 16.

[2] En version originale : « A picaresque » (CA, 243).

[3] Hopf, C., « The Story we Tell. Discursive Identity through Narrative Form in *Cloud Atlas* », dans Dillon, S., *David Mitchell : Critical Essays*, op. cit., p. 111. Nous traduisons : « The influence of each text is felt tangentially ».

[4] En version originale : « Ti prepari a riconoscere l'inconfondibilie accento dell'autore » et « t'accorgi che il libro si fa leggere comunque, indipendentemente da quel che t'aspettavi dall'autore » (SNI, 10).

Leçon américaine, mais aussi dans « Cybernétique et fantasmes ». De la même manière, plusieurs interventions de Johnny Errand dans *La Maison des feuilles* semblent pleinement gratuites, sans lien directement identifiable entre le récit de Zampanò, dans lequel pourtant elles s'ancrent, puisque la narration de Johnny se joue dans les notes de bas de page. Tout se passe comme si le besoin de raconter, de se raconter, était plus fort que la mission de reconstitution de l'œuvre qu'il se donne. C'est le cas par exemple pour la note 390 : le texte de Zampanò est endommagé, deux pages manquent ainsi que la note 389, elle aussi effacée (et donc attribuable à Zampanò). Cette même note 389 est suivie d'un appel de note numéroté 390 : on s'attend donc à lire l'explication de cette dégradation du texte, voire à trouver des informations permettant de combler les vides. Or elle est au contraire le lieu, pour Johnny Errand, de l'évocation d'un cauchemar, d'une hallucination :

> 3h19. Je me suis réveillé en nage. Et pas seulement avec les aisselles moites ou le front humide. Mais complètement trempé, les draps aussi, et à cette heure, une heure déjà perdue dans une nouvelle année – tout glacé et frissonnant. J'ai tellement froid que j'ai mal aux tempes mais avant de me pencher sur cette histoire de température, je me rends compte que je me suis souvenu de mon premier rêve.
>
> 3:19 AM. I woke up, slick with sweat. And I'm not talking wet in the pits or wet on the brow. I'm talking scalp wet, sheet wet, and at that hour, an hour already lost in a new year – shivering wet. I'm so cold my temples hurt but before I can really focus on the question of temperature I realize I've remembered my first dream. [1]

Ce qui est remarquable ici est que l'œuvre ne cherche même pas à instaurer une relation entre les deux textes : tout se passe comme si Johnny Errand avait oublié sa tâche et utilisait les marges du texte de Zampanò comme journal intime. Nous sommes pleinement dans une relation de gratuité, voire de contingence, entre les deux récits.

Relation thématique

Nous regroupons sous l'appellation *relation thématique* la relation « associative » de Barth et ce que Genette nomme le « thématique pu[r] », et qui correspond au cas de figure où un récit est suscité par un élément du récit qui le précède ou qui l'encadre, une idée, un thème abordé. Pour autant, l'intervention de ce récit explicatif n'influe pas à proprement parler sur le déroulement de l'intrigue englobante ni sur le déroulement du récit qu'il vient interrompre, sauf de façon tout à fait marginale : il se contente d'apporter une information complémentaire, un éclairage nouveau, sans doute davantage à l'attention du lecteur que des narrataires intradiégétiques. On en trouve des exemples ponctuels dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, dans lequel les *incipit* correspondent à un désir évoqué par les personnages de lire un type de roman spécifique – la Lectrice mentionnant, dans le chapitre deux, sa préférence pour « les romans [qui la] font entrer tout de suite dans un monde où chaque chose est précise, concrète, bien spécifiée[2] » (SPN, 36), ce qui est suivi de l'*incipit* « En s'éloignant de Malbork » défini par Calvino comme le « roman de l'expérience corporelle[3] » –, mais aussi dans *La Maison des feuilles*

[1] MDF, 415. En version originale : HOL, 403.

[2] En version originale : « Preferisco i romanzi, – aggiunge lei, – che mi fanno entrare subito in un mondo dove ogni cosa è precisa, concreta, ben specificata » (SNI, 34).

[3] Voir Calvino, I., « Se una notte d'inverno un narratore », art. cit. Nous proposons en annexe le schéma de l'auteur et une traduction (Annexe 4).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

et *Cloud Atlas*, où des grands thèmes comme la liberté individuelle, la course à l'énergie et l'appétit humain pour le gain font retour dans chacun des récits. Dans *La Maison des feuilles*, les notes de bas de page sont le plus souvent appelées par un élément du texte de Zampanò : la relation thématique est donc assez fréquente. Bien souvent, si la relation se contente d'être thématique (et non explicative, qui serait plutôt sa vocation), elle se fait ironique ; par exemple, Johnny Errand dans la note 18 s'appuie sur un élément du texte de Zampanò, la mention par le personnage de Karen de la défaillance du chauffe-eau de la maison, pour évoquer sa propre situation : « Je me suis levé ce matin pour prendre une douche et vous savez quoi ? Merde, pas une goutte d'eau chaude[1] » (MDF, 13). Or, pour conclure cette même note, il précise :

> Est-ce juste une coïncidence si cette galère d'eau froide que j'ai connue apparaît dans ce chapitre ? Pas du tout. Zampanò a seulement écrit « chaudière ». Le mot « chauffe-eau », là-haut – c'est moi qui l'ai ajouté. Ça c'est un aveu, non ? Hé, c'est pas juste, vous vous écriez. Hé, hé, allez vous faire voir, je réponds.
>
> Is it just coincidence that this cold water predicament of mine also appears in this chapter ? Not at all. Zampanò only wrote « heater ». The word « water » back there – I added that. Now there's an admission, eh ? Hey, not fair, you cry. Hey, hey, fuck you, I say. [2]

Autrement dit, Johnny Errand, narrateur non-fiable, a modifié le texte qu'il est censé rendre accessible au lecteur pour pouvoir évoquer sa propre histoire et pour pouvoir lier, de façon thématique, ces deux récits : toute l'ironie du processus est dévoilée, dès le départ, puisque le lecteur est obligé de se fier à ce narrateur qui avoue sans vergogne intervenir sur le texte dont il rend compte[3].

Mais c'est dans *Courts-circuits* que le fonctionnement thématique est érigé en règle globale de multiplication des récits. En effet, la plupart des récits sont reliés entre eux selon le fonctionnement thème/prédicat, identifié notamment par Bally : le personnage secondaire dans le récit en cours, dont l'intervention ou l'irruption en constitue l'événement, devient le protagoniste du récit suivant. En d'autres termes, les récits sont reliés entre eux par la présence commune d'un personnage, d'un lieu, d'un élément qui circule d'un récit à l'autre : c'est bien souvent leur seul point commun. Par exemple, le lien entre deux récits, celui focalisé sur le brésilien Riccardo vivant à São Paulo, amant du maquilleur Bernardo qui travaille à Londres et que l'on a croisé au récit précédent, et le suivant, centré sur un match de football dans la même ville brésilienne, repose dans le parcours d'une mouche, qui apparaît au début du premier récit lorsque le téléphone sonne, en vain, dans l'appartement de Riccardo et qui vient se poser dans « le coin de [l']œil droit » du joueur de football qui s'apprête à tirer un penalty :

> La mouche, partie du dixième étage d'un immeuble du quartier, fait un long vol – ce que serait pour un avion la traversée d'un océan –, cela dure trois ou quatre minutes, l'équivalent

[1] En version originale : « I got up this morning to take a shower and guess what ? No fucking hot water » (HOL, 12).

[2] MDF, 16. En version originale : HOL, 16.

[3] C'est un élément qui apparaît aussi dans l'édition en couleurs américaine de l'ouvrage, qui propose, dans la couverture intérieure, un collage de divers éléments que le lecteur cherche à interpréter. Parmi ceux-ci, un morceau de papier sur lequel un texte, en *Courier* donc correspondant à Johnny Errand, est imprimé : « Perhaps I will alter the whole thing » (« Peut-être que je vais modifier l'ensemble », nous traduisons).

> de sept à huit heures pour les aviateurs humains. […] Elle finit par atteindre le bord d'un autre continent : le rebord d'une tribune dans le stade Cicero Pompeu de Toledo.[1]

La mouche, qui relie les deux textes, reste l'élément thématique principal permettant de rejoindre deux histoires, celle du couple Riccardo/Bernardo séparé par un océan (qui est l'aboutissement – car Riccardo est décédé dans son appartement, ce qui explique la présence de la mouche – d'un fil narratif commencé au sixième récit par la rencontre entre Antal, le frère du narrateur, et Isa, mannequin africaine qui se fera maquiller par Bernardo) et celle qui débute par ce match de football, des deux émigrés hongrois. La plupart des récits identifiables dans *Courts-circuits* sont ainsi connectés de façon thématique.

Relation explicative

Nous parlons de relation explicative lorsqu'un récit intervient dans le but d'apporter une information essentielle pour comprendre un élément ou une situation du récit qu'il interrompt ou qui l'encadre, afin que l'intrigue globale puisse se dérouler au mieux. Nous reprenons ici la fonction explicative de Genette, en précisant que cette explication, causale, comble un manque antérieur à l'apparition du récit interrupteur. Ce type de récit peut être le lieu d'une analepse. Cette relation peut se rencontrer dans toutes les œuvres de notre corpus et en faire un relevé serait fastidieux. On peut se contenter de noter que, dans *La Maison des feuilles*, les notes de bas de page des éditeurs ont pour fonction principale cette vocation explicative : la note 212 en ce sens est symptomatique, puisque, dans l'édition américaine, elle est le fait des éditeurs du texte qui rendent accessible l'extrait de Bachelard cité, en français dans la note précédente par Zampanò, en proposant une traduction. Dans *La Maison des feuilles* toujours, il est possible d'analyser les *Lettres de Pelafina*, la mère de Johnny Errand, comme un récit permettant d'expliquer (ou d'embrouiller, mais c'est tout un dans ce roman) et de mettre en lumière certains aspects de la vie de Johnny. Celles-ci sont placées en annexe du roman, mais une note de bas de page (la note 78), du fait des éditeurs, y renvoie :

> Bien que les digressions de Mr. Errand puissent souvent paraître impénétrables, elles ne sont pas complètement dénuées de sens. Le lecteur qui souhaite interpréter tout seul Mr. Errand peut ne pas tenir compte de cette note. Ceux, toutefois, qui sentent qu'ils pourraient tirer profit d'une *meilleure compréhension de son passé* peuvent se reporter plus loin et lire la notice nécrologique de son père dans l'Annexe II-D ainsi que les lettres écrites par sa mère internée dans l'Annexe II-E. – Ed. (nous soulignons).
>
> Though Mr. Truant's asides may often seem impenetrable, they are not without rhyme or reason. The reader who wishes to interpret Mr. Truant on his or her own may disregard this note. Those, however, who feel they would profit from *a better understanding of his past* may wish to proceed ahead and read his father's obituary in Appendix II-D as well as those letters written by his institutionalized mother in Appendix II-E – ed. [2]

La dimension analeptique et la portée explicative sont clairement revendiquées : il s'agit bien de proposer, par un détour considéré comme facultatif (c'est une des raisons pour lesquelles *La Maison des feuilles* peut être jugée comme une œuvre présentant plusieurs linéarités : on ne lit pas le même texte – partant, on ne suit pas la même intrigue – selon les détours que l'on effectue ou non), des éléments

[1] CC, 99.
[2] MDF, 73. En version originale : HOL, 72.

d'information rattachés au passé du personnage (la mort du père, la folie de la mère) et permettant de comprendre, à de nouveaux frais, les enjeux de la prise de parole de Johnny Errand. Toutefois, la lecture des lettres de Pelafina offre bien plus qu'un simple éclairage sur la personnalité d'un personnage et ouvre des perspectives d'interprétation tout en comportant en soi un enjeu propre (l'écriture de la folie) : elles ont d'ailleurs été publiées de façon indépendante, constituant alors un récit en dehors, et au-delà, du récit. Cet exemple permet de comprendre que s'il est possible d'assigner une fonction à un récit vis-à-vis de l'ensemble dans lequel il s'insère, celui-ci ne s'y réduit jamais.

Relation prédictive

En regard de la précédente, la fonction prédictive d'un récit consiste pour celui-ci à annoncer un événement qui se produira par la suite dans l'intrigue globale ; il porte donc sur un élément postérieur à son apparition et relève de la prolepse. Genette l'envisage dans sa dernière typologie, et Barth l'avait déjà suggéré comme modalité de sa fonction thématique. Ce récit prédictif peut alors avoir un rôle plus ou moins prononcé dans le déroulement de l'intrigue, selon qu'il est pris au sérieux par les actants ou non. On retrouve en fait assez peu d'exemples de ce cas de figure dans notre corpus, sauf à considérer que, dans *« 53 jours »*, la première partie constitue une annonce de ce qui se révèlera dans la deuxième partie, à savoir que la réponse à l'énigme de la disparition du personnage réside dans le livre que l'on est en train de lire. Mais cela ne marche qu'à partir de la seconde lecture, une fois que le mécanisme d'engendrement des récits est exposé. Si l'on accepte ce cas de figure un peu spécifique, on peut même aller jusqu'à considérer que la structure de multiplication des récits repose sur cette fonction prédictive dans *« 53 jours »*, puisque celle-ci, s'appuyant sur un principe d'enchâssement de textes et de niveaux de réalité, prend pour point de départ le texte le plus enchâssé et avance par remontées successives de niveaux de réalité.

Relation persuasive

Nous conservons la catégorie de la relation persuasive proposée par Genette, dans laquelle on inclut les récits à valeur morale ou d'*exemplum*. C'est ici que se situe, selon nous, le fait pour le personnage de l'intrigue principale (narrataire intradiégétique) de percevoir la relation thématique entre le récit qui vient interrompre le cours de l'histoire, et auquel il a accès, et sa propre situation (dans le récit primaire), et de modifier son action. Autrement dit, la relation persuasive recouvre un cas de figure dans lequel le récit interrupteur est accessible aux personnages (qui le lisent, l'entendent) et joue un rôle assez prononcé dans le déroulement de l'intrigue, en induisant des actions spécifiques. C'est ainsi que Salini, l'enquêteur auquel on fait appel dans la deuxième partie de *« 53 jours »* pour régler l'affaire de la disparition de Serval, va lire le manuscrit (qui correspond à la première partie du roman) et être à l'écoute des indices qu'il comporte (le manuscrit joue ainsi sa fonction prédictive). De la sorte, la lecture de ce récit a pour but de convaincre le lecteur qu'est Salini, et le lecteur externe en retour, de la cause de la disparition de Serval. Dans *Cloud Atlas*, on pourrait envisager que le récit de Sonmi, cinquième dans l'ordre d'apparition, joue ce rôle pour le personnage de Zachry dans le récit central, qui suit celui de Sonmi : son peuple vénère Sonmi comme déesse, en suivant les préceptes qu'elle a énoncés lors de sa captivité ; plus encore, l'oraison entière que peut consulter le personnage de Zachry – et que nous

lisons en même temps que lui – le conduit à prendre conscience de l'état du monde et de modifier ses actions pour en tenir compte. Ces deux exemples sont les seuls que l'on puisse clairement identifier dans notre corpus. En effet, même si certaines notes de bas de page de *La Maison des feuilles*, qui sont le fait de Zampanò, visent, dans un discours scientifique et académique, à convaincre le lecteur de la pertinence des propos tenus, tout comme certaines interventions de Johnny Errand ont pour but de suggérer, voire d'imposer une interprétation du texte de Zampanò au lecteur, on ne retrouve pas dans nos textes de récits explicitement à valeur morale comme l'étaient la plupart des nouvelles enchâssées dans l'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, donnant lieu à des dialogues cherchant à interpréter cette valeur et la conduite à adopter.

Relation dramatique

Nous reprenons ici la catégorie de la relation dramatique proposée par Barth en insistant sur le fait qu'elle met l'accent non pas sur le contenu du récit mais bien sur ce qu'il provoque, systématiquement, dans le récit qu'il vient interrompre. C'est donc une fonction qui entre en jeu à l'échelle globale de l'œuvre, qui en est un élément structurant. Autrement dit, contrairement au récit prophétique, qui annonce un événement à venir dans l'intrigue qui serait advenu malgré cette annonce, le récit à fonction dramatique le *provoque*. Barth considère qu'il existe une version « faible » de cette fonction, dans laquelle le récit ne fait qu'annoncer le déroulement de l'action à venir : on pourrait croire que cela recoupe la visée prophétique déjà explorée, toutefois il nous semble qu'on peut distinguer les deux en envisageant l'idée que le récit peut être précurseur d'événements à venir sans pour autant porter de façon explicite une revendication prophétique. Autrement dit, il jouerait dans ce cas de figure un rôle d'indice pour le lecteur : l'annonce serait avant tout perçue par ce dernier, ce qui induirait une réception différente de sa part, un effet d'attente jouant un rôle fondamental dans l'appréhension de l'intrigue.

Deux œuvres de notre corpus reposent sur cette fonction : *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *La Maison des feuilles*. En effet, dans le roman de Calvino, c'est parce que les *incipit* sont interrompus que le récit qui les encadre se poursuit. Autrement dit, c'est dans la relation qui unit les deux niveaux narratifs que repose leur agencement. L'interruption des *incipit* porte à elle seule le *drama*, l'action du roman, dont l'intrigue globale consiste alors à savoir si, une bonne fois pour toutes, le Lecteur pourra lire la suite (voire la fin) du roman. Il en va de même pour *La Maison des feuilles* où les notes de Johnny Errand (interrompant, elles aussi, notre lecture du texte de Zampanò) ont besoin, pour se déployer, de l'œuvre incomplète de Zampanò – nous l'avons vu avec les exemples précédents – tout comme celle-ci a besoin de Johnny, et de ses notes digressives, pour exister. Les deux strates textuelles, dont il est impossible de déterminer une hiérarchie, renvoient l'une à l'autre dans un effet de boucle et sont donc clairement dans une relation dramatique, l'intrigue générale reposant dès lors sur la possibilité de faire émerger, non pas simplement le texte de Zampanò, mais aussi l'autobiographie de Johnny et de sa folie.

Relation narrative

Nous aboutissons au même point que Genette : dans la relation narrative, dernière de cette typologie, le récit qui vient interrompre celui qui le précède ou qui l'encadre ne compte plus que par

l'acte narratif qu'il implique. L'exemple canonique est porté par *Les Mille et une nuits*, où de façon globale chaque récit vaut avant tout par sa motivation : empêcher la mort de Schéhérazade. Cette dernière relation rejoint la première : comme le dit Genette, seul compte l'acte narratif, « qui pourrait être à la limite un acte de parole complètement insignifiant[1] », c'est-à-dire gratuit. Mais contrairement à la première catégorie dans laquelle le récit est gratuit en termes de contenu comme de rapport à l'intrigue (sans l'être toutefois forcément vis-à-vis de la structure globale de l'œuvre), ici la gratuité n'est que de contenu : l'intrigue repose pleinement sur la multiplication de ces récits. D'une certaine façon, puisque les œuvres de notre corpus reposent toutes sur un principe de multiplication des récits, cette fonction s'applique partout. Mais il est possible d'affiner l'analyse et de constater, encore une fois dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et dans *La Maison des feuilles*, la présence spécifique de cette fonction. Ce n'est pas un hasard, puisque la fonction narrative est intimement liée à la fonction dramatique, toutes deux ayant trait au rôle structurel et non de signification des récits. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il est possible de voir les dix *incipit* interrompus comme le moteur de l'intrigue, nous l'avons montré au point précédent, ce qui leur confère un rôle dramatique certain. Mais on peut aussi envisager le cas de figure selon un autre angle d'attaque, consistant à voir dans cette interruption répétée, comme le suggère Calvino lui-même lorsqu'il évoque le modèle des *Mille et une nuits*, un principe narratif : c'est parce qu'un *incipit* est interrompu que le lecteur doit en trouver la suite. Autrement dit, l'existence de chaque *incipit* est assurée, narrativement, par l'interruption du précédent, tout comme Schéhérazade survit pour raconter une nouvelle histoire parce qu'elle interrompt la précédente et prétend garder la suite pour le lendemain. Selon ce principe, l'engendrement narratif peut durer perpétuellement, et l'intérêt pour l'intrigue globale s'en trouve d'autant affaibli. Dans *La Maison des feuilles*, c'est un autre procédé que l'on peut rattacher à cette fonction narrative : le cas spécifique du chapitre XIII, qui porte sur le Minotaure et dans lequel s'instaure un véritable jeu de piste dans les notes de bas de page. En effet, la lecture du texte de Zampanò est sans cesse interrompue par des appels de notes qui elles-mêmes renvoient à d'autres notes se situant dans d'autres chapitres. Parfois, le parcours reconduit le lecteur au chapitre XIII qu'il est en train de lire, parfois non. Tous les intervenants de l'œuvre – Zampanò, Johnny, les Éditeurs eux-mêmes – jouent le jeu : par exemple dans la succession des notes 267, 268 et 269, dont la première, de Zampanò, s'interroge sur l'usage dans le *Navidson Record* du mot « tombe » ; elle comporte à sa fin un appel de note, la 267, dans laquelle Johnny mentionne le fait que Zampanò lui-même utilise aussi souvent ce terme ; et elle renvoie alors à la note 268, du fait des Éditeurs, qui recommandent au lecteur d'aller consulter l'Index. Plus encore, il s'agit clairement, si l'exemple précédent ne le montrait pas assez, de se moquer du lecteur en le conduisant sur des fausses pistes, certaines notes se révélant vides, d'autres renvoyant à des annexes qui n'existent pas. L'objectif est de recréer, par la narration elle-même, le labyrinthe dont il est question dans l'œuvre. Ces portions de texte n'ont donc bien de valeur qu'en tant qu'elles peuvent reconduire le lecteur ailleurs, et le perdre.

[1] Genette, G., *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 63.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

C'est enfin dans cette catégorie de la relation narrative que nous serions enclins à situer les deux hypertextes de fiction de notre corpus. En effet, si bien souvent les nœuds textuels sont liés les uns aux autres par des relations thématiques (un terme conduisant vers un autre texte où il entre aussi en jeu, à la façon de ce que nous avons pu montrer dans *La Maison des feuilles*, avec bien souvent une dimension déceptive voire ironique), explicatives (quand un nœud joue le rôle d'une explication parenthétique à propos d'un élément du récit précédent, ce qui s'accompagne très régulièrement de l'absence d'autre lien dans le texte d'arrivée : c'est le cas par exemple du nœud intitulé « The Last Copy » dans *Luminous Airplanes*[1], ou bien des liens conduisant vers « Another helpful and informative *253* footnote » dans *253* de Geoff Ryman) ou même prédictive (comme dans *253* de Geoff Ryman dans lequel les portraits des personnages font appel, dans un fonctionnement en réseau généralisé, aux autres portraits, qu'ils aient déjà été lus par le lecteur ou non, si bien qu'il anticipe ainsi parfois sur sa propre progression dans l'hypertexte), le fonctionnement global et surplombant de ces deux œuvres repose sur un principe purement narratif : il s'agit, par la présence d'un lien, de permettre la poursuite du récit ou l'émergence d'un autre récit. Sans cela, le texte se cantonnerait à n'être qu'un fragment. La structure repose donc sur cette mise en réseau narrative et c'est la lecture qui fait émerger un fil.

Pour plus de clarté, nous avons établi un tableau récapitulant les diverses fonctions des œuvres principales de notre corpus[2] :

	Peu ou pas d'influence	Relation thématique	Relation explicative	Relation prédictive	Relation persuasive	Relation dramatique	Relation narrative
CDC	X						
SPN	O	O				X	O
« 53 »				O	O		
MDF	O	O	O		O		O
CN	X	O	O		O	X	
CC		X		O			
253	O	O	O	O			X
LA	O	O	O	O			X

Ce tableau permet de constater qu'aucune œuvre ne repose sur les fonctions explicative, prédictive et persuasive, qui peuvent *in fine* être comprises comme étant des formes marquées de la relation thématique. Par ailleurs, les œuvres à la structuration la plus complexe sont le plus souvent dominées par la fonction dramatique ou la fonction narrative.

III. Le type de structure

La typologie précédente permettait de saisir le type de relation qui unit les différents récits entre eux, dans leur rapport à l'intrigue générale qui se construit au fil du texte. Nous nous attachons

[1] LA, « The Last Copy » (http://www.luminousairplanes.com/section/last-copy [consulté le 14/08/15]).

[2] La croix représente la fonction principale de la plupart des récits les uns vis-à-vis des autres, tandis que le rond indique les fonctions ponctuelles identifiées dans l'analyse.

maintenant à établir une classification des types de structures textuelles et romanesques des œuvres multipliant les récits. Nous faisons reposer ce classement sur une articulation qui s'appuie sur les remarques que nous avons faites dans la section consacrée à la coordination et la subordination : en effet, nous avons établi que la notion d'enchâssement narratif, fondée sur le modèle de la subordination syntaxique, était trop restrictive pour envisager l'ensemble des œuvres de notre corpus. Dès lors, la nécessité de proposer le principe de multiplication des récits se fonde sur l'inclusion, dans le champ d'analyse, d'œuvres présentant plusieurs récits coordonnés entre eux en dehors de toute hiérarchisation et facteur d'encadrement. Cette coordination suppose, comme nous avons pu le montrer, une relation de codépendance entre les éléments coordonnés, qui la distingue de la juxtaposition (qui elle n'ouvre pas sur la création d'une catégorie et correspond à la limite extérieure de notre corpus). Nous construisons donc cette typologie selon ces deux entrées, coordination et subordination, puis nous traiterons à part l'hypertexte comme exemple extrême, à la fois de coordination et de subordination narratives, reposant sur la non-linéarité.

A. Coordination dominante

Les œuvres reposant sur une structure dominée par la coordination présentent un ensemble de récits qui se suivent sans que, de façon claire et représentative, un de ces récits ne prenne le pas sur les autres, c'est-à-dire sans qu'un récit prétende avoir autorité sur l'existence des autres par la présence d'un personnage qui en serait l'auteur ou l'énonciateur, ni que son retour éventuel ne corresponde à une entreprise d'encadrement. La coordination des récits implique donc une successivité : les récits entretiennent un rapport entre eux qui n'est pas fondamentalement hiérarchique (même s'il peut le devenir selon les analyses qu'on en fait) mais repose sur des liens autres, que nous allons déployer ici.

1) La ronde

Pour cette première catégorie, nous reprenons le terme proposé par Schnitzler dans sa pièce de théâtre du début du XXe siècle[1], dans laquelle dix personnages, réunis deux par deux en dix tableaux, se succèdent. Le principe de succession repose sur la présence, d'un tableau à l'autre, d'un des deux personnages du premier tableau, sachant qu'un personnage ne peut pas rencontrer de nouveau un personnage qu'il aurait déjà vu : chaque nouveau « récit » fait donc intervenir un élément du récit précédent, ce qui représente l'élément de liaison justifiant leur coordination (ce n'est pas sans évoquer le fonctionnement grammatical thème/prédicat déjà évoqué, dans lequel le prédicat de la phrase précédente devient le thème de celle qui la suit). On peut résumer la structure selon le schéma AB > BC > CD > DE > EF > FG > GH > HI > IJ > JA : le dixième et dernier personnage retrouvant, dans le dixième et dernier tableau, le premier. C'est donc une structure qui se présente comme une boucle, ce qui est impliqué dans le sémantisme de la ronde, et qui ne laisse pas la succession de ses tableaux au hasard mais construit un circuit. Dans cette perspective, il peut être intéressant de rappeler que la ronde est une des formes primitives de la danse, dans laquelle chaque élément individuel concourt à la logique de l'ensemble : en effet, il s'agit pour les participants de se tenir par la main et de former un cercle (ce

[1] Ecrite en 1897 et publiée en 1903, cette pièce, qui fait l'objet d'une censure, ne sera jouée pour la première fois qu'en 1920.

qui permet l'établissement d'un lien et exclut la ronde littéraire du champ de la juxtaposition), puis de tourner en rond. Comme le dit Jacques De Decker à propos de la pièce de Schnitzler, « sur le plan formel, [on observe] une forme narrative où chaque épisode se [suffit] à lui-même, tandis que sa signification se [modifie] sous l'effet de celui qui le [précède] et de celui qui le [suit][1] ». Autrement dit, à cette forme correspondent deux critères forts : thématisation – c'est ainsi que nous désignerons le fait pour un récit de prendre pour thème un élément apporté par le récit précédent, dans la continuité de la typologie ci-dessus, – et circularité – qui est double, reposant à la fois sur la liaison entre chaque personnage et sur l'effet de boucle final impliquant une circularité perpétuelle. Cette structure est par ailleurs strictement linéaire, critère indispensable pour le bon fonctionnement de la succession spécifique mise en place.

Évidemment, notre point de départ est la pièce de Schnitzler : mais dans notre corpus, plusieurs autres œuvres reposent ou s'inspirent de ce principe d'organisation de la multiplication des récits. La plus emblématique est *Courts-circuits* : elle reprend exactement le moteur schnitzlerien de succession des personnages. Le roman s'ouvre en effet sur l'entrée du narrateur qui dit « je » dans le village de Tabor, en Europe centrale, et s'accompagne d'une remarque :

> Je ne sais pourquoi ce sont les mots « La Terre est ronde… » qui me viennent à l'esprit alors que je pénètre dans cette petite ville de Tabor, en Bohême, où je ne suis jamais passé auparavant […]. Est-ce le sentiment d'un centre – de l'Europe, de mon destin ? […] A moins que ce ne soit l'impression de revenir ici – où je serais donc déjà passé – après un grand tour qui m'aurait d'abord projeté ailleurs, ou bien l'inverse : être arrivé au point de départ d'un voyage qui me ramènera ici tôt ou tard, inévitablement ?[2]

On peut lire dans ces quelques phrases un des principes de construction du roman : le point de départ, qui semble s'inscrire dans un cheminement en cours (comme en témoigne le retour de personnages déjà apparus dans les fictions précédentes), est aussi un point d'arrivée, dans un fonctionnement circulaire fondateur[3]. Le roman se finit bien, comme annoncé, par le retour du narrateur dans ce village de Tabor, où il a commandé un costume chez un tailleur : il est difficile de ne pas y lire une métaphore du texte comme tissu, intrication de récits qui reconduisent, une fois l'œuvre finie, au point de départ[4]. Plus encore, l'apparition du terme même de ronde (ici en emploi adjectif) prépare à l'enchaînement narratif qui va suivre : le personnage du narrateur rencontre donc le tailleur, prend commande et voit apparaître « une jeune fille » qu'il « croise » (CC, 25). Elle s'appelle en fait Mina, et le récit suivant se concentre sur elle et sur le coup de téléphone qu'elle donne à son ami, en Israël, faisant disparaître le personnage du narrateur ainsi que la présence du « je » pour ouvrir sur une narration à la troisième personne du singulier, à focalisation tantôt externe, tantôt interne. Comme on peut s'y attendre, le récit qui prend la suite porte sur Karel, l'ami de Mina, impliquant un déplacement géographique qui renoue avec la phrase

[1] De Decker, J., « Chemin de ronde autour du *Reigen* de Schnitzler », intervention prononcée lors d'une rencontre en Mai 2003, accessible en ligne, Bruxelles, Académie royal de langue et de littérature française de Belgique, 2007 (url : http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/dedecker170503.pdf [consulté le 17/08/15]), p. 3

[2] CC, 11-12.

[3] Dans l'entretien qu'il accorde à Jacques Henric, Alain Fleischer affirme ainsi que « tout le livre doit, pour sa fin, [le] reconduire à cette jeune fille et au manteau qui [lui] sert à la retrouver » (Henric, J., Entretien avec Alain Fleischer, art. cit.).

[4] C'est une piste qu'Alain Fleischer ouvre malicieusement, en laissant la parole au tailleur pour clore le livre : « à vous le texte, à moi le textile […] » (CC, 478).

d'ouverture du roman. Ce principe de succession et de liaison des récits court sur l'ensemble du roman et en constitue donc un des aspects fondateurs. Toutefois, comme nous le verrons, Alain Fleischer n'a pas intitulé son texte « Ronde » mais bien *Courts-circuits* : autrement dit, la ronde n'est pas le seul moteur de la multiplication des récits.

D'autres œuvres ont recours, peu ou prou, à ce fonctionnement : c'est le cas du *Château des destins croisés*, d'une certaine façon, puisque les récits se succèdent selon les cartes utilisées, qui sont les mêmes pour tous :

> Les cartes dissimulent plus de choses qu'elles n'en disent, et à peine une carte en dit-elle davantage que tout aussitôt d'autres mains essaient de la tirer de leur côté afin de la glisser dans un autre récit. On commence à raconter ce qui nous regarde, avec des cartes qui semble-t-il n'appartiennent qu'à nous, et tout d'un coup la conclusion se précipite en chevauchant celle d'autres histoires à travers les mêmes figures catastrophiques.
>
> Perchè le cose che le carte nascondono sono più di quelle che dicono, e perchè appena una carta dice di più subito altre mani cercano di tirarla dalla parte loro per imbastirla in un altro racconto. Uno magari comincia a raccontare per conto suo, con carte che sembrano appartenere solo a lui, e tutt'a un tratto la conclusione precipita accavallandosi com quella d'altre storie nelle stesse figure catastrofiche.[1]

La ronde reparaît dans l'œuvre de Calvino à travers le parcours qu'elle implique, et qui se joue dans les « mots-croisés » de cartes qui construisent les récits. Chaque carte joue un rôle dans un récit et peut être amenée à en jouer un tout autre dans le suivant : la successivité est ainsi confirmée, ainsi que la liaison d'ensemble en une forme qui fait sens, comme la ronde dansée, celle du château de cartes. Mais, nous le verrons, ce n'est pas la seule façon d'appréhender *Le Château des destins croisés* : en effet, le rôle du narrateur, qui traduit ces récits et leur confère une cohérence, est à prendre en compte.

Enfin, et même si nous accorderons une place spécifique à la question de l'hypertexte, il faut mentionner ici le fait que *253* de Ryman reprend, lui aussi, ce type de fonctionnement, en grande partie parce que son œuvre se caractérise par des textes centrés sur les personnages. En effet, chaque personnage est passager d'un métro qui s'apprête à avoir (ou a eu, selon les nœuds textuels qui ne se situent pas au même moment) un accident. Chaque nœud textuel porte en titre le nom du personnage dont il est question, et se divise en trois catégories, « Outward appearance », « Inside information », « What s.he is doing or thinking ». Chaque personnage est alors relié aux autres par un lien en bas de page, permettant d'accéder au texte portant sur le passager précédent ou suivant, et par des liens internes au texte, renvoyant de façon prétendument aléatoire (mais nous verrons que c'est une façon pour l'hypertexte de construire ses intrigues) à d'autres passagers. Le nœud consacré à « Mr Keith Olewaio », le passager n°9, permet par exemple d'accéder à ceux portant sur « Ms Lisa Jabokowski », passagère n°8, et « Mr Toby Swise », passager n°10, mais aussi au « Dr Anthony Jamieson », passager n°153, et à « Ms Debby DeNussi », passagère n°178. Chacun de ces textes consacrés à ces nouveaux passagers permet le même jeu, la même circulation dans l'œuvre ; autrement dit, ce n'est pas à une mais bien plutôt à plusieurs rondes que nous avons affaire. Cependant, un des éléments fondamentaux de l'analyse,

[1] CDC, 79. En version originale : CDI, 66.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

la linéarité, est manquant dans l'hypertexte : *253* de Ryman ne peut donc correspondre pleinement au schéma esquissé.

2) Le court-circuit

Les romans aux récits multiples structurés selon le principe du court-circuit reposent globalement sur un fonctionnement semblable à celui de la ronde décrit précédemment (linéarité, circularité et succession fondée sur la thématisation d'un élément du récit A dans le récit B) mais font entrer dans ce système des éléments de rupture et de discontinuité à même de l'enrayer. En d'autres termes, une structure en court-circuit s'ingénie à constituer un parcours coordonné qui connaît par moments des dérivations et bifurcations provoquées par un effet de contact entre récits saisissant. On définit usuellement le court-circuit comme le

> contact entre deux conducteurs d'un circuit électrique entraînant le passage direct du courant d'un conducteur à l'autre au lieu du circuit normal, une augmentation de l'intensité du courant et une élévation dangereuse de la température des conducteurs.[1]

Ce qui nous intéresse ici est la propension d'un récit à entrer en contact avec un autre, et que cette mise en contact provoque des effets ayant des répercussions sur la structure globale de l'œuvre, entraînant une modification du circuit, du cheminement, voire de l'intrigue – poursuivant par-là le goût de la digression des antiromans sternien et diderotien. En électricité, un court-circuit est dangereux et conduit à l'arrêt de la circulation électrique, puisque l'électricité emprunte alors un mauvais chemin : comment les œuvres multipliant les récits selon le prisme du court-circuit négocient-elles avec cette part de risque ? Comment ces courts-circuits sont-ils provoqués et quelles en sont les répercussions ?

Nous proposons cette entrée à partir du roman d'Alain Fleischer, puisqu'il affirme dans un entretien, à propos de *Courts-circuits*, que « le principe du récit, c'est que l'on quitte un personnage, à commencer par le narrateur, pour en suivre un autre, et un autre, et un autre, ainsi de suite[2] ». Lui-même, dans ce roman, propose une théorisation indirecte de ces ruptures narratives. Il évoque, dès le troisième récit (celui portant sur Karel, en Israël), le principe électrique du court-circuit, « qui fait sauter les plombs régulièrement » (CC, 34). On comprend, dès lors, que le terme est employé comme métaphore dans l'œuvre et permet de désigner, comme éléments structurants, ces endroits qui reviennent à intervalles réguliers où le texte semble se contredire, offrant une prise à l'analyse et faisant se rencontrer deux personnages, deux espaces voire deux niveaux de réalité hétérogènes. On retrouve ici notamment le principe de la métalepse narrative, théorisé par Genette et qui connaît depuis une certaine vogue interprétative : pour John Pier et Jean-Marie Schaeffer, qui dirigent un ouvrage qui lui est consacré, la métalepse constitue « une sorte de court-circuit dans l'organisation du discours[3] ». Elle est en effet ce phénomène par lequel la fiction franchit ses propres seuils, emprunte, en quelque sorte, un raccourci, un *circuit* plus *court*. Chez Alain Fleischer en tout cas, l'écriture est mue par un double désir antithétique : poursuivre le voyage et « être entraîné à l'improviste dans une bifurcation imprévue de [son] destin »

[1] D'après la définition proposée par le *Trésor Informatisé de la Langue Française*.

[2] Henric, J., Entretien avec Alain Fleischer, art. cit.

[3] Pier, J., Schaeffer, J.-M. (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Editions de l'EHESS, 2005, p. 14.

(CC, 25), c'est-à-dire entre linéarité et discontinuité. La tension de ce double désir se traduit dans l'usage du court-circuit, qui à tout moment peut faire basculer le texte vers un ailleurs et rompre la danse. C'est ainsi, par exemple, que fonctionne le passage du récit portant sur le colloque genevois auquel assistent le narrateur et son ami Sam Spielberg, et le récit centré sur le personnage d'Eugène Le Coultre. Entre les deux univers, aucun lien, si ce n'est éventuellement géographique. La bascule d'un récit à l'autre semble donc au premier regard une pure juxtaposition, mais elle repose en fait sur la récurrence d'une phrase, prononcée par Sam Spielberg dans le récit précédent (« il demande à un employé où se trouve la station de taxis » [CC, 226]) et qui irrite le personnage du récit suivant (« Ici, Gégène-Le-Coultre est au bout du monde, enfin seul, là où personne ne viendra […] lui poser toujours la même question : "Elle est où, la station de taxis ?" » [CC, 228]). Comme par association d'idées, la présence de la phrase enclenche la bifurcation et entraîne vers un nouveau cycle narratif, portant sur Eugène Le Coultre, son frère artiste de cirque et une petite chienne, qui amène le récit de Léo Spitz et Léo Kalman, puis la présence de Léa Kalman, qui se rend elle aussi au colloque auxquels participent le narrateur et Sam Spielberg. Autrement dit, le court-circuit reconduit la danse, ouvre sur une nouvelle ronde qui ramène, *in fine*, au point de départ. Il permet de rapprocher et faire coïncider « deux mondes [qui] se côtoient, si proches l'un de l'autre, si hermétiquement séparés l'un de l'autre » (CC, 357). Chez Alain Fleischer, le court-circuit relève alors à la fois d'une structure et d'une esthétique. Cette structure cherche à maintenir constamment la tension entre la continuité du récit et ses bifurcations potentielles permanentes, comme en témoigne, dans le dernier récit voyant le retour du narrateur chez le tailleur, le regret qu'il exprime (« Comment ai-je pu tant attendre pour en arriver là, comment ai-je pu laisser cette histoire d'un roman en suspens pendant tant de pages ? » [CC, 468]). Mais il s'agit aussi d'une esthétique, qui vise par le récit à faire entrer en contact des espaces disjoints, à mettre au jour des rapprochements invisibles à l'œil nu, comme dans l'histoire de l'amant brésilien du maquilleur londonien, dont le corps, pendu, sera retrouvé à cause de « l'odeur pestilentielle et suffocante », qui ne suscitera « l'émoi [que] de quelques connaissances […] et le désespoir d'un autre homme, qui travaille à Londres comme maquilleur spécialiste des beautés exotiques dans le milieu de la mode » (CC, 98-99).

Ce jeu instauré par le court-circuit entre continuité et discontinuité narrative est un élément fondateur de l'hypertexte de fiction : s'il est en effet possible de lire l'œuvre, tant avec *253* qu'avec *Luminous Airplanes*, dans un semblant de continuité grâce à la présence, pour le premier, des liens « previous » et « next passenger » en bas de page, et des liens « next » pour le second, cette continuité est bien vite contrariée (par la présence de culs-de-sac, dans l'hypertexte de Paul La Farge, et par le changement de rame de métro, dans l'hypertexte de Geoff Ryman). Elle est de plus concurrencée par la présence des liens hypertexte dans le corps du texte, incitant à des bifurcations qui permettent des approfondissements de la situation racontée – et appartiennent alors au même récit – mais aussi qui conduisent à la lecture des récits autres. Ces bifurcations sont parfois énoncées clairement, comme en témoigne par exemple le lien « another story » que l'on retrouve à plusieurs reprises dans certains nœuds

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

textuels de *Luminous Airplanes*[1], ou non : la plupart des liens fonctionnent alors sur le principe de l'association d'idées et conduisent à d'autres récits, matérialisés dans *Luminous Airplanes* par un fond de page d'une couleur différente. La notion de court-circuit paraît d'autant plus à propos que l'hypertexte, comme nous l'avons dit, est un vaste ensemble textuel fonctionnant en réseau et impliquant la non-linéarité : dès lors, plusieurs circuits cohabitent et le passage de l'un à l'autre, ménagé par les liens hypertexte intratextuels, est facilité. Le risque encouru, de façon exacerbée dans l'hypertexte mais aussi dans les œuvres imprimées comme *Courts-circuits*, est celui de la perte du lecteur et, dans le même temps, de la dispersion d'énergie (énergie romanesque comme énergie du lecteur à poursuivre la lecture d'une œuvre qui s'ingénie à le semer).

B. Subordination dominante

1) Enchâssement

Nous reprenons ici les analyses de Todorov et Genette, qui font reposer l'enchâssement narratif sur la présence d'au moins deux récits dont l'un sert de cadre à l'autre (qu'on appellera alors récit premier ou primaire), le récit second ou secondaire lui étant subordonné. L'enchâssement narratif crée un effet de hiérarchisation et de dépendance, le récit secondaire devant son existence au récit primaire, même s'il peut être plus important du point de vue de l'intrigue. Par ailleurs, nous suivons Genette et son insistance sur la notion de seuil : il existe entre le récit primaire et le récit secondaire une frontière qui correspond au changement de niveau diégétique – le récit secondaire étant alors dit métadiégétique. En d'autres termes, les deux récits n'appartiennent pas au même univers d'énonciation ; ils se situent dans un temps et un espace différents, même s'ils peuvent appartenir à une même réalité, c'est-à-dire même si le récit secondaire n'est pas nécessairement une fiction dans la fiction.

Cette structure de l'enchâssement se retrouve de façon fondatrice dans au moins deux œuvres de notre corpus, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *« 53 jours »* : en effet, dans les deux cas les chapitres correspondent à des niveaux de réalité différents. Dans le roman calvinien, on constate une alternance entre des chapitres numérotés qui correspondent au récit cadre, qui ouvre le roman, dans lequel un narrateur (extradiégétique ou intradiégétique, dans un jeu entre figure de l'auteur et figure du lecteur) s'adresse, à la deuxième personne du singulier, au personnage du Lecteur, et des chapitres non numérotés mais portant chacun un titre et qui correspondent aux dix *incipit* enchâssés et interrompus. Dans ceux-ci, excepté le premier et partiellement le second dont la narration est encore semblable au récit cadre (on peut d'ailleurs constater que, pour le premier *incipit* au moins, il n'y a pas véritablement de franchissement de seuil puisque la narration est encore prise en charge par le narrateur qui relate, toujours à la deuxième personne du singulier, la lecture que fait le personnage de ces deux débuts de roman), nous avons affaire à un narrateur inconnu, *a priori* différent à chaque fois mais constamment à la première personne du singulier dans une narration homodiégétique (c'est-à-dire une narration dans laquelle le narrateur est aussi le personnage principal). L'alternance entre chapitres numérotés – récit

[1] Dans le nœud intitulé « Patriot day » (http://www.luminousairplanes.com/section/patriot-day [consulté le 17/08/15]), mais aussi dans celui intitulé « The Richard Ente Period, 1 » (http://www.luminousairplanes.com/section/richard-ente-period [consulté le 17/08/15]).

cadre donc – et chapitres-*incipit* est stricte, le roman se terminant sur un ultime chapitre qui semble se situer encore à un autre niveau :

> Lecteur et Lectrice, vous êtes à présent mari et femme. Un grand lit conjugal accueille vos lectures parallèles. Ludmilla ferme son livre, éteint sa lampe, abandonne sa tête sur l'oreiller, et dit :
>
> - Éteins toi aussi. Tu n'es pas fatigué de lire ?
>
> Et toi :
>
> - Encore un moment. Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino.
>
> Ora siete marito e moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre letture parallele. Ludmilla chiude il suo libro, spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice :
>
> - Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere ?
>
> E tu :
>
> - Ancora un moment. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. [1]

Cette dernière portion de texte laisse entendre que l'ensemble des onze chapitres et des dix *incipit* précédents constituent le contenu de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (qui, dans la diégèse, n'est censé être que le premier *incipit*), ce qui signifierait que nous serions situés, dans cette ultime relance, encore à un autre niveau diégétique, englobant l'ensemble de la structure. Cela renforce le principe organisationnel de l'enchâssement, avec lequel Calvino joue tout au long de l'œuvre. Dans *« 53 jours »*, qu'il est plus difficile d'analyser avec certitude à cause du statut inachevé de l'œuvre, ce n'est pas l'alternance des chapitres qui assure l'enchâssement mais la succession des parties. En effet, la première partie, qui s'intitule *53 jours* (sans les guillemets, contrairement au titre général du roman), fait intervenir un narrateur à la première personne, enseignant de mathématiques dans la ville de Grianta[2], située en Afrique du Nord. On apprendra à la fin du chapitre son nom, M. Veyraud. Dans cette partie, il s'agit pour ce narrateur, contacté par le consul, de résoudre l'énigme de la disparition de Serval, alias Réal, écrivain de polars à succès vivant dans cette même ville de Grianta, à partir du manuscrit de son dernier roman, *La Crypte*, seule trace qu'il laisse derrière lui. Cette partie se déploie alors à la façon des romans de Serval :

> Une fois la solution trouvée, une autre, absolument différente, est donnée en quelques lignes ; c'est le fin mot de l'affaire, son rebondissement final, son renversement ultime, sa révélation dernière, sa chute, qui laisse le lecteur, perplexe ou ravi, en face de deux hypothèses tout aussi acceptables bien que diamétralement opposées. [3]

En effet, le narrateur comprend au dernier moment qu'il a été piégé par Serval lui-même et qu'il va alors être désigné responsable, à cause de son enquête même, de la mort du consul dans un guet-apens organisé par Serval et son amante, la jeune dactylographe auprès de laquelle le narrateur prenait ses

[1] SPN, 289. En version originale : SNI, 305.

[2] Le roman de Perec contient de nombreuses références à *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, décryptées dans la seconde partie du roman (par exemple : les mines de Cularo sont un clin d'œil à la ville de Grenoble, où débute l'intrigue de la deuxième partie, puisque Cularo est le nom que portait la ville de Grenoble jusqu'en 381, où elle devient Gratianopolis – et on ne peut s'empêcher d'y lire une anagramme de Grianta. Le tout crée un faisceau de références qui renvoient tant à Stendhal, natif de Grenoble, qu'à Perec lui-même, qui a vécu réfugié dans le Vercors pendant la seconde guerre mondiale).

[3] « 53 », 53.

informations. La deuxième partie du roman, consignée dans des notes plutôt fournies et rendues accessibles par le travail de Jacques Roubaud et Harry Mathews, s'ouvre à Grenoble : Robert Serval, ancien résistant et homme influent, a disparu, ne laissant derrière lui, dans sa voiture, rien d'autre que le manuscrit de *53 jours* que l'on vient de lire. Nous avons donc franchi un seuil dans ce changement de partie, qui confère à l'ensemble de la première un degré d'irréalité supplémentaire. En d'autres termes, la lecture débute par le niveau métadiégétique pour s'acheminer vers le niveau diégétique. Dans cette deuxième partie, Salini, enquêteur, est chargé de retrouver Serval et de résoudre l'énigme : il comprend que Serval n'est pas l'auteur du manuscrit mais qu'il lui a été confié, et qu'il faut décrypter la coïncidence des noms. Tout semble se jouer dans des effets de miroirs infinis, et la question de fond est l'identité de Serval : est-il bien le résistant méritant qu'il prétend être ? En fin de compte, Salini rencontre l'épouse de Serval, Patricia, qui, à l'aide du « Consul », nom d'emprunt pour son amant, complote pour l'assassinat de son mari afin de toucher l'héritage : là encore, l'intrigue se dénoue par un retournement final. Le dernier chapitre de la deuxième partie met alors en scène, comme dans un ultime pied de nez (et, éventuellement, un ultime niveau narratif), la rencontre entre Salini et l'auteur de *53 jours*, le manuscrit retrouvé dans la voiture de Serval, qui n'est autre qu'un certain Georges Perec, qui a écrit le texte en suivant les contraintes imposées par le couple Patricia-le « Consul » et qui l'a intitulé *53 jours* en référence au temps qu'aurait mis Stendhal pour écrire *La Chartreuse de Parme*. Autrement dit, la boucle est bouclée, et les deux parties, dont la seconde encadre la première, se répondent dans un constant jeu de miroirs. Tout comme Calvino, Perec se sert de toutes les potentialités de la technique de l'enchâssement.

Il est possible d'analyser d'autres œuvres de notre corpus sous l'angle de l'enchâssement, même si elles n'en relèvent pas nécessairement directement ni uniquement. Ainsi, *Le Château des destins croisés* de Calvino peut s'apparenter à une structure emboîtée, sans toutefois que les frontières soient clairement définies, puisqu'il n'y a pas de délégation de la parole. En effet, si le narrateur raconte les conditions de l'émergence des récits, et livre, en fin de parcours, sa propre histoire (ce qui pourrait s'apparenter à la constitution d'un cadre), les personnages exposant leur récit à l'aide des cartes de tarots sont muets et c'est au narrateur que revient la tâche de les interpréter : tout passe donc par son point de vue, sans qu'une hiérarchie entre les récits puisse être établie, puisque le narrateur lui-même est atteint de mutisme et fait partie du cercle des devisants. Nous sommes donc, pour ce roman, à mi-chemin entre une structure où les récits sont coordonnés entre eux selon un parcours linéaire sur le tableau de cartes, et une structure où la prise de parole du narrateur prend en charge ces récits au sein de son propre parcours. De même, l'analyse en termes d'enchâssement pour *La Maison des feuilles* peut paraître pertinente mais connaît des limites : on peut considérer qu'il y a enchâssement si l'on envisage le récit de Zampanò comme corps de texte (ce que suggère la mise en page du livre et le choix de la police, *Times*). Dès lors, il devient le texte central, et les notes de bas de page, qui sont traditionnellement marginales et dépendantes du corps du texte[1], constituent le récit second. Ainsi, les propos de Johnny

[1] Voir notamment Genette, qui dans *Seuils* affirme que les notes « n'ont pour ainsi dire aucune signification autonome » (*Seuils*, *op. cit.*, p. 321), car elles sont « relati[ves] à un segment plus ou moins déterminé du texte » (*ibid.*). Plus encore, il remarque qu'elles peuvent être « statutairement de lecture facultative » (*Ibid.*, p. 326). Voir

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Errand fonderaient un vaste récit secondaire enchâssé dans le premier, avec un franchissement de frontière puisque le texte de Zampanò peut s'analyser comme œuvre de fiction, et avec une hiérarchisation nette due à la nature même de la note de bas de page. Cependant, cette hiérarchie peut tout aussi bien être contestée : ce n'est que par le travail de Johnny que nous avons accès au texte de Zampanò, et le roman s'ouvre d'ailleurs sur une préface de Johnny, dont la narration occupe alors le corps de texte, qui est un extrait de son journal qui s'étale dans l'ensemble du chapitre XXI. En d'autres termes, la hiérarchie est ici comme renversée : s'il y a hiérarchie entre les deux récits, elle dépend entièrement de l'angle de vue choisi pour aborder l'œuvre. On peut alors dire qu'elle est problématique : *La Maison des feuilles* se joue de l'enchâssement en mettant en place un système narratif plus complexe.

Quant à *Cloud Atlas*, c'est une œuvre qui pratique l'enchâssement de façon non problématique, si ce n'est que sa structure pyramidale implique deux types d'enchâssement différents. En effet, le roman se construit avec la succession de cinq demi-récits, puis la présence centrale d'un récit complet, « La croisée d'Sloosha pis tout c'qu'a suivi », et enfin de nouveau la succession, en ordre inverse, de la suite (et fin) des cinq premiers récits. Chaque récit porte en lui la présence du récit précédent : dans les « Lettres de Zedelghem », Frobisher écrit à son jeune amant, Sixsmith, qu'il a trouvé la moitié d'un livre qui n'est autre que « Le journal de la traversée du Pacifique d'Adam Ewing » ; dans « Demi-vies, la première enquête de Luisa Rey », cette dernière rencontre Sixsmith désormais âgé et entre en possession des lettres que Frobisher lui a écrites. Timothy Cavendish, protagoniste de « L'épouvantable calvaire de Timothy Cavendish », est un éditeur en détresse qui reçoit le manuscrit d'un roman d'espionnage, « Demi-vies », et le récit de Cavendish est devenu un film que visionne Sonmi, héroïne de « L'oraison de Sonmi~451 ». Enfin, dans « La croisée d'Sloosha », le personnage principal, Zachry, contemple une retransmission de ladite oraison. Comme on le voit, chaque moitié de récit est d'abord lue par le lecteur, puis incluse dans le récit qui suit, jusqu'au récit central, à partir duquel chaque récit se termine par le visionnage ou la lecture, par chaque protagoniste, de la fin du récit qui le précédait : ainsi, Sonmi, avant de mourir, a pour dernier souhait de voir « un certain disney [qu'elle avait] commencé à regarder une nuit jadis, dans une autre époque[1] » (CN, 494) ; de la même façon, l'histoire de Timothy Cavendish se clôt sur la réception, par l'éditeur, de la fin du roman d'espionnage « Demi-vies » ; dans « Demi-vies », le personnage de Luisa Rey, après avoir résolu l'enquête, reçoit de la part de la nièce de Sixsmith le reste des lettres de Frobisher comme remerciement ; enfin, dans sa dernière lettre, qui est une lettre d'adieu, Frobisher annonce avoir retrouvé la fin du journal d'Adam Ewing et la laisser en souvenir à Sixsmith. Il s'agit donc d'une structure dans laquelle l'enchâssement est d'abord inverse, puis progressif : une structure pyramidale, ou en poupées gigognes[2]. Par ailleurs, on constate plusieurs niveaux de réalité : Frobisher doute de l'authenticité du journal d'Ewing et envisage la possibilité qu'il soit une fiction ; Sixsmith, auquel écrit Frobisher, apparaît dans le récit « Demi-vies » faisant intervenir

aussi Anaïs Guilet, *Le Traitement des notes de bas de page dans* House of Leaves *de Mark Z. Danielewski*, mémoire de Master 1 soutenu en 2006 sous la direction de Denis Mellier, Poitiers.

[1] En version originale : « I wish to finish viewing a film I began watching when, for an hour in my life, I knew happiness » (CA, 365). On constate ici une divergence entre les deux versions du texte.

[2] La référence aux poupées russes apparaît d'ailleurs à deux reprises dans le roman (voir Hopf, C., « The Story we Tell. Discursive Identity through Narrative Form in *Cloud Atlas* », art. cit.).

Luisa Rey : ils appartiennent donc au même univers diégétique ; mais cet univers est fictif par rapport au récit de Timothy Cavendish, puisque « Demi-vies » est un roman qu'il reçoit en tant qu'éditeur. De la même façon, à un troisième niveau, la vie de Timothy Cavendish est une fiction dans l'univers futuriste de Sonmi, qui elle par contre, malgré l'écart temporel conséquent, appartient au même univers que Zachry, le héros du récit central, même si elle est d'abord pour lui une divinité. Autrement dit, nous comptons *a minima* trois, voire quatre (selon que l'on considère le journal d'Adam Ewing comme un authentique ou une fiction) univers fictionnels enchâssés. Courtney Hopf décrit alors la structure du roman ainsi, en prenant pour point de repère le récit central, « La croisée d'Sloosha » : « tout est contenu dans ce qui semble *être* contenu[1] ». Quant à David Mitchell lui-même, en faisant référence à *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il avoue avoir écrit *Cloud Atlas* en « [se demandant] à quoi ressemblerait un roman, si on plaçait à la fin d'un livre comme celui de Calvino un miroir de façon à ce que les histoires soient résolues à l'envers[2] ». Il faut enfin mentionner la présence de plusieurs éléments anecdotiques, au sein des chapitres, qui permettent de faire le lien entre les récits, comme par exemple la mélodie intitulée *Cartographie des nuages*, inventée par Frobisher et qu'écoute Luisa Rey, ou encore la tâche de naissance que chaque protagoniste semble avoir : il s'agit ici d'un fil qui unit chaque récit avec l'idée, qui sera exploitée par le film des Wachowski, que les personnages sont, en quelque sorte, la réincarnation les uns des autres. Dans leur adaptation cinématographique, Lilly et Lana Wachowski choisissent de représenter cet élément en ayant recours aux mêmes acteurs, grimés différemment. En d'autres termes, un semblant de coordination est rétabli entre les récits en dépit de leur subordination (on pourrait se livrer à la même analyse dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, avec la présence d'éléments permettant de lier, par exemple d'un point de vue thématique, un *incipit* au chapitre qui le précède ou qui le suit).

Il faut terminer en disant un mot des hypertextes de fiction : il est possible de proposer une analyse structurelle en termes d'enchâssement, mais celui-ci ne résidera alors que dans la lecture que l'on fait du texte. En effet, structurellement parlant, l'hypertexte est un réseau a-centré : on ne peut établir de récit premier, *a fortiori* non plus aucun récit second en partant de la seule construction hypertextuelle. Par contre, la lecture peut établir un récit premier (parce qu'il a été lu en premier, parce qu'il est constitué d'un ensemble de nœuds textuels qui sert de fil d'Ariane) et en faire dériver des récits seconds. Par ailleurs, *Luminous Airplanes* distingue, grâce à un code couleur en arrière-plan de la page, différents ensembles textuels appartenant à un même récit (correspondant à un lieu et une période de la vie du narrateur). Le point de départ de l'hypertexte se situe, avec le nœud « Patriot day » auquel on accède en cliquant, sur la page d'accueil de l'hypertexte, sur le lien « begin at the beginning », sur un fond bleu : on peut alors considérer que ce fond bleu indique le cadre narratif dans lequel prend place la remémoration du narrateur et à partir duquel il reconstitue les différentes étapes de son existence. Il

[1] Hopf, C., « The Story we Tell. Discursive Identity through Narrative Form in *Cloud Atlas* », art. cit., p. 118. Nous traduisons : « everything is contained within that which appeared to *be* contained ».

[2] Mitchell, D., « Q&A: Book World Talks With David Mitchell », *The Washington Post*, 2004, en ligne : http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A17231-2004Aug19.html (consulté le 07/12/15). Nous traduisons : « I wondered what a novel might look like if a mirror were placed at the end of a book like Calvino's so that the stories would be resolved in reverse ».

correspondrait d'ailleurs à un présent de l'énonciation. Mais cette analyse, quoique pertinente, relève d'un effet de lecture.

2) Spirale et enchâssement inverse

La spirale et l'enchâssement inverse sont deux sous-catégories de l'enchâssement narratif, qui ont pour trait de bousculer le schéma traditionnel de l'insertion narrative. Nous avons déjà aperçu deux exemples d'enchâssement inverse avec *« 53 jours »* et *Cloud Atlas* : la structure de ces romans repose bien sur l'insertion narrative mais ils s'ouvrent sur le récit le plus enchâssé, et les récits suivants permettent de sortir, peu à peu, des différents niveaux de réalité. *« 53 jours »* est strictement en enchâssement inverse, tandis que *Cloud Atlas*, comme nous venons de le montrer notamment à partir de la métaphore du miroir employée par David Mitchell, repose sur un enchâssement inverse pour la première moitié de l'œuvre, pour ensuite instaurer un enchâssement progressif plus habituel.

Quant à l'enchâssement en spirale ou en boucle, il fait intervenir la mise en abyme, en particulier dans sa forme spécieuse telle que l'expose Lucien Dällenbach. Ce dernier définit, dans son ouvrage fondateur sur la question, la mise en abyme comme « tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse[1] » : dans le premier cas de figure – réduplication simple – elle repose sur la présence d'un fragment de texte qui entretient, avec l'œuvre qui l'inclut, des rapports de similitude ; la réduplication répétée quant à elle implique la présence d'un fragment incluant l'œuvre, qui de fait inclut alors un fragment incluant l'œuvre, et ce de façon infinie (l'exemple canonique étant celui de la boîte de *Quaker Oats* ou, plus près de nous, celle de la *Vache qui rit*, sur laquelle la Vache dessinée arbore une boucle d'oreille qui n'est autre que la boîte elle-même, sur laquelle est représentée la Vache qui rit, qui porte une boucle d'oreille, *etc*.) ; la réduplication aporistique, dernier cas de figure envisagé par Dällenbach, est dite spécieuse car elle présente une contradiction logique dans les termes (par exemple, en faisant intervenir un fragment qui est censé inclure l'œuvre qui l'inclut). Certaines œuvres de notre corpus pratiquant l'enchâssement narratif ont recours de façon simple, répétée ou spécieuse à la mise en abyme, ce qui vient complexifier la structure par des jeux de renvois bien souvent aporistiques ou sans fin[2]. On distinguera alors les romans construits en boucle et ceux construits en spirale.

La structure en boucle implique que la fin ouvre sur le commencement dans une tentative d'auto-engendrement de l'œuvre comme c'est le cas par exemple pour *Si par une nuit d'hiver un voyageur* qui se clôt, nous l'avons montré, sur le Lecteur finissant sa lecture de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : nous avons là une mise en abyme simple, qui permet à l'ensemble de trouver un point de liaison[3]. La structure en spirale, par contre, repose plutôt sur la mise en abyme infinie ou spécieuse, c'est-à-dire sur une construction dans laquelle le point de jonction et de clôture boucle l'ensemble et relance en quelque

[1] Dällenbach, L., *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, *op. cit*., p. 52.

[2] Nous développerons plus spécifiquement la présence et les effets de la mise en abyme dans notre corpus dans le premier chapitre de la troisième partie de ce travail.

[3] C'est l'interprétation qu'Italo Calvino suggère de son œuvre, lorsqu'il affirme, en présentant dans « Se una notte d'inverno un narratore » le schéma de la succession des récits, qu'il « pourrait avoir une circularité, dans le sens où le dernier segment peut être relié au premier » (« Se una notte d'inverno un narratore », art. cit., p. XIV).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

sorte la machine : Sindy Langlois, dans un article consacré au roman calvinien[1], remarque que, si la structure en boucle fonctionne, toutefois l'ensemble des titres des *incipit* mis bout-à-bout forme une question, qui ouvre alors les perspectives et relance la réflexion du lecteur. La spirale, forme proche de l'arabesque qui était une des modalités de construction narrative des récits orientaux, évoque la figure de la coquille de l'escargot : elle repose sur un approfondissement perpétuel des perspectives. C'est une structure qui fait souvent appel au motif du miroir ou du kaléidoscope (on pense par exemple à l'*incipit* enchâssé « Dans un réseau de lignes entrecroisés »), et qui est éminemment réflexive ; contrairement à la boucle, qui clôt l'ensemble, la spirale vient ouvrir le roman sur lui-même, entraînant lectures et relectures, et emprisonnant le lecteur. On serait alors tentés de classer *Si par une nuit d'hiver un voyageur* du côté des œuvres spiralaires, à cause de l'ambiguïté même de l'ultime chapitre, comme surnuméraire, qui clôt la machine tout en ouvrant de larges perspectives interprétatives : c'est d'ailleurs ainsi que l'on est amené à reconsidérer la mise en abyme du chapitre huit, chapitre dans lequel ce n'est pas le narrateur extradiégétique habituel qui s'exprime mais Silas Flannery, auteur à succès d'un des *incipit* mais ayant perdu l'inspiration. Il projette, dans ce chapitre, d'écrire une œuvre qui ressemble en tous points à celle que l'on est en train de lire : tout le roman est saisi, même les majuscules au début du « Lecteur » et de la « Lectrice », dans ce qui semble être un résumé de l'œuvre, et qui pourtant est la projection d'un de ses personnages. Cette mise en abyme infinie devient spécieuse lorsque Flannery envisage sa propre insertion : « je pourrais faire intervenir […] un vieil écrivain qui tient un journal comme celui-ci…[2] » (SPN, 219). Dès lors, le lecteur réel s'interroge : que lit-il, le roman de Calvino ? L'œuvre de Flannery ? Le jeu de miroirs est relancé.

Mais c'est sans doute dans *La Maison des feuilles* que la structure en spirale joue le plus : il est même question, de façon ironique, de la coquille de l'escargot dans le chapitre XVII en lien avec, à la fois, l'escalier en spirale qui apparaît dans la maison labyrinthique explorée par Navidson, et le rêve que ce dernier fait dans lequel il établit un rapport entre la maison et une coquille d'escargot. Le texte cite Bachelard et sa *Poétique de l'espace*, ouvrage dans lequel il montre que la coquille de l'escargot croît à mesure que ce dernier grandit, ainsi qu'un texte de Derrida faisant nettement le lien entre coquille et spirale. En d'autres termes, il s'agit ici de désigner la maison des Navidson, mais aussi l'œuvre entière, *La Maison des feuilles*, comme vaste spirale grandissant à mesure de la lecture que l'on en fait. Pour s'en convaincre, il suffit d'observer le schéma de lecture du roman que nous avons réalisé et que nous analyserons dans les parties suivantes de ce travail[3] : les effets de bouclage ne permettent pas de désigner un point final mais bien plutôt une circularité répétée et sans fin, conduisant à des relectures, sous un nouvel éclairage, de passages déjà lus.

Ainsi, enchâssement à rebours, boucle et spirale sont trois modalités d'expression de la structure par insertion qui viennent complexifier un principe organisationnel somme toute plutôt simple et

[1] Langlois, S., « Si par une nuit d'hiver un voyageur : quand la fiction dépasse la fiction », *Tangeance*, n°68, 2002.

[2] En version originale : « Potrei anche farci entrare […] un vecchio scrittore che tiene un diario come questo diario » (SNI, 231).

[3] Nous en proposons une reproduction en annexe (Annexe 5).

mécanique. Elles ne correspondent pas à des catégories à part entière en ce qu'elles s'appuient sur une structure enchâssée, mais ouvrent de nouvelles perspectives d'analyse en termes de construction de l'intrigue, d'agencement temporel et spatial des récits.

C. L'hypertexte et la non-linéarité

Nous souhaitons, enfin, accorder une place spécifique au questionnement sur la structure hypertextuelle. Nous l'avons vu, les hypertextes de fiction peuvent trouver leur place dans pratiquement chacune des catégories précédemment évoquées : la raison tient au fait que, comme nous l'avons rappelé, ce qui confère un sens à la structure en réseau a-centré de l'hypertexte est la lecture que l'on en fait. C'est elle qui sélectionne, dans l'ensemble textuel relié mais non linéaire, un ordre, et rétablit une linéarité (on peut en ce sens considérer, à la suite de Jean Clément, que le *dispositif* hypertextuel est non-linéaire et offre les possibilités d'une *lecture* multilinéaire – étant entendu que la lecture impose une linéarité en étant inscrite dans le temps). En ce sens, nous avons pu montrer que les hypertextes de fiction de notre corpus pouvaient être analysés du côté de la coordination des récits, à travers la structure de la ronde (en particulier dans *253* de Geoff Ryman) et du court-circuit (l'hypertexte fonctionnant bien souvent par associations d'idées), comme du côté de la subordination des récits les uns vis-à-vis des autres, lorsque l'acte de lecture enchâsse des unités narratives dans d'autres (à partir de l'exemple de *Luminous Airplanes* et du code couleur des arrière-plans). Plus précisément, nous pouvons voir comment une intrigue secondaire s'enchâsse dans l'intrigue primaire en prenant un exemple depuis *253* : l'œuvre se construit par la liaison de 253 portraits de personnages tous présents dans un métro qui va être – ou qui est, selon les nœuds lus – accidenté. Chaque personnage est d'une façon ou d'une autre lié aux autres, mais parfois, ces liens créent une micro-intrigue enchâssée. C'est le cas lorsque l'on lit le nœud textuel consacré au passager 216 nommé Sam Cruza[1] : le lecteur est invité à cliquer sur plusieurs liens, qui conduisent vers des textes consacrés à quatre personnages féminins (Maggie Rolt, passagère 57[2], Beverly Tompset, passagère 198[3], Marge Matisse, passagère 79[4], et Anita Mazzoni, passagère 140[5]). Ces quatre femmes sont toutes impliquées dans une relation amoureuse avec Sam Cruza, et se construit alors une intrigue que l'on peut schématiser ainsi[6] :

[1] 253, « Passenger 216 » (http://www.ryman-novel.com/car6/216.htm [consulté le 18/08/15]).
[2] 253, « Passenger 57 » (http://www.ryman-novel.com/car2/57.htm [consulté le 18/08/15]).
[3] 253, « Passenger 198 » (http://www.ryman-novel.com/car6/198.htm [consulté le 18/08/15]).
[4] 253, « Passenger 79 » (http://www.ryman-novel.com/car3/79.htm [consulté le 18/08/15]).
[5] 253, « Passenger 140 » (http://www.ryman-novel.com/car4/140.htm [consulté le 18/08/15]).
[6] On peut retrouver ce schéma dans Debeaux, G., « L'Hypertexte et ses prédécesseurs : cartographier un jardin aux sentiers qui bifurquent », *Sens-Public*, Dossier *Repenser le numérique au XXIe siècle*, Sinatra M. E. et Sinclair S. (dir.), février 2015, en ligne : http://www.sens-public.org/spip.php?article1145 (consulté le 11/03/15).

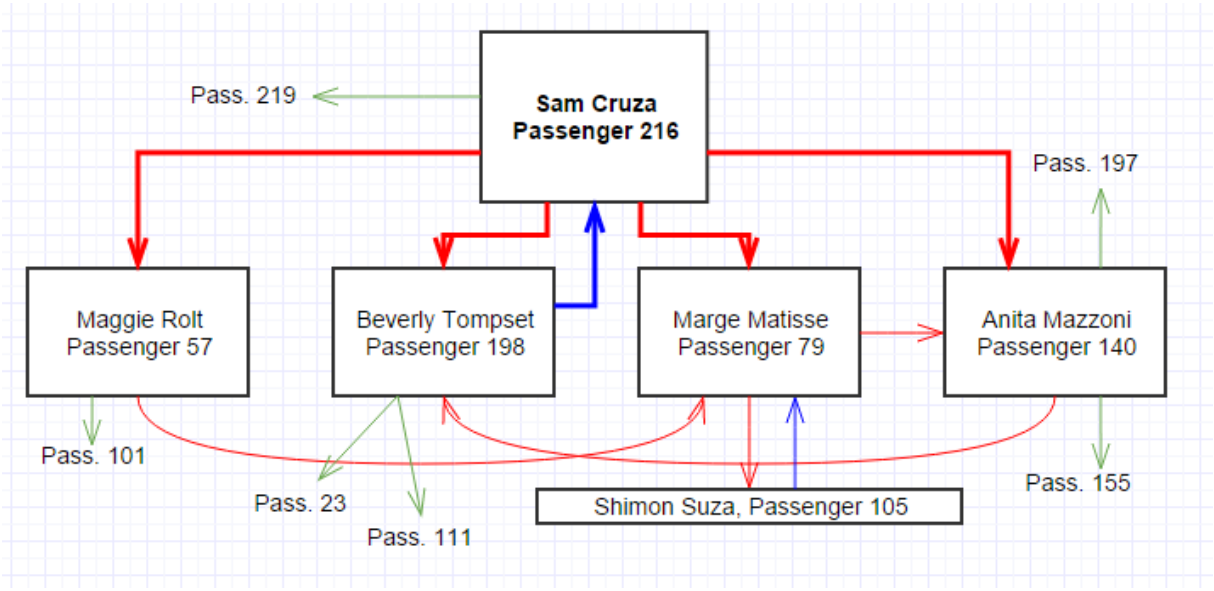


Image 1. Schéma d'une intrigue secondaire, *253*

Les flèches rouges et épaisses correspondent au circuit principal qu'emprunte, par la lecture, l'intrigue pour se construire, les flèches rouges et fines indiquent les liens secondaires, les flèches vertes indiquent les autres nœuds textuels reliés aux différents personnages que le lecteur va négliger, pris dans l'intrigue qu'il construit par sa lecture, et les flèches bleues indiquent enfin la circularité du parcours en correspondant à des liens qui permettent le retour à des nœuds textuels déjà lus. Le système construit est clos, tout en comportant des liens qui peuvent en faire sortir si l'intrigue ne joue pas son rôle auprès du lecteur, et qui reconduisent à l'intrigue générale de l'œuvre, à savoir l'accident à venir. Il est donc possible de faire émerger, par la lecture, des structures enchâssées dans un hypertexte de fiction.

Cette seconde typologie, qui permet d'établir un partage entre les œuvres de notre corpus mais ne constitue pas un cadre rigide d'analyse, sert de point de départ pour comprendre à la fois les esthétiques en jeu dans la multiplication des récits, et le développement des intrigues au sein du foisonnement narratif, comme ce dernier exemple a pu le montrer. Comme pour la classification précédente, nous proposons un tableau récapitulatif, qui permet de voir qu'une œuvre peut entrer dans plusieurs catégories selon la perspective adoptée[1] :

[1] L croix représente la structure principale de l'œuvre, tandis que le rond indique les autres structures identifiées dans l'analyse.

	Coordination dominante		Subordination dominante			Hypertexte
	Ronde	Court-circuit	Enchâssement	À rebours	Boucle-spirale	
CDC	X	O	O			
SPN			X		O	O
« 53 »			O	X		
MDF			O		X	O
CN	O		X	X		
CC	O	X				
253	O	O	O			X
LA	O	O	O			X

Dans ce tableau, nous avons fait figurer la catégorie « hypertexte », qui correspond à la structure en réseau dont nous avons parlé : il est possible de lire *La Maison des feuilles*, par la remédiatisation de l'hypertexte qu'elle met en œuvre, à la façon d'un hypertexte mis sur papier[1] (on perd alors la non-linéarité du fait de la matérialité du livre, mais les notes de bas de page peuvent fonctionner comme des liens, à lire ou non), tout comme on peut envisager, même si c'est une lecture contestable comme nous l'avons vu, *Le Château des destins croisés* comme une forme annonçant l'hypertexte. Si la structure dominante, dans notre corpus, reste l'enchâssement, elle n'est pas la seule et entre en concurrence avec un second modèle, celui de la ronde : il s'agira, dans la suite de ce travail, de prendre en compte cette dichotomie afin de déterminer si elle est porteuse de sens vis-à-vis de la construction de l'intrigue.

IV. Le type d'esthétique impliquée

La question que posent les deux typologies que nous venons de présenter est la suivante : nous avons pu constater que la présence de récits multiples entraînait la mise en place de différents rapports entre ces récits, ainsi que de différentes structures – parfois en cohabitation – les organisant. Il s'agit alors de savoir si ces structures sont omnipotentes, c'est-à-dire si elles parviennent à résorber la diversité voire l'hétérogénéité narrative dans un principe supérieur unificateur, ou si elles sont, par nature, vouées à l'échec, le chaos et la disparité des récits conduisant celui-ci à l'incohérence.

A. Poétique du fragment

La réponse à cette question se doit d'être nuancée, et surtout, doit prendre en compte le fait que les œuvres pratiquant la multiplication des récits que nous étudions intègrent dans leur fonctionnement ce questionnement. Ainsi, on peut constater une forme de gradation dans la complexité des structures (des œuvres comme *Le Château des destins croisés* ou *Cloud Atlas* reposant, somme toute, sur une structure tout à fait régulière et assez peu complexe une fois mise à plat), gradation qui peut conduire jusqu'au chaos (c'est sous cet angle que l'on peut envisager *La Maison des feuilles* ainsi que les hypertextes de fictions). Toutefois le chaos et le morcellement du texte eux-mêmes peuvent être

[1] Voir à ce propos Guilet, A., *House of Leaves de Mark Z. Danielewski et l'hypertexte, Hybridation et nouvelle conception de la textualité*, Mémoire de M2, Université de Poitiers, 2007, sous la direction de Denis Mellier.

envisagés comme l'objet, ou le résultat, d'une construction minutieuse : l'emblème en est *La Maison des feuilles*, qui consacre au moins deux de ses chapitres[1] à la notion, qui alors implique une mise en scène, une matérialisation de cette fragmentation du récit.

1) Fragment, discontinuité, totalité

Comme l'expose Maurice Blanchot, dans *L'Entretien infini*, une œuvre de ce type, fragmentaire, morcelée, correspond soit à « un renoncement à l'acte de composer », soit à

> la recherche d'une forme nouvelle d'écriture […] qui rend problématique l'œuvre achevée, non parce qu'elle se refuse à l'accomplissement, mais parce que – par-delà la conception de l'œuvre unie et fermée sur elle-même, organisant et dominant les valeurs transmises par l'acquis traditionnel –, elle explore l'espace infini de l'œuvre, avec une rigueur inexorable mais sous un postulat nouveau, à savoir que les rapports de cet espace ne satisferont pas nécessairement aux concepts d'unité, de totalité ou de continuité.[2]

La volonté de mettre en place une structure englobante permettant de rassemble la multiplicité des récits n'aurait donc pas pour but l'achèvement de l'œuvre ; ou plutôt, cet achèvement est un horizon vers lequel tend l'œuvre multipliant les récits, et c'est dans cette tension que le roman se découvre infini. Cela implique, si l'on suit le propos de Blanchot, un abandon (temporaire ? permanent ?) des concepts d'unité (c'est-à-dire l'idée que l'œuvre puisse former un ensemble entièrement cohérent), de totalité (l'œuvre se présentant comme un tout complet, auquel rien ne doit être ni ajouté ni retranché) et de continuité, pour la mise en place d'une « nouvelle forme d'écriture » : l'œuvre fragmentée. La question qui sera alors la nôtre est la suivante : nos œuvres sont-elles des œuvres fragmentaires ? Des œuvres relevant de la poétique du fragment ?

Le fragment comme élément d'une poétique littéraire doit ses lettres de noblesse aux premiers romantiques allemands, même s'ils n'en sont bien évidemment pas les inventeurs. En effet, comme le rappellent Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe[3], l'écriture fragmentaire compte dans ses rangs de nombreux auteurs, comme Montaigne ou Pascal, qui mettent en place un cadre esthétique général dont hériteront les romantiques : l'inachèvement, propre à l'essai, l'absence de développement discursif, dans la pratique des pensées, la variété et le mélange, ainsi que la cohérence de l'ensemble reposant sur l'unité du sujet. Mais ce sont les romantiques allemands qui feront de cette forme d'écriture à la fois le fondement de leur théorie et le tout de leur pensée. En d'autres termes, chez des auteurs comme les frères Schlegel, le fragment devient une véritable esthétique philosophique. Le détour par ces théories nous paraît nécessaire, en ce qu'il permet de penser à la fois les traits littéraires du fragment ainsi que ses enjeux : que dit-on avec le fragment ? Dans *L'Athaeneum*, revue emblématique du premier romantisme elle-même composée d'un ensemble de fragments, ce dernier est revendiqué comme forme-sens : s'il « est bien une fraction, il ne met pas d'abord ni exclusivement l'accent sur la fracture qui l'a

[1] Le chapitre V, qui porte sur le concept d'Echo, et le chapitre IX, présentant une réflexion sur le labyrinthe. Ces deux chapitres questionnent ces notions, les font entrer en résonance avec des éléments de l'intrigue (échos passés de la vie de Johnny Errand, exploration labyrinthique de la maison sur Ash Tree Lane) et les mettent en scène par l'organisation matérielle du texte sur la page.

[2] Blanchot, M., *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 510.

[3] Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.-L., *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Editions du Seuil, 1978.

produit[1] ». Autrement dit, le fragment n'est pas d'abord rupture, brisure, mais bien forme qui fait sens par son état de portion. C'est, avec tout le paradoxe que cela implique, un tout inachevé, un projet. L'entreprise de fragmentation correspond alors à un effort de « détachement », d'« isolement » : comme le précisent encore Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, la « multiplicité » est « inhérente au genre[2] », raison pour laquelle il nous faut poser la question du fragmentaire dans nos œuvres. Il est possible d'envisager une œuvre fragmentaire : c'est alors un tout qui n'est ni achevé, ni complet, qui ne possède pas même de centre, puisque chaque fragment est à la fois centre de la pensée et périphérie.

Maurice Blanchot, qui dans *L'Entretien infini* reprend les théories des romantiques allemands, résume en trois points les caractéristiques du fragment : le fragment, en continuité avec nos remarques précédentes, n'a pas son centre en lui mais dans « le champ que constituent avec lui les autres fragments » ; il faut prendre en compte « l'intervalle (attente et pause) qui sépare les fragments et fait de cette séparation le principe rythmique de l'œuvre et sa structure » ; enfin, l'écriture fragmentaire ne cherche pas à « rendre plus difficile une vue d'ensemble ou plus lâches des relations d'unité » mais favorise « des rapports nouveaux[3] », qui ne relèvent pas d'une unité car ils sont plus que leur propre addition (une *multiplication* ?). Il met en avant les affinités du fragment avec la pensée philosophique, notamment celle de Nietzsche, et l'esthétique poétique, par exemple chez René Char. Et pourtant, c'est bien le roman qui représente l'horizon de l'écriture fragmentaire, comme il le rappelle à partir des réflexions des premiers romantiques allemands : si l'œuvre fragmentaire ne peut être complète et une, elle trouve sa cohérence dans sa tension vers l'Œuvre totale. Celle-ci est un rêve, et Blanchot note que seul Novalis tentera de l'accomplir, pressentant selon lui que « la seule manière de l'accomplir eût été d'inventer un art nouveau, celui du fragment[4] ». Or Novalis laissera cette œuvre inachevée, de la même façon que L'*Heptaméron* de Marguerite de Navarre, ou *« 53 Jours »* de Perec, sont aussi inachevées – tout comme *Luminous Airplanes* se présente comme un processus sans point final. Est-ce à dire que ces œuvres tentent d'accomplir ce vœu d'une œuvre totale ? Il s'agit évidemment d'une coïncidence, qui indique toutefois l'ampleur des projets guidant ces « romans ». Pour Perec au moins, on peut le mettre en rapport avec *La Vie mode d'emploi* qui vise à la complétude et l'exhaustivité tout en indiquant que cela représente une tâche impossible à accomplir : c'est une des façons possibles d'interpréter l'absence du centième chapitre (le roman ne contient en effet que quatre-vingt-dix-neuf chapitres, empêchant la clôture de l'œuvre dans un système « parfait » et désignant, de cette façon, la monstruosité même du projet).

On comprend donc la raison pour laquelle la poétique du fragment doit être prise en compte dans nos œuvres : la multiplication des récits implique la fragmentation du narratif – même si, dans la perspective qui est la nôtre, nous excluons du corpus des œuvres relevant de la diffraction telle que définie par René Audet – et cette fragmentation, signe d'une unité perdue ou à conquérir, doit être questionnée. Comme l'indique Ricard Ripoll en introduction de l'ouvrage consacré à l'écriture

[1] *Ibid.*, p. 62.
[2] *Ibid.*, p. 64.
[3] Pour cette citation et les précédents, Blanchot, M., *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 527.
[4] *Ibid.*, p. 525.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

fragmentaire qu'il dirige, le fragment se situe entre le pouvoir et le rien, « tantôt éclat et tantôt éclair[1] » : il vient jouer contre le grand roman dix-neuvièmiste et représente un « geste décisif de désintégration des genres[2] ». Comme le montrent les articles recueillis dans cet ouvrage, le choix de l'écriture fragmentaire relève du « refus d'un discours linéaire, d'un unique paysage qui appellerait un imaginaire sédentaire[3] » : comment ne pas lire dans ce propos un écho fort avec ce qui nous préoccupe ? En effet, Ripoll fait correspondre au goût de la deuxième moitié du XXe siècle pour le fragment la crise de la modernité, qui est triple, crise de l'œuvre qui ne peut désormais prétendre ni à l'achèvement, ni à la complétude, crise de la totalité qui, après les fascismes de la première moitié du siècle, paraît à la fois impossible et repoussoir, et crise du genre romanesque. Enfin, il pointe du doigt, dans cette esthétique, un élément essentiel permettant de saisir un des enjeux de nos œuvres : la place du lecteur dans le processus d'appropriation et de constitution de l'œuvre. En effet,

> l'écriture fragmentaire propose des textes qui en s'emboîtant à l'infini comme des poupées russes signalent le geste essentiel du lecteur qui doit monter et démonter les discours sur lesquels repose le texte complet.[4]

Ripoll réitère ici l'intuition qui est la nôtre, à savoir l'affinité nette entre la multiplication des récits, la structuration de ces récits multiples et l'analyse de l'écriture et de la poétique en termes de fragmentation.

Quels sont alors les grands enjeux de l'écriture fragmentaire ? Nous l'avons compris, l'écriture fragmentaire joue sur le rassemblement des contraires : à la fois fraction d'un tout et tout en soi, elle repose sur une dialectique partie/totalité qui entre en jeu de façon nette dans notre corpus. Pour Blanchot, le fragment relève de la juxtaposition – et nous avons vu que la juxtaposition était un critère excluant pour les œuvres de notre corpus – mais il ne fait sens qu'avec ce qui l'entoure. Nous serions tentés de dire qu'en réalité, le fragment relève de la coordination : il se comprend en lien avec les autres fragments qui l'accompagnent (ce qui le distingue, notamment, de l'aphorisme pour Blanchot, qui « vit » seul). Dès lors, cette dialectique entre la fraction et la totalité implique une esthétique du discontinu, faisant de l'interruption – et de la reprise – un des moteurs de l'écriture.

Vue sous un autre angle, cette dialectique renvoie à une autre : celle faisant jouer ensemble unité et multiplicité. Nous avons montré les affinités, relevées par Blanchot comme Ripoll, entre l'écriture fragmentaire et le principe de multiplication : le fragment viendrait jouer contre l'œuvre, conçue comme un tout parfait impossible à atteindre mais toujours visé. Il entre alors en concurrence avec le système : le fragment vient miner tout système – c'est-à-dire aussi toute structure – de l'intérieur. On retrouve ici notre questionnement initial concernant le pouvoir ou la faillite de la structure dans nos œuvres : il paraît intéressant d'en revenir aux premiers romantiques allemands, qui considèrent le fragment comme une « miniature », un « microcosme[5] » de l'œuvre. Si le fragment morcelle et menace de ruine la structure,

[1] Ripoll, R. (ed.), *L'Ecriture fragmentaire, théories et pratiques*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002, p. 15.
[2] *Ibid.*, p. 16.
[3] *Ibid.*, p. 17.
[4] *Ibid.*, p. 18.
[5] Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.-L., *L'Absolu littéraire*, *op. cit.*, p. 68.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

il la renforce dans un même mouvement en la désignant : le fragment représente l'œuvre en germe, il est semence, permettant ainsi à tout moment sa régénérescence. Il permet d'inscrire le chaos dans la totalité, seule façon d'approcher l'infini, qui est son but. Pour aller plus loin, Blanchot dans *L'Écriture du désastre* distingue la résolution de cette dialectique vers le multiple, établissant une écriture de la pluralité, et une résolution vers l'Un, l'unité : nous retrouvons ici un questionnement déjà abordé concernant les affinités de la multiplicité et de la pluralité. Il nous semble, comme nous avons déjà pu l'affirmer à partir d'un autre point de départ, que nos œuvres résolvent l'équation dans le sens de l'unité : les structures résistent à l'éclatement et la diffraction, et la fragmentation permet dès lors l'inclusion virtuelle de la totalité – ce qui n'est pas sans faire penser à la volonté calvinienne, avec *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Le Château des destins croisés*, d'inclure « la multiplicité potentielle des récits possibles[1] » dans l'œuvre, c'est-à-dire non pas de soumettre l'œuvre, donc la totalité, à tous les récits possibles, donc au multiple, mais bien de suggérer, par l'inclusion d'un certain nombre de récits, le multiple au sein de l'unité[2].

Ce projet ouvre sur un autre enjeu de l'écriture fragmentaire, qui réside dans la dialectique complexité / simplicité : en effet, le fragment en tant qu'élément autonome et bref s'apparente à un discours simple, unique, tandis que sa mise en réseau, qui est aussi au principe de son écriture comme nous l'avons vu, lui confère une réelle complexité. Or nous avons montré par ailleurs le lien qui unissait la multiplication des récits et la complexité. Dans les trois cas de figure, multiplication, complexité, simplicité, intervient la notion de pli[3] : un détour par la pensée de Deleuze est éclairant ici. En effet, il affirme qu'« un labyrinthe est multiple, étymologiquement, parce qu'il a beaucoup de plis. Le multiple, ce n'est pas seulement ce qui a beaucoup de parties, mais ce qui est plié de beaucoup de façons[4] ». Une œuvre pratiquant la multiplication des récits peut s'envisager comme une œuvre simple, repliée sur elle-même, ou bien une œuvre complexe, dans laquelle les récits se déplient et se déploient. Cette dialectique repose sur le regard porté sur les œuvres. Par ailleurs, Deleuze précise encore que le pli se conçoit comme « scission-relance » : « le problème n'est pas comment finir un pli, mais comment continuer, lui faire traverser le plafond, le porter à l'infini[5] ». Le geste de repli / dépliement de l'œuvre, qui est dans nos corpus parfois effectif, par exemple dans *Kapow !*, ouvre alors vers la question, déjà abordée sous l'angle du discontinu, de la frustration et de la relance de la lecture, de son interruption et de sa reprise.

[1] Calvino, I., « Multiplicité », *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 189.

[2] Calvino précise d'ailleurs, dans « Se una notte d'inverno un narratore », qu'« au moins pour la durée de [*Si par une nuit d'hiver un voyageur*], "la forme de la recherche" a encore été pour [lui] celle – d'une certaine façon canonique – d'une multiplicité qui converge (ou rayonne) vers une unité thématique de fond » (« Se una notte d'inverno un narratore », art. cit., p. XI).

[3] *Multiplicité* est un emprunt au latin *multiplicitas*, lui-même formé du préfixe *multi* et d'un dérivé du verbe *plico, are, atum*, signifiant « plier » ; *complexité*, dérivé de *complexe* emprunté au latin *complexus*, participe passé du verbe *complecti* forgé du préfixe *cum* et du verbe *plecto*, et *simplicité*, emprunté au latin *simplicitas*, dérivé de *simplex* qui lui-même est formé du préfixe *sem* (*semel*) et du verbe *plecto*, renvoyant tous deux à l'action de *tourner*, de *nouer*, de *tresser*, par extension et rapprochement de *plier*.

[4] Deleuze, G., *Le pli*, Paris, Editions de Minuit, 1988, p. 5.

[5] *Ibid.*, p. 48.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Cette dialectique de la simplicité et de la complexité, prise sous le prisme du pli, institue le multiple comme « unité composée[1] », ce qui est une dénomination que nous reprenons à notre compte.

Enfin, un dernier aspect du fragment fait souvent de lui, dans les diverses analyses, l'avatar d'une esthétique de la ruine qu'il faut questionner en regard de notre corpus. Faut-il considérer que nos œuvres, en s'inscrivant dans les dialectiques précédemment évoquées de la partie et du tout, de la multiplicité et de l'unité, de la complexité et de la simplicité, ruinent de l'intérieur toute tentative du roman à exister ? Nous avons déjà pu suggérer que, dans nos œuvres, ne primait pas la diffraction et l'éclatement mais bien plutôt l'unité malgré tout : il nous semble que cette esthétique des ruines aille à l'encontre de l'énergie déployée dans notre corpus. En effet, la ruine (et sa poétique) se conçoit selon deux perspectives. D'une part, elle fait écho au monument, et évoque une complétude perdue. Diderot, dans ses *Salons*, annonce ainsi que « les idées que les ruines réveillent en [lui] sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. Il n'y a que le monde qui reste. Il n'y a que le temps qui dure[2] ». En lien avec cette grandeur perdue et ce sentiment du passage du temps, la ruine relève d'une poétique mélancolique. D'autre part, l'esthétique des ruines évoque l'impuissance, l'énergie du vide, de l'anéantissement : c'est le propos que développe Blanchot dans *L'Écriture du désastre*, dans lequel il affirme que l'écriture fragmentaire, en tant que ruine, est une « énergie de disparaître[3] ». C'est une écriture qui se situe du côté du « resserrement », de « l'étranglement[4] », du « déchirement[5] ». Dans cette perspective, « écrire, ne pas écrire, c'est sans importance[6] » : on se retrouve presque face à une formulation à la Bartleby, qui fonde sa puissance sur son refus. Les œuvres de notre corpus questionnent cette puissance à ne pas être, à ne pas advenir : les personnages du *Château des destins croisés* sont privés de la parole ; le narrateur pris au piège à la fin de la première partie de *« 53 jours »* se demande « en quoi ces choses infiniment malléables que sont les mots ont-elles jamais démontré autre chose que l'inutile subtilité de leur rhétorique » (« 53 », 139) ; le narrateur reconstruisant l'œuvre de Zampanò dans *La Maison des feuilles*, Johnny Errand, succombe peu à peu à la folie au fur et à mesure qu'il accomplit la tâche qu'il s'est fixé, comme si l'œuvre le détruisait… Pour autant, on ne peut pas considérer que ces œuvres relèvent d'une esthétique de la ruine, de la mélancolie et de l'impuissance. Au contraire, elles tendent sans cesse, et dans leurs faiblesses même, à démontrer leur propre puissance, qui est puissance du romanesque, dans l'acte toujours réitéré de la multiplication des récits.

Ainsi, si nos œuvres gagnent à être envisagées sous le prisme de l'écriture fragmentaire, c'est en tant que celle-ci est « le risque même[7] », interruption toujours sans cesse relancée dans laquelle l'œuvre se comprend comme vaste réseau a-centré de récits, dont le centre se trouve à la conjonction de tous les récits. La fragmentation dans nos œuvres ne tend pas vers la « dispersion » dont parle Maurice

[1] *Ibid.*, p. 173.
[2] Diderot, D., *Salon de 1767*, dans *Salons III. Ruines et paysages*, E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau (ed.), Paris, Hermann, 1995, p. 338.
[3] Blanchot, *L'Ecriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 99.
[4] *Ibid.*, p. 78.
[5] *Ibid.*, p. 99.
[6] *Ibid.*, p. 25.
[7] *Ibid.*, p. 98.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Blanchot, ou la « diffraction » dont parle René Audet, mais vers une unité globale, parfois explicite et représentée par un récit cadre, parfois implicite et à reconstituer par la lecture (l'hypertexte de fiction représentant dans cette perspective un cas limite[1]). Les œuvres sont ainsi des « unité[s] composée[s] », pour reprendre l'expression de Deleuze, qui ne relèvent pas d'une déperdition d'énergie, d'une impuissance ou d'une ruine mais au contraire d'un concentré, d'une projection, d'une énergie romanesque revendiquée.

2) Une « œuvre composée » : vers une esthétique du recueil ?

Si nos œuvres ont des affinités spécifiques avec l'écriture du fragment, est-ce à dire que les multiples récits qui les composent doivent être envisagés comme des unités ayant leur justification intrinsèque ? Autrement dit, les œuvres que nous étudions sont-elles des romans – si Blanchot considère que l'aboutissement naturel de l'écriture fragmentaire est le roman, Ripoll au contraire soutient qu'il en est le genre le plus éloigné – ou des recueils de textes brefs, de récits courts qui auraient leur autonomie ? En effet, le panorama de la multiplication des récits a montré qu'un des héritages forts revendiqué par certains auteurs de notre corpus est le *Décaméron* de Boccace : or cette œuvre n'est pas un roman mais bien un recueil de nouvelles. La mise en place d'une situation initiale permettant le rassemblement des conteurs et auditeurs et d'un cadre assurant la succession des récits n'implique donc pas forcément, par nature, une unité romanesque. On envisageait, ce qui est toujours le cas, l'œuvre de Boccace comme un rassemblement de textes courts tenus ensembles par un artifice dont le but principal est bien de permettre cette tenue. On peut situer dans cette lignée le goût revendiqué par Italo Calvino pour les récits courts, ou encore l'affirmation de David Mitchell selon laquelle « tous les romans sont en réalité une composition de nouvelles » : pour lui, « les frontières deviennent tellement poreuses et écrasées qu'on ne les voit même plus, mais […] elles sont là » ; il affirme alors « structur[er] [ses] romans de cette façon[2] ». Toutefois, un recueil de nouvelles tel que nous avons l'habitude d'en lire ne s'embarrasse pas de la mise en place d'un tel système : il réunit par un geste éditorial, qui émane de l'auteur ou de la volonté d'un éditeur, un ensemble de récits brefs, cohérents dans leur unité, et indépendants (jusqu'à un certain point) les uns des autres. René Audet, qui s'est beaucoup intéressé à la nouvelle et au recueil narratif, explique qu'un recueil, loin d'être un « banal assemblage de textes ou un faux roman », est bien plutôt une « œuvre interactive[3] », reposant sur des oppositions entre partie et tout, fragment et ensemble

[1] Il est intéressant de noter que l'hypertexte de fiction semble correspondre en tous points au projet de l'œuvre fragmentaire des romantiques allemands, œuvre conçue comme un ensemble jamais fini de fragments dont les auteurs sont divers : le fragment devient la forme même du dialogue et amorce la littérature en commun qui doit être, pour les romantiques allemands, la littérature du futur. Or l'hypertexte de fiction est bien cette œuvre faite de nœuds textuels reliés dans un vaste réseau dont le centre est à la fois partout et nulle part, œuvre autocommentative – et l'on se souvient que le fragment a un rapport fort avec la théorie – qui raconte sa forme tout en racontant son histoire, comme c'est le cas dans *Luminous Airplanes* et *253*, œuvre qui vise à la pluralité des auteurs, comme en témoigne notamment la page d'accueil invitant le lecteur à écrire ses propres nœuds.

[2] Birnbaum, R., « David Mitchell », *The Morning News*, mai 2006, en ligne : http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/david_mitchell.php (consulté le 01/12/15). Nous traduisons : « I think all novels are actually compounded short stories. It's just the borders gets so porous and so squished up that you no longer see them, but I think they are here. And I do structure my novels in that way » (cité par Dillon, S., « Introducting David Mitchell's Universe », art. cit., p. 4).

[3] Audet, R., « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Etudes littéraires*, vol. 30, n°2, 1998, p. 69.

– ce qui n'est pas sans rappeler nos analyses précédentes. Il montre qu'il y a deux façons, concurrentes, d'envisager un recueil de nouvelles : on peut d'une part l'analyser de façon statique, en étudiant chaque récit pour lui-même et en considérant la succession des nouvelles comme accidentelle ou ne nécessitant pas d'analyse spécifique autre que thématique, ou bien l'on peut envisager le recueil de façon dynamique, cherchant à lire le ou les récits qui se disent à travers la succession des nouvelles. Pour expliciter cette façon de voir les choses, René Audet évoque le parallèle dressé par Butor entre le recueil et le mobile : il s'agit de penser les liens entre les nouvelles, de sorte que le recueil « apparai[sse] potentiellement comme un véritable réseau interactif basé sur des liens, des relations internes[1] », relations qui sont alors mises au jour par l'acte de lecture. On le voit, cette analyse dynamique du recueil peut espérer faire émerger un récit englobant, un ou des liens dans un ensemble disparate, ce qui se rapproche de notre démarche pour certaines œuvres sans cadre, comme *Courts-circuits* par exemple. Toutefois Richard Saint-Gelais[2] considère quant à lui que ces deux lectures – statique et dynamique – ne sont pas exclusives : elles correspondent plutôt à deux niveaux d'appréhension du recueil de nouvelles, ce qui ne permettrait pas de dresser une véritable comparaison entre ce dernier et la forme du roman.

Nous reposons donc la question : nos « œuvres composées » sont-elles des recueils ? Les récits sont-ils des nouvelles ? Pour pouvoir répondre à cette dernière question, il faut déterminer si les multiples récits au sein de l'œuvre peuvent prétendre à l'unité et l'autonomie. C'est, en fait, souvent le cas : chaque récit livré grâce aux cartes de tarots dans *Le Château des destins croisés* forme un tout avec un début, un milieu et une fin, tout livrant l'entièreté de l'existence d'un personnage jusqu'au point où il se retrouve, dans le château ou la taverne, privé de parole et reconstruisant, sur le plateau de jeu, sa propre vie ; de la même manière, la première partie de *« 53 jours »* forme un tout complet, et pour cause : il s'agit d'un manuscrit qu'un personnage retrouve dans la seconde partie. C'est ainsi, encore, que l'on peut lire le texte central de Zampanò dans *La Maison des Feuilles* : les notes de Johnny Errand sont, dans cette perspective, au mieux facultatives, au pire superflues, empêchant le lecteur de se concentrer sur la véritable œuvre, *La Maison des feuilles*, écrite par Zampanò. Cependant, s'arrêter là dans l'analyse suppose de soumettre ces textes à une lecture forcée qui en passe sous silence une grande partie : c'est oublier, dans *Le Château des destins croisés*, que les cheminements sur le circuit des cartes ne valent que pris dans le mot-croisé général qu'ils reconstituent les uns après les autres ; c'est, tout simplement, prétendre que la seconde partie de *« 53 jours »*, tout comme les guillemets du titre, n'existent pas, et ruiner la construction en miroir de l'œuvre ; c'est, pour *La Maison des feuilles*, tomber dans le piège que nous tend l'œuvre en prenant pour argent comptant les propos tant de Zampanò que de Johnny Errand, oubliant les velléités interventionnistes de ce dernier sur le texte. Plus encore, l'œuvre en elle-même n'obtient son sens plein qu'une fois resituée dans l'ensemble plus vaste des œuvres de l'auteur : nous avons pu montrer comment, dans *Courts-circuits*, certains personnages entraient en écho direct avec d'autres romans d'Alain Fleischer. Il peut même s'agir de replacer l'œuvre dans le réseau

[1] *Ibid.*, p. 71.

[2] Saint-Gelais, R., « Le roman saisi par la logique du recueil », *Le Recueil littéraire, Pratiques et théorie d'une forme*, Langlet, I. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

intertextuel des récits qui l'ont nourrie, ainsi que le suggère Perec, qui affirme dans un entretien qu'il accorde à Jean-Marie Le Sidaner en 1979 que

> chacun de [ses] livres est pour [lui] l'élément d'un ensemble, puisqu'il est par définition projet inachevable […]. [Il sait] seulement qu'il s'inscrit lui-même dans un ensemble plus vaste qui serait l'ensemble des livres dont la lecture a déclenché et nourri [son] désir d'écrire.[1]

En d'autres termes, aucun récit ne peut prétendre à une autonomie complète, et toute analyse statique passe à côté des enjeux d'une telle narration. Ces récits multiples, qu'ils apparaissent comme pseudo-autonomes, formant un tout qui pourrait, à la limite, être publié tel quel (on pense notamment aux deux derniers *incipit* de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui peuvent être lus comme des ensembles cohérents dont l'interruption ne vient pas rompre l'intrigue mais intervient à un moment de chute[2]), ou bien qu'ils soient incomplets (comme le sont, de façon temporaire, les récits dans *Cloud Atlas*, divisés en deux par la structure de l'œuvre), prennent leur sens dans la structure générale de l'œuvre, font sens vis-à-vis de l'intrigue englobante. Cela n'empêche pas de les considérer comme des romans en germe – ce que prétendent d'ailleurs être, par exemple, les *incipit* dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Nous aurions donc plutôt affaire à des romans qui jouent contre leur horizon d'attente habituel, à savoir, comme le rappelle Richard Saint-Gelais, unité et progression, en rejoignant l'horizon d'attente du recueil, fondé sur la discontinuité. Pour autant, il ne s'agit pas de les comprendre comme « des recueils qui ne s'avoueraient pas tels[3] » : il faut saisir, comme le suggère encore Richard Saint-Gelais, la fragmentation non comme marque d'autonomie mais comme « composante d'un dispositif[4] » concourant à le faire fonctionner *en tant que* dispositif.

L'analyse dynamique que suggère René Audet s'attache à faire émerger des liens entre les nouvelles : même s'il nous semble discutable d'envisager nos œuvres comme des recueils, il est toutefois possible de conserver la logique de cette approche, particulièrement pertinente pour une œuvre comme *Cloud Atlas* par exemple. En effet, au-delà des effets de liaison notés précédemment entre les différents récits (le fait pour chaque récit d'inclure en son sein l'existence du récit précédent), on constate plusieurs éléments récurrents, faisant retour dans plusieurs ou dans tous les récits et permettant d'établir des liens plus fondamentaux que ceux reposant sur la construction narrative de l'œuvre. C'est le cas de la mélodie intitulée *Cartographie des nuages*, que compose Frobisher dans le deuxième récit et que le personnage de Luisa Rey tente d'acquérir dans le récit suivant, mais aussi de la présence du « savon », qui est dans le récit centré sur Timothy Cavendish un élément menaçant, permettant l'emprise du personnel de la

[1] Perec, G., entretien avec J.-M. Le Sidaner, cité dans L. I. Niculae, « La poétique du fragment dans l'œuvre de Georges Perec. Le cas de *La Vie mode d'emploi* », *L'écriture fragmentaire, théories et pratiques*, *op. cit.*, p. 329.

[2] Calvino précise dans « Se una notte d'inverno un narratore » que plusieurs critiques et lecteurs « trouvent que [les *incipit*] sont des récits complets ». S'il choisit de ne pas se prononcer, il note que « [lui] sont venus des textes qu'[il aurait] aussi bien pu publier indépendamment comme des nouvelles », ajoutant qu'il « [a] toujours été un auteur de nouvelles plus qu'un romancier » (« Se una notte d'inverno un narratore », art. cit., p. IX).

[3] Saint-Gelais, R., « Le roman saisi par la logique du recueil », art. cit., p. 225.

[4] *Ibid*., p. 228.

maison de retraite sur les personnes âgées[1], et dans le récit de Sonmi un élément de contrôle de la caste inférieure de la population, créée pour servir et nourrie de « savon[2] ». Enfin, on note la présence, sur chaque personnage principal, d'une tâche de naissance : les personnages se rendent compte, au fur et à mesure de la progression des récits, de cette coïncidence (puisque chaque personnage principal d'un récit a eu accès au récit précédent). Il peut alors être judicieux de rappeler ici le nom d'un des personnages du récit central, « La Croisée d'Sloosha », Méronyme, qui est porteuse du savoir du monde ancien et disparu : or, comme l'évoquent Peter Childs et James Green, un *méronyme* est un terme désignant, d'un point de vue linguistique, la partie d'un tout. Ainsi, « dans la fiction de Mitchell, tout semble faire partie, de façon manifeste, d'un ensemble plus vaste[3] ». Ces liens servent à faire émerger un discours sous-jacent, portant sur l'exploitation de l'homme par lui-même et la continuité des souffrances de l'être humain malgré le passage du temps et les mutations de sociétés. L'adaptation cinématographique des Wachowski choisit de mettre en avant ce discours sous-jacent par l'emploi d'acteurs récurrents dans les différents récits : c'est ainsi que Sixsmith, qui tente d'aider Luisa Rey dans son enquête dans le second récit, est joué par Tom Hanks, qui est aussi le médecin malveillant qui empoisonne Adam Ewing dans le premier récit, ou encore le protagoniste du récit central, « La Croisée d'Sloosha pis tout c'qu'a suivi ». Ce type d'analyse, que l'on peut reproduire y compris pour des œuvres dont les récits semblent pourtant très imperméables, comme *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, met en lumière le fait que le texte peut acquérir une profondeur, au-delà des liens de surface : les récits ont du sens pour eux-mêmes mais aussi dans leur relation. Cela permet de donner du corps à la structure : la multiplication des récits, permettant la mise en rapport de deux ou plusieurs récits, produit d'autres récits, si bien que l'œuvre est plus que la somme de ses parties.

Faut-il alors, en dernière instance, considérer nos œuvres comme des textes fragmentaires, comme des recueils, ou bien maintenir le genre romanesque, faisant confiance à sa plasticité ? Il nous semble que c'est ce troisième terme qu'il faut affirmer : s'il y a recours au fragment, c'est pour permettre d'entrevoir potentiellement l'infini, pour suggérer l'impossible, c'est-à-dire l'inclusion de la bibliothèque borgésienne au sein du roman ; si les récits peuvent apparaître comme autonomes et *quasi* indépendants, la lecture de l'œuvre comme recueil, au-delà de la mise à mal du dispositif romanesque, occulte un des enjeux majeurs de notre corpus, mis en évidence par l'analyse dynamique suggérée par René Audet, qui consiste à permettre l'émergence de nouveaux récits sous-jacents par la confrontation de récits existants, donnant corps au texte qui se fait œuvre. Dès lors, la présence de multiples récits et les diverses dialectiques à l'œuvre visent à la saturation, comme le laisse entendre une longue remarque

[1] C'est ainsi que l'infirmière Noakes menace un Timothy Cavendish récalcitrant : « Comme vous êtes nouveau, je ne vous ferai pas avaler de savon en poudre. Cette fois-ci. Méfiez-vous. Je ne tolère aucune grossièreté à la Maison de l'Aurore. De quiconque. Et je ne profère jamais de vaines menaces, monsieur Cavendish. Jamais » (CN, 245). En version originale : « Because you are new I will not have you eat soap powder. This time. Be warned. I do not stand for offensive language in Aurora House. Not from anyone. And I never make idle threats, Mr Cavendish. Never » (CA, 175-176).

[2] Ce savon est, on l'apprendra à la fin du récit, composé des restes humains des esclaves que le système conduit à la mort après un certain temps de service.

[3] Childs, P., Green, J., « The Novels in nine parts », *David Mitchell : Critical Essays*, *op. cit.*, p. 32. Nous traduisons : « In Mitchell's fiction everything seems to be demonstrably a part of the larger whole ».

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

métatextuelle présente dans l'*incipit* « Regarde en bas dans l'épaisseur des ombres » dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* :

> Je fais remonter trop d'histoires à la fois, parce que je veux qu'on sente autour du récit d'autres histoires jusqu'à saturation, des histoires que je pourrais raconter, ou que je raconterai peut-être – ou qui sait si je ne les ai pas racontées dans une autre occasion ? –, un espace rempli d'histoires qui n'est peut-être rien d'autre que le temps de ma vie, où l'on peut, comme dans l'espace, se déplacer dans toutes les directions, y trouvant toujours de nouvelles histoires à raconter à condition d'en raconter d'autres d'abord, de sorte qu'à partir de n'importe quel moment ou de n'importe quel endroit on rencontre toujours la même épaisseur de matière à raconter. Et même, si je regarde en perspective l'ensemble de ce que je laisse en dehors de la narration principale, je vois comme une forêt qui s'étend de tous les côtés et ne laisse pas passer la lumière, tellement elle est épaisse, une matière en somme beaucoup plus riche que ce que j'ai cette fois choisi de mettre au premier plan, raison pour laquelle il n'est pas exclu que celui qui suit mon récit se sente un peu frustré en voyant que le courant se disperse en nombre de petits ruisseaux […].
>
> Sto tirando fuori troppe storie alla volta perchè quello che voglio è che intorno al racconto si senta una saturazione d'altre storie che potrei raccontare e forse racconterò o chissà non abbia già raccontato in altra occasione, uno spazio pieno di storie che forse non è altro che il tempo della mia vita, in cui ci si può muovere in tutte le direzioni come nello spazio trovando sempre storie che per raccontarle bisognerebbe prima raccontarne delle altre, cosicchè partendo da un qualsiasi momento o luogo s'incontra la stessa densità di materiale da raccontare. Anzi, guardando in prospettiva a tutto quello che lascio fuori dalla narrazione principale, vedo come una foresta che s'estende da tutte le parti e non lascia passare la luce tanto è folta, insomma un materiale molto più ricco di quello che ho scelto di mettere in primo piano stavolta, per cui non è escluso che chi segue il mio racconto si senta un po' defraudato vedendo che la corrente si disperde in tanti rigognoli […].[1]

La saturation, évoquée dans les premières lignes, se lit dans le phrasé lui-même. Cette dernière, potentielle (comme en témoigne l'usage du conditionnel, qui renvoie encore une fois à la « multiplicité potentielle » chère à Calvino), se veut donc à la fois narrative et matérielle : si c'est un projet dans l'œuvre calvinienne, cela devient une réalité dans des romans comme *La Maison des feuilles* ou *S.*, qui investissent jusqu'aux marges du livre pour déployer leurs récits. Et si les multiples récits, à la manière de « petits ruisseaux », risquent de disperser l'attention du lecteur, celle-ci reste embarquée par le fleuve de la prose. Or le terme *prose*, comme le rappelle Gwenaëlle Aubry[2], vient de l'adjectif latin *pro(r)sus, a, um* qui signifie « tourné en avant, tourné en droite ligne » (par opposition au vers, caractérisé par son retour à la ligne) : la prose avance, inexorablement, emportant avec elle le lecteur et ses récits. En d'autres termes, ce qui compte, bien plus que le morcellement, est la continuité, la liaison, la progression : c'est là toute la logique de la multiplication des récits, dans laquelle le multiple et l'un tendent ensemble vers un même but, l'œuvre.

[1] SPN, 123. En version originale : SNI, 125.

[2] Gwenaëlle Aubry a exposé cette conception de la prose comme continuité fondamentale lors d'une conférence à Rennes 2, dans le cadre des invitations du groupe Phi. Elle a notamment développé cette idée à propos de son roman, *Partages*, qui pratique la division du récit en miroir, selon une alternance entre le point de vue d'une jeune fille israélienne et celui d'une jeune fille palestinienne.

B. Esthétique de la diversion

L'esthétique fragmentaire induit des effets de réception de l'ordre de l'interruption et de la reprise, ainsi que de la frustration. La multiplication des récits repose alors sur un principe de discontinuité – qui permet l'établissement d'une nouvelle forme de continuité. Il s'agit dans cette partie de s'interroger sur les effets que cela produit sur le lecteur.

1) Stratégies d'interruption et de relance

Les œuvres de notre corpus mettent en œuvre cette esthétique de la discontinuité en la faisant reposer sur deux principes antagonistes : l'interruption et la relance. Il est possible d'établir un *continuum* depuis les œuvres fondées principalement sur l'interruption vers les œuvres prenant appui majoritairement sur des effets de relance. Nous qualifions d'interruption les procédés visant à couper un récit en cours, à suspendre le déroulement d'une intrigue : en d'autres termes, à couper le récit à un moment où, d'une part, le lecteur ne s'y attend pas, et d'autre part où cela représente pour lui une frustration. L'exemple le plus représentatif de notre corpus est bien évidemment *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, puisque les dix *incipit* enchâssés sont par nature des textes interrompus. Comme le soutient Pierre Brunel dans *Italo Calvino et le livres des romans suspendus*, l'intrigue du roman repose sur l'interruption des *incipit*, provoquée tantôt par une défaillance de l'édition du livre, tantôt par la perte ou le vol du livre en train d'être lu, tantôt même par le suicide de l'auteur. Comme le dit Calvino lui-même, dans ce roman « il ne s'agit pas du "non-fini" mais du "fini interrompu"[1] ». Ces interruptions motivent l'action du Lecteur, protagoniste du récit cadre, et suscitent un désir équivalent chez le lecteur réel – qui par contre est impuissant face à ces coupures – de voir advenir la suite du, puis des romans. Cependant cette suite n'adviendra jamais : les effets de relance reposent alors sur la répétition du procédé de l'interruption, ce qui peu à peu tend à faire évoluer les attentes du lecteur. Il ne s'agit plus d'attendre la suite de l'*incipit* interrompu, mais d'obtenir un nouvel « échantillon[2] », et de reconnaître dans quel réseau intertextuel il s'inscrit. De façon moins prononcée, David Mitchell dans *Cloud Atlas* fait reposer sa structure sur la coupure de ses récits, plutôt que l'interruption, en deux parties distribuées autour du récit central qui lui se déploie d'un seul tenant[3]. La coupure n'est ainsi que momentanée et suppose le retour du récit dans la suite du roman. Comme dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le lecteur est dépendant des personnages pour avoir accès à la suite des textes, puisque dans chaque récit le protagoniste se fait lecteur (ou spectateur) du récit précédent mais est interrompu dans son acte de réception par un élément extérieur, qui peut reposer sur la défaillance du livre (c'est le cas pour Frobisher dans le deuxième récit, qui n'a accès au journal d'Ewing que par l'intermédiaire d'un vieux livre déchiré pour moitié) mais aussi sur le surgissement d'un événement imprévu empêchant l'accomplissement de

[1] Calvino, I., « Se una notte d'inverno un narratore », art. cit., p. VIII. Nous traduisons : « Meglio dire che non si tratte del "non finito" ma del "finito interrotto" ».

[2] Calvino, I., « Multiplicité », *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 189.

[3] Notons, à la suite des remarques formulées par Diane Leblond lors d'une communication intitulée « Pages à tourner, pages à regarder. Lisibilités et visibilités impropres du chapitre dans *Cloud Atlas* » et présentée lors d'une séance du séminaire de l'équipe ANR Chapitres, le 20 mai 2017, que le découpage n'est pas exactement le même entre l'édition originale britannique du roman et sa traduction française pour le premier récit, « Le Journal de la traversée du Pacifique d'Adam Ewing ». Il est possible de mener une analyse de l'écart d'effet en termes de tension narrative, mais cela n'a qu'une incidence minimale.

la lecture (comme c'est le cas dans le récit centré sur l'éditeur Timothy Cavendish, qui ne peut lire la suite du manuscrit des aventures de Luisa Rey parce qu'il se retrouve captif d'une maison de retraite). Dans *Cloud Atlas*, l'interruption est strictement symétrique à la reprise, l'ensemble de l'œuvre formant, comme nous avons pu le dire, une structure pyramidale régulière. La troisième œuvre faisant principalement reposer ses effets sur l'interruption est *La Maison des feuilles* : ici, deux récits sont sans cesse en concurrence sur la page, celui de Zampanò et celui de Johnny Errand, en notes de bas de page. L'interruption vise à établir une forme de lecture simultanée de deux intrigues différentes – l'intrigue de cette maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur, que Navidson va se charger d'explorer, exploration dont rend compte Zampanò en même temps qu'il livre une analyse du film produit par Navidson lors de cette exploration, et intrigue de la reconstitution de l'œuvre par Johnny Errand qui va de pair avec la croissance de sa folie et la découverte de son passé. L'appel de note, dans le texte central, vient interrompre la lecture : le lecteur est alors mis face à une alternative, continuer sa lecture ou aller lire cette note. Autrement dit, l'interruption est ici entre les mains du lecteur, qui peut décider d'effectuer une lecture suivie de l'œuvre de Zampanò sans se soucier des notes de Johnny Errand – et donc sans être interrompu, ce qui revient paradoxalement à amputer le roman d'une bonne moitié de sa prose.

Dans *Courts-circuits* et *Luminous Airplanes*, l'interruption est moins marquée : en effet, même si les changements de récits laissent parfois le lecteur sur sa faim, par exemple avec l'envie de savoir comment Bernardo, l'amant de Riccardo maquilleur à Londres dans le roman d'Alain Fleischer, va apprendre la mort de son compagnon de l'autre côté de l'océan – ce qui restera sans réponse –, la continuité de la ronde et de l'enchaînement des récits surpasse en vigueur la force de l'interruption, c'est-à-dire la menace du court-circuit. C'est ce qui permet la lecture suivie de *Luminous Airplanes*, hypertexte de fiction qui en tant que tel est une forme pouvant favoriser la dispersion : au contraire ici, des éléments de continuité sont mis en place à l'attention du lecteur, notamment les fonds de page colorés selon le cadre spatio-temporel dans lequel se situe l'histoire, ou encore une carte pour comprendre les liens entre les nœuds textuels. Si les différentes étapes du récit s'interrompent les unes les autres, c'est au profit d'une continuité plus générale de la réminiscence, puisque *Luminous Airplanes* se présente comme un récit de vie.

Enfin, le troisième cas de figure à placer dans ce *continuum* est celui des œuvres pratiquant un effet de relance, c'est-à-dire reposant sur une surabondance de récits perçue comme telle par le lecteur. Dans ces romans, l'intervention d'un nouveau récit se fait après un récit qui apparaît complet et fini : autrement dit, au lieu d'être interrompu, le récit est comme continué malgré lui, et malgré l'effet de clôture ressenti par le lecteur. C'est le cas dans *Le Château des destins croisés* de Calvino, de façon cependant assez ténue : en effet, d'une part l'œuvre est composée de deux ensembles distincts mais complémentaires, le « Château » et la « Taverne », qui exploitent deux types de jeux de tarots différents (rappelons que Calvino souhaitait adjoindre un troisième ensemble, le « Motel des destins croisés », composé à partir de vignettes de bande-dessinée) ; d'autre part, chaque ensemble est composé d'une succession de récits de vie, qui sont en eux-mêmes complets. Ainsi, c'est sans doute l'œuvre qui se rapproche le plus de la forme du recueil. Pourtant, on retrouve bien des effets d'interruption :

> Le fil de l'histoire s'est embrouillé, d'abord parce qu'il est difficile de combiner une carte avec une autre, mais aussi parce qu'à chaque nouvelle carte que le jeune homme essaie de disposer auprès des autres, dix mains s'allongent pour la lui prendre et la placer dans une autre histoire que chacun veut exposer, et à un certain point les cartes lui échappent de tous côtés, il doit les retenir avec ses mains, ses avant-bras, ses coudes, et de la sorte il les cache même à qui voudrait comprendre l'histoire qu'il est, lui, en train de raconter.
>
> Il filo della storia è ingarbugliato non solo perchè è difficile combinare una carta con l'altra ma anche perchè ogni nuova carta che il giovane cerca di mettere in fila con le altre ci sono dieci mani che s'allungano per portargliela via e infilarla in un'altra storia che ciascuno sta mettendo su, e a un certo punto le carte gli scappano da tutte le parti e lui deve tenerle ferme con le mani, con gli avanbracci, coi gomiti, e così le nasconde anche a chi cerca di capire la storia che sta raccontando lui.[1]

Ces interruptions potentielles mettent à mal le bon déroulement des histoires, menacent d'illisibilité l'œuvre. En effet, *Le Château des destins croisés* repose sur la possibilité d'établir le « mot-croisé » des cartes de tarots, c'est-à-dire un ensemble cohérent permettant le parcours individuel de tous les personnages livrant récit dans l'œuvre : c'est parce que cet objectif existe que l'on parle d'effet de relance. La fin de chaque récit correspond au redémarrage du récit suivant, afin de compléter le tableau d'ensemble : comme on le voit dans la citation précédente, c'est un mécanisme qui est, à tout moment, menacé. Par contre, concernant *253* et *« 53 jours »*, l'effet de relance et la sensation de récits surnuméraires est plus marquée : dans *« 53 jours »*, la sensation de complétude, voire de satiété, est atteinte à la fin de la première partie, or nous ne sommes qu'à la moitié du livre, qui, nous l'avons dit, construit une seconde partie (inachevée) en miroir de la première, approfondissant la structure et ses enjeux. Il ne s'agit donc pas ici de dire que le lecteur se retrouve face à deux œuvres en une, mais bien plutôt face à une œuvre qui pourrait avoir deux points finaux. Dans l'hypertexte *253*, chaque nœud textuel est semblable, centré sur un personnage et en dressant un rapide portrait. Les effets de relance sont symbolisés par les liens hypertexte internes ainsi que par les liens en bas de page conduisant constamment au personnage suivant. Chaque nœud se suffit à lui-même mais est pris dans la ronde des portraits, qui dessine des affinités et construit des intrigues. Le lecteur n'est donc pas frustré par la fin des nœuds, ni n'a de désir de connaître la suite : il est cependant curieux du portrait à venir, ou du lien entre deux protagonistes, que la relance vient satisfaire.

Ainsi, deux effets principaux peuvent être tirés de ce *continuum* : on assiste à la création, d'une part, d'une attente de la reprise en cas d'interruption, et d'autre part d'une surprise de cette reprise lorsqu'il y a relance de la narration malgré la sensation de complétude. Cela correspond à deux procédés : l'incomplétude permanente et la surcomplétude. Dans les deux cas, il s'agit pour l'auteur de contrevenir à une attente du lecteur. On peut alors considérer que nos œuvres mettent en place un principe de diversion : le contournement d'une attente, le détournement du chemin. Ce principe rejoint la définition que donne Frank Kermode, dans *The Sense of an Ending*, de la péripétie, « une falsification des attentes, de sorte que la fin arrive, comme prévu, mais pas de la façon prévue[2] ». Autrement dit, les effets de relance et d'interruption sont autant de péripéties dans le cours de l'intrigue de nos œuvres, si

[1] CDC, 73. En version originale : CDI, 62.

[2] Kermode, F., *The Sense of an Ending*, New York, Oxford University Press, 2000, p. 53. Nous traduisons : « a falsification of expectation, so that the end comes as expected, but not in the manner expected ».

bien que l'on peut en conclure que l'intrigue repose autant sur ce qui advient aux personnages que sur ce qui advient à l'œuvre elle-même. Dans la continuité de cette remarque et de nos analyses sur les effets provoqués par l'incomplétude ou la surcomplétude, on peut établir une décorrélation entre la clôture, c'est-à-dire le moment précis où le texte prend fin, et le sentiment de la fin, c'est-à-dire le moment où le lecteur perçoit une fin potentielle au récit : dans les effets de relance, le sentiment de fin intervient avant la clôture effective, tandis que dans les œuvres pratiquant majoritairement l'interruption, la clôture anticipe, de beaucoup parfois, le sentiment de la fin. La question est encore plus radicale dans les hypertextes de fiction, conçus comme des réseaux où tout point est relié à l'ensemble par l'intermédiaire d'autres liens : s'il n'y a pas de centre, il n'y a pas non plus de point final, et bien souvent le point de départ est fixé aléatoirement ou arbitrairement par l'auteur (ce qui signifie que l'on peut rejoindre le point de départ de l'histoire par un autre nœud textuel en cours de lecture). Par exemple, *Luminous Airplanes* propose, dans la colonne gauche de l'écran, un pourcentage indiquant la portion d'œuvre lue. Malgré tous nos efforts, nous ne parvenons pas à dépasser les 91% : nous avons le sentiment d'avoir atteint la fin de l'histoire, d'avoir épuisé les potentialités du texte et d'avoir exploré de façon exhaustive l'hypertexte en cliquant sur tous les liens possibles, cependant ce pourcentage nous indique qu'il reste une portion non négligeable de l'œuvre que nous n'avons pas lue. Nous reprenons alors à notre compte l'interrogation de J. Y. Douglas[1] quand elle se demande comment le lecteur sait où et quand s'arrêter s'il n'y a plus de fin. Elle rappelle que la clôture d'un texte se situe habituellement là où les objectifs sont atteints, où le protagoniste ne peut plus poursuivre son action (c'est le cas, par exemple, du Lecteur à la fin de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : il forme un couple avec la Lectrice, il a fini de lire le dernier livre de Calvino, il n'a donc plus de raison d'être en tant que personnage) et où le lecteur ressent la structure de l'œuvre comme étant dans le même temps dynamique, et entière. Ainsi, clôture effective du texte et sentiment de la fin coïncideraient dans les romans traditionnels : en ce qui concerne notre corpus, c'est rarement le cas, et même si la fin effective de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* concorde avec le sentiment du lecteur d'être arrivé au bout du parcours, plusieurs discordances ont précédé, et l'analyse faisant de cette fin une mise en abyme, ouvrant alors sur un retour vers le texte, relance une ultime fois la fiction. Quand s'arrête alors la lecture, pour nos œuvres ? Pour les hypertextes, lorsque le sentiment de la fin empêche toute volonté de poursuite, qu'il soit lié à l'essoufflement de l'intrigue ou du lecteur ; pour les livres imprimés, qui possèdent une fin effective matérialisée dans le support textuel, la lecture s'arrête quand les pistes interprétatives ont épuisé les potentialités des récits multiples. On rejoint alors une volonté énoncée par Jay D. Bolter, spécialiste de l'hypertexte, qui en appelle à une lecture multiple, s'ancrant dans une dialectique entre fini et infini : on n'en a jamais fini de lire ces textes, de les interpréter et de les réinterpréter (comme en témoigne le forum consacré aux œuvres de Mark Z. Danielewski, dont *La Maison des feuilles*, qui est encore actif plus de quinze ans après la première parution de l'œuvre), malgré leur finitude objective en tant qu'objet.

[1] Douglas, J. Y., *The End of Books – or Books without End ? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

2) Fonctions et effets

La question que posent l'interruption et la relance est celle, en fin de compte, du pouvoir de ces œuvres sur le lecteur : faut-il considérer qu'elles emprisonnent le lecteur dans leurs structures, ou qu'au contraire elles provoquent une forme de déprise, de prise de distance ? Sont-elles des vecteurs d'émancipation du lecteur ou représentent-elles des pièges ?

En première analyse, il est possible de montrer que la plupart de nos œuvres se situent dans une logique de déprise, c'est-à-dire une logique contraire à l'immersion fictionnelle, incitant le lecteur à prendre du recul vis-à-vis de l'œuvre. Cette déprise nous semble liée, d'une part, à la frustration des interruptions, et à la satiété induite par les effets de relance. Par ailleurs, toutes nos œuvres comportent, de façon plus ou moins discrète, des éléments métafictionnels et métanarratifs (par exemple, des mises en abyme) qui appellent une prise de distance. Chaque œuvre, à un degré divers, comporte un discours sur sa propre construction en tant qu'œuvre, ne serait-ce que parce que l'intrigue englobante repose sur la constitution du texte en tant qu'œuvre. Philippe Bootz fait d'ailleurs de l'esthétique de la frustration un élément clef pour comprendre le fonctionnement de la littérature numérique, et les effets qu'il identifie peuvent s'appliquer à l'ensemble de notre corpus, au-delà des deux hyperfictions : les œuvres répondant à l'esthétique de la frustration utilisent la déception et l'échec du lecteur pour fonctionner. Souvent, pour que le lecteur puisse lire et s'approprier l'œuvre, il faut qu'il en passe par un document d'accompagnement, document théorique et de fait métalittéraire qui puisse lui expliquer les bases du fonctionnement de l'œuvre. Cela se comprend dans la perspective de la naissance d'une nouvelle forme de littérature, sur un nouveau support dont les propriétés et les capacités sont encore méconnues du lecteur. Pour Philippe Bootz, « l'esthétique de la frustration consiste, pour l'auteur, à utiliser la lecture comme un signe de l'œuvre, signe que le lecteur ne peut pas percevoir à travers sa lecture[1] » : cette définition coïncide pleinement avec la réception de l'hypertexte de fiction, qui est, nous l'avons dit, toujours locale et immergée ; le lecteur peine à avoir une vue d'ensemble (il ne peut y prétendre en cours de lecture), et pour cause, car c'est sa lecture qui confère un sens (une signification comme une direction) à l'œuvre. Autrement dit le lecteur de l'hypertexte de fiction est un lecteur frustré, qui ne peut jamais atteindre le fin mot de l'œuvre puisqu'il ne peut jamais s'extraire de sa propre lecture[2]. Il est possible d'appliquer, en partie, cette analyse aux textes imprimés de notre corpus : en effet, les romans de Calvino, comme celui de Mark Danielewski, s'accompagnent de textes externes (notices, préfaces et entretiens) indiquant des pistes de lecture et des façons d'appréhender le texte ; les éléments métatextuels inclus dans le cours de l'œuvre sont d'autres points de repère confirmant le bon fonctionnement – et la bonne réception – de l'œuvre. Car, comme l'indique encore Philippe Bootz, « pour comprendre [le texte], [le lecteur] doit connaître quelle signification l'auteur attribue à sa lecture dans l'œuvre, ce qui n'est possible que s'il en prend connaissance à travers des articles ou des textes explicatifs accompagnant l'œuvre ». Le lecteur se retrouve alors en position de « méta-lecteur[3] », ce qui

[1] Bootz, P., *Les Basiques : la littérature numérique*, *op. cit.*, n.p.

[2] Nous verrons qu'il est alors possible pour le lecteur de mettre en place des stratégies lui permettant de sortir de cet état de frustration, notamment à travers la constitution de cartes.

[3] Bootz, P., *Les Basiques : la littérature numérique*, *op. cit.*, n.p., pour cette citation et la précédente.

rejoint les effets de déprise dont nous venons de parler. Et pourtant, nous venons de le dire, et Philippe Bootz le confirme, la lecture d'un hypertexte de fiction est bien une lecture « immergée » parce que toujours aux prises avec le texte. C'est pourquoi on ne peut conclure à un simple effet de déprise : nos œuvres, si elles permettent la déprise, restent des textes immersifs, romanesques, dans lesquels le lecteur se perd, et prend plaisir à se perdre. L'interruption, si elle frustre le lecteur, suscite le désir de reprise : la frustration repose justement sur la sensation que quelque chose manque, et sur le désir de voir ce manque être comblé. La relance, quant à elle, procure un effet de surprise et instaure une lecture de curiosité, qui, bien que moins « désirante » que la précédente, apporte l'agrément de la découverte.

Faut-il alors considérer que nos œuvres, permettant une forme de déprise, libèrent leur lecteur par une prise de conscience des mécanismes à l'œuvre, ou bien, parce qu'elles maintiennent malgré cela une emprise de l'ordre de l'immersion, que celles-ci constituent un piège ? Si au départ, l'hypertexte de fiction est vu comme un médium libérateur, permettant au lecteur de ne pas être un récepteur passif mais actif et permettant à l'œuvre de devenir pleinement interactive puisque reposant entièrement sur l'acte de lecture pour advenir, le relatif recul sur (et de) sa pratique et, surtout, l'éclatement de la bulle hypertextuelle avec l'affaiblissement, si ce n'est la disparition, de l'idée que l'hypertexte est la forme romanesque de l'avenir, amènent à le reconsidérer. Des études, comme celles de Serge Bouchardon ou d'Alexandra Saemmer, questionnent l'hypertexte pour lui-même en dehors de toute mythologie, et montrent, à la suite des intuitions de Philippe Bootz[1], que le lecteur est bien plus contraint dans l'hypertexte que les théorisations initiales ne le laissaient penser. En effet, si le livre, qui correspond à la forme du *codex*, implique une lecture linéaire suivant l'ordre des pages, il est toujours possible – c'est le progrès que représente le *codex* vis-à-vis du *volumen* – d'ouvrir une page au hasard, voire de lire le texte selon les différentes entrées de la table des matières – tout comme il est possible pour l'auteur d'exploiter l'espace de la page. Par contre, un hypertexte de fiction, en tant que forme, détient une matérialité invisible : la structure de l'hypertexte repose sur le code informatique, bien souvent inaccessible au lecteur. Elle est sous-jacente au texte, qui se présente alors comme une succession de nœuds auxquels le lecteur accède en effectuant des choix, contraint par l'auteur (on ne peut pas cliquer sur tous les mots, seulement sur ceux qui ont au préalable été activés par l'auteur). Contrairement au livre, qui peut être manipulé et dont on peut *a minima* faire apparaître la structure des chapitres ou dont on peut évaluer la longueur, l'hypertexte ne se donne qu'à travers le nœud actif en train d'être lu. Aucune vision d'ensemble n'est d'emblée possible et celle-ci reste très difficile à établir et restituer.

[1] Dans « Le Lecteur capturé » (*Ludovia*, Juillet 2006, en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/137217/filename/Le_lecteur_capture-article_definitif.pdf [consulté le 10/03/15]), Philippe Bootz montre que l'œuvre numérique instaure une immersion spécifique par laquelle le lecteur n'est pas seulement captif de l'œuvre d'un point de vue cognitif, comme c'est le cas pour les livres imprimés, mais aussi d'un point de vue corporel. Il dit ainsi que « la capture consiste à contraindre le lecteur par l'intermédiaire du produit en lui imposant des stratégies de lecture qui jouent, à des degrés variables, sur les dimensions noématiques et ergodiques » (p. 1) et prend corps dans des œuvres centrées sur le dispositif, c'est-à-dire sur la matérialité comme composante essentielle de l'œuvre, devenue « technotexte » au sens que lui donne Katherine Hayles, c'est-à-dire « un texte qui prend en compte les conditions techniques de son existence » (p. 14). Pour notre part, nous considérons qu'un livre imprimé peut lui aussi être considéré comme un technotexte, et que des romans comme *La Maison des feuilles* ou bien *S.*, qui investissent le livre pour en faire éclater les frontières, impliquent corporellement le lecteur.

Entre emprise et déprise, liberté et contrainte, les œuvres de notre corpus semblent se donner pour tâche de représenter un défi pour le lecteur : cette mise à l'épreuve, qui fait de l'acte de lecture un élément essentiel, est un des enjeux de la multiplication des récits.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

C'est Italo Calvino lui-même qui revendique, dans sa leçon sur la « Multiplicité », de faire de l'œuvre littéraire un véritable défi : « En de nombreux domaines, l'excès d'ambition est critiquable, mais non pas en littérature. La littérature ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés, voire impossibles à atteindre[1] ». Cet excès – à la fois celui de l'œuvre et celui du lecteur, qui pense pouvoir être à la hauteur de telles œuvres – est au cœur de notre questionnement sur la multiplication des récits, cette espèce d'*hybris* romanesque. C'est un de ses enjeux, à la fois menace – toute œuvre excessive court le risque de dépasser les capacités de son lecteur, tendant dès lors vers l'illisible – et promesse – pour le lecteur, de pouvoir boire la coupe du romanesque jusqu'à la lie. Ce défi fait à la littérature et au lecteur est ancré dans son siècle – il n'est pas propre uniquement aux œuvres de notre corpus, même s'il y trouve une réalisation spécifique – et nécessite que l'on interroge frontalement la possibilité, ou l'utilité, d'envisager nos œuvres sous l'angle du postmodernisme.

I. Une littérature de l'excès

Nous avons, à plusieurs reprises, mentionné le fait que la multiplication des récits pouvait entraîner une analyse de l'œuvre littéraire en tant que monstrueuse. Nous sous-entendions une double idée : le roman deviendrait à la fois anormal (ce qui peut entraîner un critère de jugement esthétique négatif) et extraordinaire (qui tend à faire de l'œuvre une exception géniale) ; ainsi, il risquerait à tout moment l'illisibilité, c'est-à-dire l'impossibilité pour le lecteur d'appréhender sa forme. La notion de monstruosité est déjà connue depuis longtemps en littérature, qu'il s'agisse de représenter des monstres ou bien de faire de l'œuvre un monstre[2]. Tiphaine Samoyault lui consacre la première partie de son ouvrage sur l'excès romanesque[3], et nous ne manquerons pas de convoquer ses analyses en soutien de notre lecture. Il s'agit donc ici de définir ce que serait, dans le contexte de la multiplication des récits, une œuvre monstrueuse, et quelles en sont les conséquences.

A. L'œuvre monstre

Une mise au point lexicale s'impose avant de pouvoir soumettre nos œuvres au crible de la monstruosité. Ce sont des éléments connus : le terme de monstre est emprunté au latin *monstrum*, dérivé lui-même du verbe *monere* signifiant « avertir, éclairer, inspirer » : le monstre, c'est ce qui attire l'attention, ce qui est signe de quelque chose à venir. C'est donc quelque chose qu'il faut voir, qu'il faut remarquer : la proximité avec le verbe *monstrare*, signifiant « montrer, indiquer », fait du monstre une entité remarquable. Si nos œuvres sont des monstres, il faudra donc s'interroger sur ce qu'elles indiquent, ce qu'elles montrent : pourquoi s'érigent-elles en signe ? Au départ, le terme est connoté

[1] Calvino, I., *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 179.

[2] On peut évoquer à ce propos le programme de l'agrégation de Lettres Modernes en littérature comparée pour les années 2011 et 2012 intitulé « Théâtre et violence » et qui regroupait la *Médée* de Corneille, *Titus Andronicus* de Shakespeare, *Viol* de Botho Strauss et *Anéantis* de Sarah Kane, ou encore l'ouvrage Brunet, M., *L'Appel du monstrueux. Pensées et poétiques du désordre en France au XVIIIe siècle*, Leuven, Peeters, 2008.

[3] Samoyault, T., *L'Excès du roman*, *op. cit.*

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

positivement : il désigne un miracle, un prodige, un fait remarquable. Mais rapidement (le *Trésor de la langue française* date de 1541 l'emploi, dans les écrits de Calvin, du terme *monstre* de façon négative) il se teinte d'une coloration péjorative, en venant à désigner un présage menaçant, un élément dangereux, contre-nature. Les deux sens cohabitent jusqu'au XVIIe siècle, où le monstre en vient à désigner ce qui est informe. En parallèle, dès le XIIe siècle le monstre caractérise un « être fantastique, légendaire », souvent effrayant et féroce. Par extension, l'homme lui-même peut devenir un monstre, à cause de son apparence physique repoussante (dès le XIIe siècle) ou, par analogie, à cause de sa laideur morale. On retrouve aujourd'hui ces connotations : un monstre est « un individu dont la morphologie est anormale » (par excès ou défaut, difformité physique) ou qui fait preuve de cruauté, de perversion, ce qui suscite la peur et le rejet. Ce n'est qu'en second sens que le monstre désigne une créature mythique ou légendaire, caractérisée par des traits physiques spécifiques (hybridité, laideur, provoquant l'effroi). Enfin, par extension, le monstre désigne « toute chose qui s'écarte des normes ». Nous verrons que plusieurs traits majeurs (dimension menaçante, laideur provoquant la réprobation, hybridité, écart vis-à-vis de la norme) entrent en ligne de mire dans la définition de la monstruosité des œuvres multipliant les récits. L'œuvre monstre, c'est une œuvre qui, plus encore que les autres, cherche à montrer, à se montrer et se mettre en scène. Elle devient dès lors ostentatoire et crée un rapport spécifique entre son auteur et le lecteur :

> La monstration institue […] du même geste un sujet montreur et un sujet observateur dans une situation particulière de monstration. Le premier veut montrer, ce qui signifie aussi souvent démontrer de façon didactique et faire voir avec force et insistance. Il veut montrer, se montrer, et même se montrer montrant, en multipliant les indices d'ostentation.[1]

La monstruosité est alors de trois ordres : elle est, éventuellement, diégétique, avec la présence de monstres au sein de la fiction, elle est formelle, par la présence de structures narratives débordant les cadres habituels du récit, et elle est matérielle, faisant de l'incarnation du texte un objet en soi extraordinaire.

1) Le monstre dans l'œuvre

Le monstre, en tant que créature légendaire ou mythique, est paré de toutes sortes de caractéristiques. Si l'on en croit le *Dictionnaire des symboles*[2], le monstre est un gardien, notamment d'un trésor : il représente un défi, celui qu'il faut surmonter pour atteindre ce trésor (dès lors, on peut s'interroger sur la nature du trésor que recèleraient nos œuvres si nous les considérons, comme le point suivant le suggère, comme des monstres). Ce défi s'apparente à un rite initiatique, dans lequel le héros qui se confronte au monstre apprend, sur le monde et sur lui-même. Nous verrons que, dans nos œuvres, il s'agit véritablement pour le lecteur d'apprendre à lire. Ce défi est aussi, dans le même mouvement, une mise à l'épreuve : si nos œuvres sont des monstres à vaincre, elles peuvent aussi décourager. En d'autres termes, le héros peut ne pas être à la hauteur du défi qui lui est lancé. Le monstre représente alors une menace, qui se caractérise principalement, comme le rappelle encore le *Dictionnaire des*

[1] Nel, N., « La monstration de l'art dans les régimes scopiques contemporains », *Publics et Musées* n°16, *Le Regard au musée* (sous la direction de Pascal Lardellier), 1999, p. 79.

[2] Chevalier, J., Gheerbrant, A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982 (édition revue et corrigée), p. 644-645.

symboles, par le risque de l'engloutissement : ce dernier conduit soit à la néantisation et la mort du héros, soit à sa régénération. Là encore, c'est un processus qu'il faudra prendre en compte et questionner dans le cadre de la définition de nos œuvres multipliant les récits comme des monstres. Enfin, le monstre se situe du côté de l'irrationnel, de l'informe, du chaos, ce qui s'exprime évidemment avec force dans nos œuvres.

Deux œuvres de notre corpus questionnent de façon spécifique le monstre en l'incluant (ou en incluant sa possibilité) au sein de la diégèse : il s'agit de *La Maison des feuilles* et de *Luminous Airplanes*[1]. Dans ce dernier, le monstre n'est pas directement présent en tant qu'entité identifiable au sein de l'hypertexte ; toutefois, comme le précise le *Dictionnaire des symboles*, le monstre appartient au monde des abysses, le souterrain est son terrain de jeu. Or, dans *Luminous Airplanes*, l'espace du souterrain est présent à deux reprises : lors de l'évocation des années passées, par le narrateur, au Bleak College, et lors d'une sortie spéléologique lorsque le narrateur est adulte. Le premier cas renvoie clairement à un rite initiatique : le narrateur, pour appartenir à la société secrète de son ami Momus, jeune homme étrange, doit parcourir avec lui des souterrains sous l'université un soir à minuit. Ces souterrains sont sombres et Momus devient de plus en plus inquiétant, racontant des histoires de sacrifices au narrateur qui commence à se méfier. La peur se saisit de lui, et s'incarne dans le lieu, qui devient alors proprement monstrueux. C'est l'instant d'une prise de conscience pour le narrateur :

> Mais la chose qui me saute aux yeux alors que je suis Momus à travers les galeries, c'est que même la plus effrayante des histoires protège ses lecteurs d'un monde qui est, lui, autrement plus effrayant, non pas parce que de mauvaises choses s'y produisent, même si c'est le cas, mais parce que nous avons très peu de contrôle sur ce qui se passe, parce que nous ne pouvons pas dire où les choses commencent et où elles s'arrêtent, et parce que nous n'avons qu'une infime idée de ce qui nous attend.
>
> But one thing that occurs to me as I follow Momus through the tunnels is that even the most frightening story protects its readers from a world which is much more frightening, not because bad things happen there, although they do, but because we have so little control over what happens, we don't get to say where it begins or where it will end, and we have so little idea of what's coming next.[2]

L'emploi du terme « readers » alors même que le narrateur est l'auditeur des histoires de Momus indique un glissement : il s'agit ici d'une comparaison métatextuelle, que l'on peut attribuer au narrateur plus âgé. Celle-ci met en lumière un parallèle entre l'exploration du souterrain – la peur qu'elle provoque, nourrie par les récits qui y prennent place –, l'appréhension du monde et la lecture de l'hypertexte : en effet, un lecteur d'hypertexte a lui aussi très peu de contrôle sur « ce qui arrive », c'est-à-dire sur ce qu'il va être en mesure de lire par la suite – ce nœud textuel se termine par exemple en laissant inachevée l'exploration et ouverte la crainte qu'elle a suscitée – et ne peut non plus se prononcer sur son commencement et sa fin. Il est, tout comme le narrateur perdu dans un sous-sol effrayant, passif face à

[1] On pourrait aussi évoquer le cas du *Château des destins croisés* dans lequel les figures monstrueuses sont très présentes : voir à ce propos Frasson-Marin, A., *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève/Paris, Slatkine, 1986. Il est aussi possible de retrouver une trace du monstre dans la représentation que donne Perec de la mafia dans *« 53 jours »*, mais cela nous semble moins directement central.

[2] LA, « Bleak College Days » (http://www.luminousairplanes.com/section/bleak-college-days#31 [consulté le 04/09/2015]). Nous traduisons.

l'hypertexte qui l'engloutit. Cette équivalence entre le souterrain, peuplé d'histoires effrayantes et monstrueuses, et l'hypertexte comme fonctionnement narratif est réitérée lors de l'épisode de la sortie spéléologique, concentré dans l'ensemble des nœuds hypertextuels portant le titre de « McFail's Cave[1] ». L'exploration de la grotte, redoutée par le narrateur en souvenir de son voyage dans les souterrains de l'université, s'apparente à une introspection :

> Nous nous faufilions à travers le passage plein d'anfractuosités, et Lucas n'arrêtait pas de parler, mais j'étais pris dans mon propre voyage vers une profondeur non moins étrange que celle que décrit Jules Verne dans *Voyage au centre de la terre*, ou que la terre creuse mentionnée par John Cleves Symmes, mais complètement invisible, une profondeur faite de souvenirs et de sensations et d'intuition.
>
> We threaded our way down the jagged passage, and Lucas kept talking, but I was on a journey of my own, towards an interior no less strange than the one Jules Verne describes in *Journey to the Center of the Earth*, or the hollow earth posited by John Cleves Symmes, but completely invisible, an interior made up of memories and sensations and intuitions.[2]

À plusieurs reprises, ce parcours est comparé à une renaissance : il est question de baptême, le narrateur reconnaît dans la forme d'un bassin « la fente d'un vagin[3] » ; comme pour l'exploration des souterrains de l'université, le narrateur est confronté à une mise au défi, un rite initiatique, le noir complet. La sortie de la grotte s'accompagne de réflexions existentielles et, dans un nœud hypertextuel relié à « McFail's Cave, 3 » que l'on peut considérer comme parenthétique, le narrateur postule explicitement le rapport entre l'exploration de la grotte et l'entreprise hypertextuelle : « la métaphore spéléologique s'est avérée être encore plus adaptée à ce que je suis en train de faire ici que ce que je pensais[4] ». Si la grotte et son parcours sont une métaphore adéquate pour désigner l'expérience hypertextuelle, c'est d'une part parce que la grotte est traversée par un flux constant (l'eau, qui date de la nuit de temps et qui vient la creuser en permanence), tout comme l'est l'hypertexte ; d'autre part, tout comme la structure de l'hypertexte, les galeries d'une grotte sont invisibles de l'extérieur : on ne connaît pas le chemin à l'avance. La grotte a alors permis l'exploration de l'intériorité du narrateur, tout comme l'hypertexte est la forme adéquate pour en rendre compte : il représente « le plan de [s]on existence[5] ». Plus encore, il est intéressant de noter que cette métaphore de la grotte pour évoquer l'hypertexte est structurante en soi : en effet, comme nous avons déjà pu l'évoquer, certains liens conduisent à des culs-de-sac, des « dead end » ; or, ce nœud hypertextuel récurrent propose une photographie, celle d'un homme portant une lampe frontale et se trouvant manifestement dans une grotte. Il s'agit donc clairement de faire de l'écriture de l'hypertexte,

[1] On en compte quatre : « The Entrance to McFail's Cave » (http://www.luminousairplanes.com/section/entrance-mcfails-cave [consulté le 04/09/15]), « McFail's Cave, 1 » (http://www.luminousairplanes.com/section/mcfails-cave-1 [consulté le 04/09/15]), « McFail's Cave, 2 » (http://www.luminousairplanes.com/section/mcfails-cave-2 [consulté le 04/09/15]), et « McFail's Cave, 3 » (http://www.luminousairplanes.com/section/mcfails-cave-3 [consulté le 04/09/15]).

[2] LA, « McFail's Cave, 1 » (http://www.luminousairplanes.com/section/mcfails-cave-1 [consulté le 04/09/15]). Nous traduisons.

[3] *Ibid.* Nous traduisons : « the cleft of a vagina ».

[4] LA, « Interiority » (http://www.luminousairplanes.com/section/interiority [consulté le 07/07/17]). Nous traduisons : « Cave exploration has turned out to be an even better metaphor for what I am doing here than I thought it would be ».

[5] *Ibid.*, p. 2. Nous traduisons : « the design of [his] being ».

pour son auteur, une exploration de son intériorité (symbolisée par le passage de la lumière à l'obscurité, et vice-versa), et du parcours de l'hypertexte, pour le lecteur, une expédition spéléologique.

Dans *La Maison des feuilles*, de la même manière, ce qui se trouve au cœur de l'œuvre est cette maison, dans laquelle emménage la famille Navidson, qui croît perpétuellement, de sorte que sa surface ne cesse de s'agrandir alors même que ses murs d'enceinte sont fixes. Ce faisant, elle crée en permanence de nouveaux couloirs à explorer, devenant elle-même labyrinthe, voire souterrain lorsque cette expansion se fait dans l'obscurité et la profondeur. Cette profondeur croissante est un véritable trou noir au cœur de l'œuvre, qui l'aspire tout entière : Zampanò, par son long travail de restitution et de commentaire, n'a pas d'autre objectif que de livrer au monde l'aventure incroyable capturée par le film de Navidson, alors même que ce film, dont le vieil auteur prétend à l'existence, restera à jamais introuvable pour Johnny Errand, son statut (est-ce une invention géniale de Zampanò ou a-t-il vraiment existé, ainsi que la maison sur Ash Tree Lane ?) demeurant dès lors indécis. Au centre de ce labyrinthe semble se trouver un monstre véritable : on ne le voit jamais, mais on l'entend, on le sent. C'est ainsi que Tom, le frère de Will Navidson, posté en haut des escaliers lors de la quatrième exploration menée par son frère et ses accompagnateurs, Jed, Wax, Billy et Holloway, s'adresse à lui dans sa solitude et le met en scène avec des jeux de lumière, afin de lui donner corps[1]. Le monstre cependant est insituable, et ne se manifeste qu'à travers la maison elle-même, comme lorsque l'exploration en question dégénère. Holloway, explorateur réputé mais peu commode, perd pied face au défi de la maison et se retourne contre ses camarades ; Navidson tente alors de prévenir Tom, avec lequel il est en liaison radio, mais la communication passe mal, comme s'ils se trouvaient à une trop grande distance l'un de l'autre ; finalement elle est interrompue, mais Tom a compris que le groupe était en danger : il cherche alors, malgré sa peur, à entrer dans les profondeurs du labyrinthe pour sauver son frère, c'est-à-dire à descendre l'escalier en colimaçon qui symbolise la perte des repères. C'est à ce moment précis que le monstre se manifeste :

> Bien, ce n'est pas si terrible. Va te faire, Mister Monstre ! Ouais, VA TE FAIRE !
>
> [Puis alors que Tom entame la seconde volée de marches, les escaliers s'étirent soudain et s'enfoncent de trois mètres. Tom lève les yeux et voit la forme circulaire de la cage d'escalier qui se tend en une ellipse avant de reprendre brusquement sa forme circulaire.]
>
> [La respiration de Tom s'accélère sensiblement.]
>
> Tu es là, n'est-ce pas, Mister Monstre ?
>
> [Une pause. Puis, jaillissant de nulle part, on entend le grognement. Plutôt comme un
>
> There that's not so bad. Fuck you, Mr. Monster ! Yeah, FUCK YOU !!!
>
> [Then as Tom starts down the second flight, the stairs suddenly stretch and drop ten feet. Tom looks up and sees the circular shape of the stairwell bend into an ellipse before snapping back to a circle again.]
>
> [Tom's breathing gets noticeably more rapid.]
>
> You <u>are</u> here, aren't you Mr. Monster ?
>
> [A pause. And then out of nowhere comes that growl. More like a roar. Almost deafening. As if it originated right next to Tom.][2]

[1] Voir « Histoire de Tom [transcription] », dans le chapitre XI de *La Maison des feuilles*.
[2] MDF, 278. En version originale : HOL, 272-273.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

rugissement. Presque assourdissant. Comme s'il résonnait juste à côté de Tom.]

Ce passage est une description que fait Zampanò d'une portion de film de Navidson : Will laisse à son frère une caméra, souhaitant documenter de toutes les façons possibles l'exploration de la maison. Les passages entre crochets correspondent donc à une retranscription de ce que l'on peut voir et entendre à l'image. « Le grognement » est désigné par un article défini car il en a déjà été question auparavant : dans la version originale, « that growl » fait intervenir un démonstratif, accentuant encore cette analyse ; tous les personnages où presque l'on entendu. Holloway en est d'ailleurs devenu fou, identifiant[1] le bruit à une présence lancée à sa poursuite, qui finira par l'atteindre et le tuer :

> Cela prend moins de deux secondes. Les doigts des ténèbres s'abattent sur le mur éclairé et consument Holloway. Et même si [ ] ne voit plus rien, la cassette enregistre encore ce terrible grognement, cette fois sans la moindre ambiguïté, à l'intérieur de la pièce. S'agissait-il d'une vraie cr[ ]t[ ]re ? Ou juste de la fusée qui s'éteint ?
>
> The whole thing clocks in under tw[ ] seconds. Fingers of blackness slash across the lighted wall and consume Holloway. And even if [ ] loses sight of everything, the tape still records that terrible growl, this time without a doubt, insi[ ]e the room. Was it an actual cr[ ]t[ ]e ? Or just the flare sputtering out ?[2]

Là encore, le texte est la retranscription d'une vidéo : Zampanò indique alors qu'une grande controverse porte sur ce passage, qui aurait engendré « le débat le plus vaste et peut-être le plus populaire entourant le *Navidson Record*[3] » (MDF, 342). L'identification de cette présence, monstre réel à rapprocher du Minotaure pour les uns, élément rationnellement analysable pour les autres, reste incertaine, même si l'existence d'un élément extrêmement menaçant est avérée. L'unique élément intangible reste ce grognement, pour lequel Will Navidson, personnage beaucoup plus cartésien, a une hypothèse : « à ce stade, Navidson en est venu à croire que le grognement persistant n'est probablement qu'un bruit produit quand la maison modifie sa configuration interne[4] » (MDF, 95). En d'autres termes, il semble bien que le monstre et la maison fassent corps : le monstre, c'est cette demeure elle-même. Les références au Minotaure, dont le chapitre XIII regorge, sont toutes, dans l'édition « Full Color » du roman, en rouge et barrées : on peut proposer l'hypothèse selon laquelle l'identification de la présence d'un monstre dans la maison, tentante, est un leurre, à la fois suggéré et nié par le texte lui-même. Quoi qu'il en soit, il devient assez clair que le monstre, c'est la maison elle-même. Mais le monstre, ce sont aussi les angoisses des habitants de la maison, et sa perception reflète alors avant tout l'état mental des personnages. Comme l'affirme Vincent Message dans un article qu'il consacre aux fictions labyrinthiques, dont *La Maison des feuilles*, « les fictions labyrinthiques du XXe siècle s'occupent

[1] Comme on le voit dans la partie neuf de la section portant son nom et retranscrivant son errance dans la maison, au chapitre XIII.

[2] MDF, 345. En version originale : HOL, 338.

[3] En version originale : « the largest and perhaps most popular debate surrounding *The Navidson Record* » (HOL, 335).

[4] En version originale : « By this point, Navidson has settled on the belief that the persistent growl is probably just a sound generated when the house alters its internal layout » (HOL, 95).

d'abord du monstre en nous[1] » : seuls les personnages les plus instables sont réellement menacés par ce dernier (Holloway trouvant la mort dans la maison par sa propre folie). En miroir, plus l'œuvre avance et plus l'angoisse de Johnny Errand se fait pressante dans les notes de bas de page. Il connaît plusieurs crises, dont une qui est en tous points semblable à celle que connaîtra Holloway : Errand travaille dans un salon de tatouage et y connaît sa première crise, peu après avoir entrepris la remise en forme de l'œuvre de Zampanò. Celle-ci semble accentuée par « le bruit le plus important de tous : le bourdonnement insistant d'une machine à tatouer[2] » (MDF, 26), bruit qui évoque, en atténué, le grognement de la maison sur Ash Tree Lane. Errand décide alors de s'isoler, empruntant un couloir qui resserre les perspectives et accentue sa solitude :

> Et voilà que sans prévenir, tout devient considérablement plus sombre. Pas le noir total, notez bien. Pas même le noir d'une coupure de courant. Plutôt comme un nuage qui passe devant le soleil. Disons un orage. Même s'il n'y a pas d'orage. Ni de nuages. C'est une belle journée et de toute façon je suis dans le couloir.
>
> And then out of the be-fucking-lue, everything gest substantially darker. Not pitch black mind you. Not even power failure black. More like a cloud passing over the sun. Make that a storm. Though there is no storm. No clouds. It's a bright day and anyway I'm inside.

L'obscurité rejoint celle des sous-sols de la maison, faisant signe vers le souterrain et ses connotations. C'est alors que surgit la présence :

> J'aurais aimé que ça en reste là. Juste une légère baisse de luminosité et une petite difficulté respiratoire. […] Mais soudain mes narines se dilatent en sentant quelque chose d'amer & de nauséabond, quelque chose d'inhumain, qui empeste des années de pourriture, et m'informe au moyen de la nausée que je ne suis pas seul.
>
> Il y a quelque chose derrière moi.
>
> I wish that had been all. Just a slight decrease in illumination and a little breathing difficulty […]. But then my nostrils flare with the scent of something bitter & foul, something inhuman, reeking with so much rot & years, telling me in the language of nausea that I'm not alone.
>
> Something's behind me.[3]

La suite de la note tente de reproduire la sensation de la présence monstrueuse et menaçante, toujours fuyante, ainsi que la crise qu'elle provoque. Si la présence ne se manifeste pas ici par un son, elle prend corps à travers une odeur. Or, cette odeur entre en écho avec l'odeur de l'appartement de Zampanò, qu'Errand et son ami Lude visitent à la mort de ce dernier, visite lors de laquelle Errand récupère le manuscrit de Zampanò :

> Ce qui m'a frappé en premier, c'est l'odeur. Ce n'était pas une odeur désagréable, elle était juste incroyablement forte. Et elle n'était pas simple, non plus. Elle était extrêmement stratifiée, une accumulation de patines dont la source véritable s'était évaporée depuis longtemps. À l'époque,
>
> What hit me first was the smell. It wasn't a bad smell just incredibly strong. And it wasn't one thing either. It was extremely layered, a patina upon progressive patina of odor, the actual source of which had long since evaporated. Back then it had

[1] Message, V., « Impossible de s'en sortir seul. Fictions labyrinthiques et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley KubricK » *Amaltea, Revista de mitocritica*, 2009, Volume 1, p. 192.

[2] En version originale : « the most important sound of all : the single, insistent buzz of an original […] tattoo machine » (HOL, 26).

[3] MDF, 26. En version originale : HOL, 26, pour cette citation et la précédente.

elle m'avait terrassé, omniprésente, écœurante, amère, pourrie, voire vicieuse.	overwhelmed me, so much of it, cloying, bitter, rotten, even mean.[1]

Les mêmes adjectifs viennent définir cette odeur : « amère, pourrie[2] » ; de la même façon, l'odeur semble appartenir à un temps passé, lointain. L'angoisse qui étreint Errand lors de sa journée de travail est liée à celle qu'il ressent lors de la visite de l'appartement de Zampanò et de la découverte de son « œuvre ». Autre fait troublant : les griffes, qui semblent menacer Holloway dans son exploration de la maison, ont laissé une trace dans l'appartement de Zampanò, juste à côté de son cadavre pourtant intact. Ce qui est suggéré ici, par ces rapprochements, est la monstruosité de l'œuvre de Zampanò elle-même. C'est elle, et le dédale qu'elle représente avec ses « infinis enchevêtrements de mots[3] » (MDF, xxi), qui menace Errand, c'est elle que ce dernier craint et c'est elle qui le rend fou : « Que savais-je alors ? Que sais-je aujourd'hui ? Une partie au moins de l'horreur que j'emportai à quatre heure du matin se trouve désormais devant vous, et vous attend, un peu comme elle m'attendait ce soir-là […][4] » (MDF, xxi).

Dans cet avertissement qui tient lieu de préface, Errand met en garde le lecteur : ce qu'il tient dans les mains n'est pas un livre mais une « horreur », qui est personnifiée ; elle devient monstre tapi dans l'ombre, qui attend son lecteur, menaçante. *La Maison des feuilles*, c'est alors le texte morcelé de Zampanò, l'œuvre reconstituée par Johnny Errand, et la maison sur Ash Tree Lane : cette alliance, hybride, est le véritable monstre.

2) L'œuvre comme monstre

S'il n'est pas possible d'identifier des monstres ou des univers renvoyant au monstre dans toutes les œuvres de notre corpus, il est toutefois possible de considérer que chacune d'entre elle contient une part de monstruosité. En effet, si le monstre, comme nous l'avons rappelé, est l'informe, l'irrationnel, on peut dès lors considérer les structures complexes des textes, jouant de la dialectique entre ordre et chaos, comme des émanations monstrueuses. C'est ainsi qu'une œuvre comme *Cloud Atlas*, qui semble pourtant reposer sur une organisation assez simple à appréhender – pyramidale, comme on a pu le dire – se voit comme rongée de l'intérieur par la présence d'un récit sous-jacent venant tisser un lien entre les différentes narrations. Deux structurations se font alors concurrence, instituant des situations paradoxales : si la présence d'une tache de naissance sur chaque protagoniste indique un lien entre eux, de l'ordre, selon les différentes interprétations, de la réincarnation, comment peut-on l'expliquer entre deux personnages qui n'appartiennent pas à un même niveau de réalité ? En effet, on a vu que Frobisher, dans le deuxième récit, émettait un doute sur la nature réelle ou fictionnelle du journal de bord d'Adam Ewing ; pourtant, tous deux sont porteurs de cette tache de naissance. Pire encore, Luisa Rey est marquée, tout comme Timothy Cavendish, qui est pourtant l'éditeur du roman dont cette dernière est la

[1] MDF, xix. En version originale : HOL, xv-xvi.

[2] Dans la version originale, les termes « bitter, rotten » sont employés p. xv-xvi, ainsi que « bitter » et « rot » p. 26.

[3] En version originale : « endless snarls of words » (HOL, xvii).

[4] En version originale : « What did I know then ? What do I know now ? 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 […] » (HOL, xvii).

protagoniste : autrement dit, Luisa Rey est, vis-à-vis de Timothy Cavendish, une fiction. C'est ainsi que la structure, relevant d'une dimension logique et rationnelle d'organisation des récits, bascule dans l'irrationnel, le désordre, l'illogique.

Une autre façon d'appréhender nos œuvres comme monstrueuses consiste à mettre en avant leur démesure : la multiplication des récits implique, par sa nature proliférante, le refus du choix. Les auteurs se refusent à suivre un fil narratif, à se consacrer à une seule histoire, pour en favoriser plusieurs, qui se chevauchent, se croisent et s'emmêlent. Il suffit de rappeler ici le projet de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, énoncé par un protagoniste d'un des *incipit* enchâssés :

> Je fais remonter trop d'histoires à la fois, parce que je veux qu'on sente autour du récit d'autres histoires jusqu'à saturation, des histoires que je pourrais raconter, ou que je raconterai peut-être – ou qui sait si je ne les ai pas racontées dans une autre occasion ? –, un espace rempli d'histoires […].
>
> Sto tirando fuori troppe storie alla volta perchè quello che voglio è che intorno al racconto si senta una saturazione d'altre storie che potrei raccontare e forse racconterò o chissà non abbia già raccontato in altra occasione, uno spazio pieno di storie […].[1]

La démesure d'un tel projet, revendiquée par l'auteur italien qui considère que la littérature « ne peut vivre que si on lui assigne des objectifs démesurés, voire impossibles à atteindre[2] », se lit dans chacun des textes du corpus. Elle implique, comme le monstre, un écart vis-à-vis de la norme, inscrit ici dans le foisonnement textuel. Elle peut aussi prendre la forme de l'hybridité, trait caractéristique du monstre selon sa définition légendaire : c'est sous ce prisme que l'on peut analyser, par exemple, le choix de David Mitchell d'écrire chacun de ses récits dans un style différent, propre à signaler le contexte dans lesquels ils sont supposés avoir été écrits, ou bien encore la volonté, encyclopédique, de Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, lorsqu'il marque chacun de ses *incipit* d'un style particulier, s'inscrivant dans une intertextualité pensée comme un hommage aux auteurs peuplant sa bibliothèque personnelle. Ainsi constate-t-on une grande différence entre le récit de Sonmi, dans *Cloud Atlas*, empli de termes lexicaux forgés pour correspondre à un monde futuriste au capitalisme devenu fou, celui de *Demi-vies*, imitant le genre des romans d'espionnage, ou encore le récit central, dont Zachry est le protagoniste, qui se déploie dans une langue bouleversée, rongée, imagée (et que la traduction parvient à rendre avec assez de justesse), représentant la chute de la civilisation et le retour à l'état de nature. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, chaque *incipit* correspond à un style dont Calvino a donné les clefs d'interprétation dans un article, « Se una notte d'inverno un narratore[3] », qui sert régulièrement de préface aux éditions italiennes du texte : le premier, par exemple, est le roman du brouillard, là où le sixième est le roman de l'angoisse ; le septième, roman logico-géométrique, est un hommage à Borges, tandis que le précédent était un clin d'œil à la *Lolita* de Nabokov. Le dernier *incipit* évoque l'écriture d'un Gogol et sa *Perspective Nevski*, tandis que le précédent rappelle le grand roman sud-américain.

[1] SPN, 123. En version originale : SNI, 125.

[2] Calvino, I., « Multiplicité », *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 179.

[3] Calvino, I., « Se una notte d'inverno un narratore », art. cit. : l'auteur italien affirme ainsi que « [son] procédé [consiste] à proposer à chaque fois une approche stylistique et un rapport au monde » (art. cit., p. VI). Nous traduisons : « il mio procedimento [è] di propormi ogni volta un'impostazione stilistica e di rapporto col mondo ».

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Évidemment, on trouve dans cette pratique un écho au projet de Perec dans *La Vie mode d'emploi*, à travers l'intertextualité comme contrainte de création. L'hybridité consiste alors à faire tenir ensemble tous ces styles, comme on fait tenir ensemble tous les récits : dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le style calvinien, fait de légèreté et de simplicité, ne peut s'efface complètement, et la présence récurrente d'une narration à la première personne du singulier harmonise l'ensemble.

On peut enfin associer la monstruosité de l'œuvre à sa dimension mécanique, qui la déshumaniserait : le monstre, c'est en effet ce qui n'est pas humain. L'œuvre comparée à une machine, capable d'engendrer par elle-même des récits indéfiniment, est d'abord un projet oulipien, donc très représenté chez Calvino et Perec. Chez l'auteur italien, on rappelle que c'est l'ambition qu'il se donne pour *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Le Château des destins croisés*, lorsqu'il désigne ce dernier comme « une sorte de machine à multiplier les récits […][1] » : c'était d'ailleurs une des qualités qu'accordait Todorov aux *Mille et une nuits*, « merveilleuse machine à raconter[2] ». Chez Perec, la machine s'incarne dans ses mécanismes : le saut du cavalier pour régler la succession des chapitres dans *La Vie mode d'emploi*, la vérité qui se trouve toujours dans l'interprétation d'un autre livre dans *« 53 jours »*. Le mécanisme s'accompagne d'une forme d'automatisation, dans laquelle l'auteur vient à disparaître : c'est ainsi que des romans peuvent être produits à la chaîne dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, imités à la perfection par des gratte-papiers anonymes pour compenser la perte d'inspiration d'un écrivain à succès (incarné par Silas Flannery), qui ne rêve que d'une chose, être « un écrivain qui [puisse] s'annuler lui-même[3] » (SPN, 201). Les œuvres sont alors monstrueuses par cette disparition même qu'elles appellent et semblent permettre : la réalisation de ce projet se trouve peut-être dans les hypertextes, notamment dans *253* qui propose au lecteur, dès la page d'accueil de l'hypertexte, un mode d'emploi pour qu'il puisse, lui-même, écrire ses propres nœuds et les insérer dans le réseau de l'œuvre, venant ainsi poursuivre le projet de l'auteur et lui en contester l'unique paternité.

L'œuvre monstre, comme tout monstre, menace celui qui s'y confronte d'engloutissement : c'est ce qui semble arriver à Johnny Errand dans *La Maison des feuilles*, c'est aussi ce qui prend au piège le narrateur de la première partie de *« 53 jours »*, immergé dans sa quête de l'auteur disparu du manuscrit *La Crypte* et qui, dans sa lecture-enquête, sème les indices de sa propre culpabilité, de sorte que sa lecture signe son emprisonnement. Mais l'engloutissement menace aussi l'œuvre même qui, lorsqu'elle met en place une structure de type ronde ou spirale, risque à tout moment de s'avaler elle-même. Si le monstre représente un défi, une épreuve au sein d'un parcours initiatique, c'est que celui-ci peut être relevé : l'accomplissement de l'épreuve permet alors une régénérescence. Si les œuvres de nos corpus sont des monstres, le lecteur capable de les affronter subit alors un rite initiatique et en ressort un peu plus expert… tout comme il peut échouer, ou refuser la mise à l'épreuve. Dans le même ordre d'idée, les œuvres multipliant les récits sont des mises à l'épreuve du genre romanesque : elles en font bouger les frontières, l'explorent de l'intérieur, risquant à tout moment d'en provoquer la ruine mais

[1] Calvino, I., « Multiplicité », *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 190.
[2] Todorov, T., « Les hommes-récits : les *Mille et une nuits* », art. cit., p. 45.
[3] En version originale : « […] lo scrittore che vuole annullare se stesso » (SNI, 212).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

permettant, dans le même temps, un renouveau du genre. Plus encore, avec l'exemple de *La Maison des feuilles* et des hypertextes de fiction : ces œuvres mettent à l'épreuve l'objet livre lui-même, et en bouleversent la forme. On peut alors considérer que ces œuvres monstres ont pour projet la création d'un nouveau lecteur et d'une nouvelle littérature, ainsi que d'un nouveau rapport au texte, lui-même incarné dans une nouvelle forme. Le monstrueux rejoint la monstration : l'œuvre s'incarne désormais dans son dispositif, et se donne autant à lire qu'à voir, devenant le « spectacle total[1] » que Christian Vandendorpe associe au genre hypertextuel.

3) Vers des romans de l'excès ?

Ces romans monstrueux le sont donc par l'excès de leur ambition : rien ne semble pouvoir leur résister, et le seul obstacle au renouvellement qu'ils envisagent réside dans leur illisibilité potentielle. Tiphaine Samoyault, dans l'ouvrage qu'elle consacre à la question de l'excès dans le roman, évoque la monstruosité comme un des critères de cet excès. Elle associe la monstruosité à la quantité, l'abondance :

> C'est ainsi qu'un roman peut être plus qu'un roman, plus, en tout cas, que la définition traditionnelle du roman qui a une forte tendance à l'identifier au récit. Un discours tératologique, qui témoigne de l'inquiétude face à une modernité perçue comme inéluctable désordre, cherche à inventer un langage pour saisir intellectuellement ce roman en transports, phénomène monstrueux auquel le nom même de roman ne semble plus suffire.[2]

Ce langage de l'abondance, ce peut être la multiplication des récits, qui fait correspondre à *un* roman *plusieurs* récits. Cet excès remet en cause le roman lui-même (c'est ce que nous suggérions avec l'idée de sa mise à l'épreuve), et nous considérons que *La Maison des feuilles*, œuvre plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur (et dans une autre mesure, *La Vie mode d'emploi*, inscrite dans un réseau de renvois intertextuels gigantesque), en est l'emblème. Ces œuvres se situent du côté de l'innombrable – le roman étant plus que la somme de ses récits –, de l'infini : ce sont des « formes informelles[3] », des sur-romans, des hyper-romans qui contiennent, plus que plusieurs récits, plusieurs romans. On rejoint alors le deuxième trait de l'excès romanesque identifié par Tiphaine Samoyault : la longueur, incarnée dans la taille des romans. Face à la multiplication des récits, il devient pratiquement impossible de mesurer la taille du roman, si tant est que ce soit un projet réalisable. La longueur du roman devient excessive, pour Tiphaine Samoyault, dès lors que le fleuve, métaphore usuelle pour évoquer les romans au long cours, refuse de suivre la linéarité de son lit. C'est pour cette raison qu'elle associe la taille du roman et la représentation de la temporalité. Refusant de suivre son cours, le roman rencontre son troisième excès, caractérisé par les détours qu'il emprunte : pour Tiphaine Samoyault, ces détours s'incarnent dans le procédé de la digression et de l'accumulation, deux phénomènes que l'on retrouve, dans une certaine mesure, dans nos œuvres. Cet excès provoque un étalement narratif et fictionnel, plutôt qu'un approfondissement : les détours induisent un phénomène d'addition bien plus que de multiplication ; et pourtant, Tiphaine Samoyault associe cet excès au réseau et au multiple : nos œuvres, en multipliant les récits, entrent dans une logique digressive (il suffit de penser au principe du court-circuit qui préside à

[1] Vandendorpe, C., *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, *op. cit*., p. 137.
[2] Samoyault, T., *L'Excès du roman*, *op. cit*, p. 28.
[3] *Ibid.*, p. 34.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

la succession des récits dans l'œuvre du même nom d'Alain Fleischer), mais font jouer d'autres processus qui ont pour conséquence le fait que l'étalement n'implique pas l'absence d'approfondissement. Enfin, la dernière forme d'excès identifiée par Tiphaine Samoyault réside dans l'expansion : c'est la prétention du roman à devenir un monde à soi seul. Cet excès s'incarne dans un désir de déliaison et de liaison, dans la mise en place d'une structure et/ou d'une représentation labyrinthique dont l'objectif est de représenter le monde dans sa totalité. On retrouve alors ici une des vocations de nos ouvrages, la volonté encyclopédique qui les animent. *Si par une nuit d'hiver un voyageur* s'ancre dans une vocation encyclopédique : il s'agit, pour Calvino, d'inclure dans son roman dix « échantillons[1] » de la littérature afin d'en faire une sorte d'encyclopédie littéraire, un recueil de styles, comme nous l'avons vu. On sait par ailleurs, après avoir lu les *Leçons américaines*, quel modèle Flaubert représente pour Calvino, en particulier *Bouvard et Pécuchet*. De la même façon, *La Maison des feuilles* inclut de multiples références, en particulier, par exemple, sur le labyrinthe : ces références sont à la fois réelles et fictives, et il s'agit de construire une « fiction de l'interprétation », comme le montre Vincent Message[2]. Pour prendre un dernier exemple, on peut convoquer l'hypertexte de Ryman, qui avec ses 253 portraits de tous les passagers d'un métro, cherche également à livrer une forme d'échantillonnage représentatif de la population londonienne. Ce désir de dire le monde, dans une époque considérée comme « postmoderne », ne peut que prendre la forme de la multiplication des récits, et les romans de notre corpus ne peuvent qu'être des romans de l'excès : car « l'excès du roman est alors aussi celui du monde rendu à sa dislocation, à son impossible totalité[3] ».

B. Infinitiser l'œuvre

A ces différents critères de l'excès rassemblés par Tiphaine Samoyault, nous souhaitons en ajouter un supplémentaire, ayant trait à la non-coïncidence entre la taille que prend le texte (c'est-à-dire son incarnation en tant qu'objet livre ou en tant qu'hypertexte de fiction, dont la matérialité est comme invisible), et le contenu de la lecture : il y a toujours plus à lire que ce que semble offrir le texte. Emmanuel Bouju propose, dans sa « petite axiomatique contradictoire touchant à la mesure (et la démesure) des romans », l'axiome fondamental de la « démultiplication (ou [du] dédoublement)[4] », selon lequel un roman est objet de relectures. Il relève plusieurs axiomes secondaires : l'axiome d'intégration, portant sur la polyphonie narrative, l'axiome de réciprocité, portant quant à lui sur l'enchâssement, et l'axiome d'engendrement, concernant la mise en abyme du récit par lui-même. Ces trois axiomes secondaires impliquent tous une non-coïncidence entre la taille du roman et l'ampleur de la lecture. Dans le cas de l'axiome d'intégration, le tout n'est pas équivalent à la somme des parties : il la dépasse, ce qui est le propre de nos œuvres multipliant les récits ; en effet, comme nous avons pu le

[1] Calvino, I., « Multiplicité », *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 189.

[2] Message, V., « Des interprètes en danger de mort », *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Correard, N., Ferré, V., Teulade, A., Paris, Classiques Garnier, Paris, 2015. Nous citons à partir de la version auteur disponible en ligne : https://www.academia.edu/4465850/Des_interpr%C3%A8tes_en_danger_de_mort_Thomas_Pynchon_Mark_Z._Danielewski_ (consulté le 07/09/17).

[3] Samoyault, T., *L'Excès du roman*, *op. cit.*, p. 192.

[4] Bouju, E., « *Size lies*. Petite axiomatique contradictoire touchant à la mesure (et la démesure) des romans », *La Taille des romans*, Gefen A., Samoyault, T. (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 226.

voir, la multiplication des récits n'est pas une addition : elle provoque, par la coordination ou par la subordination des récits, l'émergence de récits transversaux. L'axiome de réciprocité, à même de décrire le phénomène de la subordination narrative, suppose également que le roman est toujours plus que lui-même. Enfin, l'axiome d'engendrement montre que, par le procédé de la mise en abyme, le roman se déborde lui-même en incluant son autre.

Cet excès est paradoxal : à l'image de la maison qu'explore Will Navidson dans *La Maison des feuilles* – à l'image, donc, du roman de Mark Danielewski lui-même – nos œuvres multipliant les récits sont des formes finies à l'expansion infinie. Comme la maison sur Ash Tree Lane, qui grandit et s'étend à mesure que les personnages s'y intéressent et l'explorent, nos œuvres prennent corps dans les multiples lectures et interprétations qu'on en fait. On pourrait même aller jusqu'à dire que, pour certaines de nos œuvres, il n'y a pas de point final : si l'expansion est potentiellement infinie pour *Le Château des destins croisés* (Calvino ayant en quelque sorte établi un procédé de génération textuelle qui peut être réutilisé et ouvre donc vers une poursuite indéfinie du texte, le lecteur étant libre d'interpréter à sa guise les tarots présents en marge du texte) ou pour *« 53 jours »*, elle semble l'être réellement dans *La Maison des feuilles* ; en effet, Navidson ne parvient pas à circonscrire l'espace de la maison. Elle ne cesse de croître à mesure qu'il avance dans son dédale, et l'exploration prend fin non avec l'obtention d'une exhaustivité du parcours, mais avec l'épuisement des capacités de l'explorateur. En d'autres termes, si l'on poursuit l'équivalence entre l'exploration de la maison par Will Navidson et la lecture de l'œuvre par le lecteur, *La Maison des feuilles* se lit comme les hypertextes de fiction, c'est-à-dire jusqu'au moment où le lecteur a dissipé ses forces : la lecture prend fin non avec la fin du processus interprétatif mais avec la fin de la possibilité même de lire. Vincent Message distingue, à ce propos, les récits à « baleine blanche » et les récits « à brouillard[1] » : dans le premier cas de figure, l'interprétation s'impose au lecteur par l'intermédiaire d'un grand signe que ce dernier va poursuivre, sans parvenir à le rejoindre car celui-ci fuit, multiplie ses signes jusqu'au vertige ; dans le second cas, le lecteur avance comme à tâtons, sans savoir quel est son objectif tant l'atmosphère est saturée de signes à interpréter. *La Maison des feuilles* entre dans les deux perspectives, à tous les niveaux :

> Mark Z. Danielewski met lui en place un triple enchâssement narratif : sa baleine blanche, c'est d'abord le labyrinthe de la maison des Navidson, que ceux-ci filment à leurs risques et périls ; pour la communauté académique mi-réelle mi-fictive que le livre convoque, la baleine blanche n'est plus directement la maison mais le film ainsi obtenu, ce *Navidson Record* que tous commentent ; enfin, pour Johnny Errand/Truant, le narrateur, c'est le livre de Zampanò, à la fois gigantesque *ekphrasis* du film des Navidson et analyse des commentaires savants qu'il a pu susciter.[2]

La multiplication des récits entraîne une multiplication des baleines blanches, qui, au lieu de concentrer les investigations, les disperse dans un brouillard. On comprend donc en quoi l'interprétation de ce type d'œuvre s'apparente à un labeur infini, un vertige.

Comme le rappelle le projet de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* énoncé par Silas Flannery, auteur à succès représentant de Calvino dans le texte, « à l'écrivain qui souhaite s'annuler lui-même

[1] Message, V., « Des interprètes en danger de mort », art. cit., p. 2.
[2] *Ibid.*, p. 5.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

pour donner la parole à ce qui est hors de lui, deux voies se proposent : ou bien écrire un livre qui pourrait être le livre unique, capable de résumer le Tout dans ses pages ; ou bien écrire tous les livres, et poursuivre le Tout à travers des images partielles ». Dès lors « il ne […] reste d'autre voie que celle d'écrire tous les livres, les livres de tous les auteurs possibles[1] » (SPN, 202). Comme le suggère encore l'ouverture de *Courts-circuits* sur la mention de la rotondité de la terre, en lien avec la structure même de l'œuvre, nos œuvres multipliant les récits s'attachent à l'infini en ce qu'elles visent un idéal d'œuvre-monde, œuvre-univers sans frontières ni contours, donc sans fin. Les seules œuvres véritablement sans fin matérielle assignable (au-delà de la poursuite indéfinie de l'interprétation), dans notre corpus, sont les hypertextes de fiction ; en effet, on peut supposer qu'une lecture assidue, répétée et continue de *La Maison des feuilles* puisse venir à bout, à la fois du texte et des parcours qu'il propose (mais pas de son interprétation, toutefois). L'hypertexte n'est pas infini du point de vue du contenu narratif, puisque le nombre de nœuds textuels est fixe, donc limité, et que l'on peut là aussi envisager une exhaustivité des parcours de lecture (qui reste toutefois potentielle, tant les possibilités sont grandes) : *253* de Ryman présente 253 nœuds textuels composés de 253 mots exactement, auxquels il faut ajouter quelques excursus de l'ordre de la parenthèse ; au parcours linéaire (c'est-à-dire qui suppose d'accéder aux nœuds textuels les uns après les autres en suivant le lien « next passenger ») s'ajoutent de multiples parcours en réseau qu'il serait toutefois possible, par un travail conséquent, d'énumérer. Par ailleurs, en s'ancrant sur un événement marquant, l'accident de métro, qui est le point final de chacun des parcours en même temps que l'élément que l'on ne peut jamais pleinement rejoindre car il ne peut se dire, *253* questionne la notion de fin comme de finalité : est-ce le destin des passagers que de mourir dans cet accident ? On assiste ainsi à quelques sauvetages inconscients, comme lorsque Mr Thomas Dowe[2], passager de la voiture quatre, quitte sa rame de façon imprévue, ce qui est une façon, au sein de la diégèse, de refléter le questionnement général dont le dispositif hypertextuel est porteur, concernant le caractère inévitable de la finitude de toute intrigue romanesque. Cependant, ces hypertextes de fiction, parce qu'ils sont en ligne sur internet, exploitent la puissance de ce réseau : ils incluent des liens vers le reste de la toile, de sorte que, si d'un point de vue interne on peut éventuellement envisager leur finitude, d'un point de vue externe ils n'ont pas de point final. L'exemple est flagrant dans *Luminous Airplanes* : si l'on vise l'exhaustivité dans la lecture, on s'attachera à cliquer sur tous les liens rencontrés. Or, dans le nœud textuel intitulé « A book for sale[3] », outre les liens internes (« published as a book » renvoyant au nœud « For the love of God, Montresor ! » et « map » à la carte de l'hypertexte), on retrouve trois liens externes : le premier redirige vers le site de vente en ligne *amazon.com*, le second sur celui de *barnesandnoble.com* et le troisième vers *indiebound.org*, trois sites sur lesquels le narrateur propose d'acheter la version imprimée de *Luminous Airplanes*. Deux conséquences sont à tirer de la présence de ces liens : d'une part, ils élargissent l'hypertexte, donc sa taille, et la durée de la lecture, en incitant le lecteur à se procurer la remédiatisation de l'œuvre ; d'autre part, la présence de liens externes implique,

[1] En version originale : « Non […] rimane altra via che quella di scrivere tutti i libri, scrivere i libri di tutti gli autori possibili » (SNI, 212).

[2] 253, « Passenger 114 » (http://www.ryman-novel.com/car4/114.htm [consulté le 08/07/17]).

[3] LA, « A Book for Sale » (http://www.luminousairplanes.com/section/luminous-airplanes-book-sale [consulté le 07/09/15]).

si l'on poursuit la lecture exhaustive qui incite à cliquer sur chaque lien rencontré, l'exploration de l'entièreté du Web. En effet, ces trois sites de vente en ligne sont en particulier connus pour vendre des livres : ce sont donc, en quelque sorte, des bibliothèques virtuelles ouvrant sur une multitude, pour le coup largement indénombrable, d'ouvrages dont on pourra consulter les notices, qui elles-mêmes peuvent contenir des liens hypertexte redirigeant vers d'autres sites[1], dans un processus infini, ou du moins, à la taille d'Internet.

Prendre en compte l'infini dans les œuvres, suggérer que l'œuvre est plus que la somme de ses parties, faire de l'expansion un des principes de génération du texte, c'est s'appuyer sur un fantasme, celui de l'auto-engendrement, c'est-à-dire la capacité de l'œuvre à se créer elle-même. Dans son ouvrage consacré à la question, Steven G. Kellman propose une définition de ce qu'il appelle « the self-begetting novel » : « tel un fantasme de Narcisse devenu autogame, le roman s'auto-engendrant projette l'illusion de l'art se créant lui-même[2] ». De l'ordre du reflet, l'auto-engendrement narratif est porté par des procédés qui feignent que l'œuvre se crée d'elle-même : il s'agit bien d'un fantasme. Les exemples convoqués par Kellman proviennent de romans français, anglais et américain du tournant du XXe siècle, parmi lesquels *A la recherche du temps perdu*, de Proust, qui est selon Kellman le récit du développement de Marcel jusqu'au point où il est capable de prendre la plume pour le raconter. Il s'agit donc bien de « créer une structure dans laquelle son héros principal et sa fiction viennent au monde[3] », structure hautement réflexive. On peut analyser sous ce prisme l'ouverture et la clôture de *Courts-circuits* d'Alain Fleischer : nous avons mentionné, en évoquant la structure de la ronde qui organise le texte, que le roman commençait par une visite du narrateur chez un tailleur, et qu'il se terminait par le retour chez ce tailleur. Si à proprement parler, le narrateur n'évoque pas son accession à l'écriture, il connaît toutefois une mutation à la fin de son récit : il peut désormais porter le costume que lui a confectionné le tailleur, costume qui a l'air d'avoir déjà été porté. Or, le tailleur est une métaphore de l'écrivain dans le texte, qui comme lui tisse ensemble des morceaux d'étoffe, comme le personnage l'affirme dans l'*explicit*, en évoquant

> ce genre de travers que nous partageons en quelque sorte : à vous le texte, à moi le textile et, en partage, l'étoffe de vos héros. Vous savez que je vous raconte ces histoires pour vous distraire des imperfections de ce manteau et, plus généralement, de celles de tous ces habits que vous et moi – vous d'abord, mais moi, encore bien avant vous – nous confectionnons, pour habiller le monde avec des mots.[4]

[1] Il faut noter que ces sites, notamment *amazon.com*, ont tendance à supprimer (ou censurer, dans le cas des commentaires des lecteurs) les liens hypertexte renvoyant vers d'autres sites ; il est toutefois possible de contourner cette censure, puisque dans les commentaires des lecteurs, si l'adresse du site internet est censurée automatiquement, elle ne l'est toutefois pas dans les commentaires que l'on peut laisser sur ces commentaires eux-mêmes : c'est ainsi que le commentateur lamontcranston renvoie, en deux temps, vers l'entretien d'un auteur, Gary Shytengart, qui déclare avoir apprécié *Luminous Airplanes* (voir à l'adresse suivante : http://www.amazon.com/review/R3LF358B8395X5/ref=cm_cr_dp_cmt?ie=UTF8&ASIN=0374194319&channel=detail-glance&nodeID=283155&store=books#wasThisHelpful [consulté le 07/09/15]).

[2] Kellman, S. G., *The Self-begetting novel*, *op.cit.*, p. 3. Nous traduisons : « a fantasy of Narcissus become autogamous, the self-begetting novel […] projects the illusion of art creating itself ».

[3] *Ibid.*, p. 7. Nous traduisons : « to create a structure within which its main character and his fiction come to life ».

[4] CC, 478.

Il semble bien que dans cet *explicit* les lignes soient brouillées : le narrateur, qui s'est révélé être un écrivain au fur et à mesure du texte, et le tailleur semblent ne faire plus qu'un. En effet, le récit s'ouvre par la commande du costume : or le tailleur prétend ici être à l'origine, en quelque sorte, de tous les récits qui séparent la commande du costume – l'*incipit* – de sa réception – l'*explicit*. Livrer le costume à l'auteur, c'est alors d'une certaine façon lui permettre d'endosser l'habit de l'écrivain, l'autoriser à écrire ses histoires. On peut ainsi considérer *Courts-circuits* comme le récit d'un auto-engendrement de l'œuvre, venant boucler la boucler et renforcer la ronde.

D'autres œuvres de notre corpus font de leur *explicit* un retour sur l'*incipit* : dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, la fin correspond à la fermeture du livre ouvert dans l'*incipit*, et c'est bien plutôt le lecteur qui en sort capable de s'auto-engendrer, tandis que dans *Cloud Atlas*, l'œuvre se clôt sur le retour au premier récit, qui correspond au retour d'Adam Ewing chez lui avec la volonté de fonder un monde meilleur que le lecteur sait être inspiré des différents récits précédents, « multitude de gouttes » dans « l'océan[1] » des récits. Il s'agit moins fermement ici d'un indice d'auto-engendrement, toutefois l'*explicit* correspond au point où l'œuvre peut commencer à signifier, dans un effet de bouclage marqué. Dans *La Maison des feuilles* enfin, il est à noter que la fin matérielle de l'œuvre (si l'on exclut donc les annexes que l'on suppose avoir été lues en cours de route par l'intermédiaire des renvois) s'effectue par le texte de Zampanò, et non une note de bas de page prise en charge par Johnny Errand : il est parvenu à rendre sa cohérence à l'œuvre, et peut donc laisser sa place. Ici, l'engendrement de l'œuvre suppose l'éviction, et non l'institution en tant qu'auteur, de celui qui lui a redonné vie. Cependant, certains autres textes renoncent à l'auto-engendrement final ; c'est le cas du *Château des destins croisés*, qui laisse le dernier mot au personnage de Macbeth : « Je commence à être las du *Soleil* et souhaite que se casse la syntaxe du *Monde* : que se mêlent les cartes, les feuilles de l'in-folio, les fragments de ce miroir du désastre[2] » (Calvino souligne. CDC, 131). Ici, le mécanisme producteur des récits, qui en tant que mécanisme permet l'auto-engendrement des histoires, s'enraye. Il n'est plus apte à rendre compte du monde (par essoufflement ?), des histoires, de sorte que l'illusion s'effondre : les cartes à jouer sont renvoyées à elles-mêmes, le livre est désigné comme tas de feuilles, et l'ensemble ne fait plus sens. Dans le même ordre d'idées, notons que la fin supposée de *« 53 jours »*, dont la deuxième partie a été entièrement reconstituée par Harry Mathews et Jacques Roubaud, évoque le rôle joué par un certain G. P. dans l'écriture du manuscrit sur lequel enquête Salini : Patricia, qui lui a commandé le livre, dit qu'une des contraintes qui lui a été fixé, à lui qui « semble adorer ce genre de difficultés », était de l'écrire en 53 jours, le temps mis par Stendhal pour écrire *la Chartreuse de Parme*. Or, « il a mis beaucoup plus longtemps… Nous avions prévu large mais à la fin il a vraiment fallu le bousculer… » (« 53 », 165) : ce qu'énonce ici le personnage, sous la plume d'un Perec se sachant malade (cet extrait porte la mention « Paris Brisbane Bressuire 1981-1982 », et Perec décède en mars 1982), est un pied de

[1] Le livre se clôt précisément sur cette question : « Cependant qu'est-ce qu'un océan, sinon une multitude de gouttes ? » (CN, 714). En version originale : « Yet what is any ocean but a multitude of drops ? » (CA, 529).

[2] En version originale : « Sono stanco che *Il Sole* resti in cielo, non vedo l'ora che si sfasci la sintasi del *Mondo*, che si mescolino le carte del gioco, i fogli dell'in-folio, i frantumi di specchio del disastro » (CDI, 112).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

nez programmé par l'auteur lui-même. Il s'agit ici non pas d'atteindre le point où l'auteur vient à la vie, mais d'atteindre le point où l'œuvre parviendrait, en quelque sorte, à vivre sans lui, reprenant ses droits.

Le projet global de nos œuvres consiste alors à se passer de la fin, ou la négocier d'une autre façon. Ce n'est pas un projet neuf[1] : Marie de Gandt note déjà la présence d'une théorie du roman infini chez Stendhal, dans laquelle le roman « ne se déploie plus en surface, mais en volume[2] ». On se dirige vers une forme de spatialisation de la narration, qui va de pair avec une remise en cause de la dimension téléologique du récit : la téléologie suppose que le roman, et en particulier l'intrigue, est écrit en vue de sa fin, que les récits existent « dans l'ombre de la fin[3] » ainsi que l'affirme Frank Kermode. Cependant nos œuvres cherchent, en multipliant les récits, les fins intermédiaires voire la négation de la fin, à la contourner et s'y soustraire. Pour Clément Zanone, c'est la tension fondatrice du romanesque : « la fiction se définit par l'idée de fin et le roman par l'oubli de la fin[4] ». Ainsi, remettre frontalement en question la fin comme le font nos œuvres revient à remettre en question l'existence même de l'intrigue, conçue traditionnellement depuis Aristote comme ce qui comporte un début, un milieu et une fin. Si « on ne peut pas, bien sûr, refuser [au lecteur] une fin ; [si] un des grands plaisirs des livres consiste dans le fait qu'ils doivent finir[5] », comme le soutient Frank Kermode, et si, dans le même temps, nos œuvres cherchent à aller à l'encontre de cette attente, alors on comprend la raison pour laquelle elles peuvent sombrer, comme nous allons le voir, dans l'illisibilité.

C. Le risque de l'illisible

Le risque encouru par les œuvres pratiquant la multiplication des récits et s'inscrivant dans une logique de dépassement de la fin, en même temps qu'elles entrent dans la perspective de l'excès romanesque décrit par Tiphaine Samoyault, est celui de l'illisibilité[6]. Le critère de la lisibilité suppose que l'œuvre est accessible au lecteur, que rien n'empêche son appréhension, sa compréhension et sa restitution. Au contraire, une œuvre illisible comporte un obstacle : de la sorte, la lecture en est rendue impossible, ou bien jugée inefficace. Nos œuvres présentent, à des degrés divers, un risque d'illisibilité qu'il faut prendre en compte. Pour ce faire, nous avons mené une enquête à partir des données de lecteurs auxquels nous pouvions facilement accéder présentes sur les sites de vente de livres en ligne : si cela ne permet pas de recueillir des réactions représentatives sur l'ensemble de notre corpus, cela offre toutefois un large éventail dont des traits saillants émergent. Nous avons donc cherché à rassembler, puis répartir, les réactions de lecteurs anonymes, en nous concentrant sur les effets de rejet provoqués par nos œuvres.

---

[1] On pense, pêle-mêle, aux continuations des romans de la quête du Graal, à la pastorale et aux romans du XVIIe siècle, ou encore aux romans-feuilletons du XIXe siècle.

[2] De Gandt, M., « Comment "infinitiser" le roman – Variations stendhaliennes sur les modèles du long roman », *La Taille des romans*, *op. cit.*, p. 121.

[3] Kermode, F., *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 5 (nous traduisons).

[4] Zanone, C., « Longueur, désir de roman, romanesque », *La Taille des romans*, *op. cit.*, p. 150.

[5] Kermode, F., *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 23.

[6] On peut établir une brève bibliographie sur cette question : Jouve, V. (dir.), *L'Illisible*, Paris, Klinsieck, 1999 ; Ripoll, R. (dir.), *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005 ; Louvel, L., Rannou, C. (dir.), *L'Illisible*, Revue *La Licorne*, n° 76, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006 ; Gorillot, B., Lescart, D. (dir.), *L'Illisibilité en question*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

Les œuvres de notre corpus sont fréquemment décrites, dans les commentaires laissés par les lecteurs, comme des « pavés », ce qui est une façon de désigner, à la fois, leur taille jugée souvent extravagante, et la pesanteur dont ils sont porteurs : *La Maison des feuilles* est présenté comme « un énorme livre de près de 750 pages[1] », là où *Cloud Atlas* est perçu comme « une bête de quelques 715 pages[2] » ; de la même façon, l'article du *Monde des livres* consacré à la sortie de *Courts-circuits* en 2009 mentionne ses « cinq cents pages d'histories fécondes[3] ». Plus généralement, les lecteurs sont moins surpris par la taille des romans que rebutés par leur aspect extérieur : *La Vie mode d'emploi* est « un gros pavé[4] », *La Maison des feuilles* « un vrai pavé[5] », voire « une brique[6] », *Cloud Atlas* « ne peut évidemment que procurer une impression de lourdeur[7] » du fait de la « lourdeur de sa construction[8] », et *Le Château des destins croisés* est même jugé, comble de l'ironie lorsque l'on connaît l'attention que prête Calvino à la notion de légèreté, « légèrement pesant[9] ».

Plus précisément, on note quatre facteurs principaux d'entrave à la lecture, concernant l'ensemble de nos œuvres. Les lecteurs notent d'abord la difficulté que représentent ces œuvres : c'est un critère peu précis, peu localisé ; on ne peut déterminer les raisons de cette difficulté. Ainsi, *Le Château des destins croisés* n'est « pas toujours d'un accès facile[10] », « défi […] de taille[11] » pour le lecteur. Dans le même ordre d'idée, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* « demande un effort

[1] Commentaire de Nicolas Winter, accessible ici : http://www.amazon.fr/maison-feuilles-Mark-Z-Danielewski/dp/2757849107/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1441642137&sr=8-1&ppl=fresh&keywords=la+maison+des+feuilles#customerReviews (consulté le 07/09/15). Le commentateur accorde cinq étoiles sur cinq au roman.

[2] Commentaire de Nicolas Winter, accessible ici : http://www.amazon.fr/gp/customer-reviews/R128ZP6G65M5OJ/ref=cm_cr_pr_viewpnt?ie=UTF8&ASIN=2757833782#R128ZP6G65M5OJ (consulté le 09/09/15). Le lecteur accorde cinq étoiles sur cinq au roman.

[3] Da Cunha, A., « "Courts-circuits" d'Alain Fleischer : le cas Fleischer », dans *Le Monde des livres*, 01/10/2009, en ligne : http://www.lemonde.fr/livres/article/2009/10/01/courts-circuits-d-alain-fleischer_1247659_3260.html (consulté le 09/09/15).

[4] Commentaire de gerard, accessible ici : http://www.amazon.fr/Vie-mode-demploi-Georges-Perec/product-reviews/2253023906/ref=dpx_acr_txt?showViewpoints=1 (consulté le 07/09/15). Le lecteur accorde cinq étoiles sur cinq à l'œuvre.

[5] Commentaire de Romain, accessible ici : http://www.amazon.fr/La-Maison-feuilles-par-Zampan%C3%B2/dp/2207115364 (consulté le 09/09/15). Le commentateur accorde cinq étoiles sur cinq à l'œuvre.

[6] Commentaire de BeAch, accessible ici : http://www.amazon.fr/La-Maison-feuilles-par-Zampan%C3%B2/dp/2207115364 (consulté le 09/09/15). Le lecteur accorde trois étoiles sur cinq au roman.

[7] Commentaire de Nicolas Winter précédemment cité.

[8] Commentaire de Anthony Behan, accessible ici : http://www.amazon.com/Cloud-Atlas-Novel-David-Mitchell/product-reviews/0375507256/ref=cm_cr_pr_btm_link_2?sortBy=helpful&reviewerType=all_reviews&formatType=all_formats&filterByStar=all_stars&pageNumber=2 (consulté le 09/09/15). Nous traduisons Le lecteur accorde trois étoiles sur cinq au livre.

[9] Commentaire de sam, accessible ici : http://www.amazon.it/product-reviews/8804390271/ref=cm_cr_dp_see_all_btm?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=bySubmissionDateDescending (consulté le 09/09/15). Nous traduisons. Le lecteur accorde trois étoiles sur cinq au livre.

[10] Commentaire de Rom-One sur le site amazon.fr, accessible ici : http://www.amazon.fr/Le-ch%C3%A2teau-destins-crois%C3%A9s-R%C3%A9cits/product-reviews/2020334259/ref=dpx_acr_txt?showViewpoints=1 (consulté le 07/09/15). Le commentaire accorde quatre étoiles sur cinq au roman calvinien.

[11] Commentaire de Lemich Drakkar, accessible sur la même page. Le commentateur accorde deux étoiles sur cinq au roman.

particulier[1] », représente une « lecture demandant de la concentration[2] » : un commentateur juge même que « ça n'a pas été la lecture la plus facile de [sa] vie[3] ». *« 53 jours »* ne comporte aucun commentaire sur les sites de vente en ligne, étant de fait un roman beaucoup moins lu que certaines autres œuvres de Perec, par contre il est possible de consulter les réactions provoquées par la lecture de *La Vie mode d'emploi* : un lecteur estime qu'« il est possible qu'[il] n'ait compris qu'une infime partie de l'œuvre[4] », tandis qu'un autre considère que « ce n'est pas forcément à la portée de tout le monde[5] ». De la même façon, « aborder un livre comme la *Maison des feuilles* n'a rien de simple[6] », « la narration est parfois dure à suivre[7] ». *Cloud Atlas* connaît le même sort : « le roman peut être une véritable corvée à lire[8] » ; « *Cloud Atlas* est un livre difficile à définir précisément, un livre qu'il est difficile d'expliquer de façon censée, et en fin de compte un livre difficile à lire[9] ». Le deuxième critère convoqué régulièrement est celui de l'ennui, souvent lié à l'absence d'immersion dans la fiction : l'œuvre se refuserait à une réception classique, interdirait l'identification ou la poursuite de l'intrigue. Ainsi, à propos du *Château des destins croisés*, un commentateur avoue que si le point de départ est « une idée très technique », « la technique finit par tourner à vide[10] », et un lecteur italien déplore quant à lui qu'« au bout de quelques temps, l'ennui arrive[11] ». Le même constat est posé concernant *La Maison des feuilles* (c'est « aussi un livre pénible[12] », « au départ on est charmé […] puis on se lasse[13] ») et pour *Cloud Atlas* (« J'avoue que ce livre a été pour moi d'un ennui mortel[14] »). *253* de Ryman, commenté dans sa version imprimée,

[1] Commentaire de Merlin, accessible ici : http://www.amazon.fr/par-une-nuit-dhiver-voyageur/product-reviews/2020251574/ref=dpx_acr_txt?showViewpoints=1 (consulté le 07/09/15). Le commentateur accorde cinq étoiles sur cinq à l'œuvre.

[2] Commentaire de gb, accessible ici : http://www.amazon.it/Se-una-notte-dinverno-viaggiatore/product-reviews/8804482001/ref=dpx_acr_txt?showViewpoints=1 (consulté le 07/09/15). Nous traduisons. Il accorde quatre étoiles sur cinq à l'œuvre.

[3] Commentaire de pasqualino, accessible à la même adresse (nous traduisons). Il accorde lui aussi quatre étoiles sur cinq au roman.

[4] Commentaire de gerard précédemment cité.

[5] Commentaire de gwenn, accessible à la même adresse, qui accorde trois étoiles sur cinq à l'œuvre.

[6] Commentaire de Nicolas Winter précédemment cité.

[7] Commentaire de M. Emmanuel, à la même adresse. Le lecteur accorde quatre étoiles sur cinq.

[8] Commentaire d'Ethan, accessible ici : http://www.amazon.com/Cloud-Atlas-Novel-David-Mitchell/product-reviews/0375507256/ref=cm_cr_dp_see_all_summary?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=byRankDescending (consulté le 07/09/15). Nous traduisons. Le commentateur accorde trois étoiles sur cinq au roman.

[9] Commentaire de Ciara Ballintyne, accessible à la même adresse (nous traduisons). Le commentaire accorde trois étoiles sur cinq au roman.

[10] Commentaire de David W. J., accessible ici : http://www.amazon.fr/ch%C3%A2teau-destins-crois%C3%A9s-Italo-Calvino-ebook/dp/B00ZFRWU7E/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1441642733&sr=8-1&keywords=chateau+des+destins+crois%C3%A9s#customerReviews (consulté le 07/09/15). Le lecteur accorde deux étoiles sur cinq à l'œuvre.

[11] Commentaire de Suspiria, accessible ici : http://www.amazon.it/Il-castello-dei-destini-incrociati/dp/8804390271/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1441642862&sr=8-1&ppl=fresh&keywords=castello+dei+destini+incrociati#customerReviews (consulté le 07/09/15). Nous traduisons. Le commentaire accorde trois étoiles sur cinq à l'œuvre.

[12] Commentaire de Nicolas Winter précédemment cité.

[13] Commentaire de F. Lagarce, accessible ici : http://www.amazon.fr/maison-feuilles-Mark-Z-Danielewski/dp/2757849107/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1441642137&sr=8-1&ppl=fresh&keywords=la+maison+des+feuilles#customerReviews (consulté le 07/09/15). Le commentaire accorde trois étoiles sur cinq à l'œuvre.

[14] Commentaire de Gichapauseb, accessible ici : http://www.amazon.fr/product-reviews/2757833782/ref=cm_cr_pr_btm_link_2?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=recent&reviewerType=all_reviews&formatType=all_formats&filterByStar=all_stars&pageNumber=2 (consulté le 07/09/15). Le lecteur accorde une étoile sur cinq à l'œuvre.

connaît le même sort : « Je n'avais jamais lu un tel livre auparavant […] mais j'espère aussi que je ne lirai plus jamais ce genre de livre à l'avenir[1] » ; pour cette lectrice, l'ennui tient à la difficulté qui est la sienne d'appréhender l'œuvre, dont elle ne comprend pas le fonctionnement. Cela peut s'expliquer par le troisième obstacle, qui est lié au désordre de l'œuvre : c'est ce qui est notamment reproché au *Château des destins croisés* (« J'ai dû m'y reprendre à plusieurs fois pour entrer dans l'histoire, parfois décousue[2] ») ou à la *Maison des feuilles* (un lecteur, s'il dit apprécier l'audace de Mark Danielewski, avoue qu'« à d'autres moments [il avait] très envie d'une structure plus conventionnelle et plus gratifiante[3] »), ainsi qu'à *253* (« Essayer de me souvenir de la façon dont les différents passagers des différentes rames étaient reliés signifiait que j'étais constamment en train d'effectuer des va-et-vient dans l'œuvre en essayant de me rafraichir la mémoire. [C'était] très irritant, et ça a rendu toute l'expérience de lecture très incohérente pour moi[4] »). Ce désordre, rejeté, provoque, ce qui correspond au quatrième critère, une désorientation du lecteur que celui-ci associe à un sentiment dysphorique : un lecteur de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* note ainsi que l'œuvre est « un jeu de miroirs savant dans lequel les reflets se perdent. Comme le lecteur que je suis ![5] », tandis que les lecteurs de *253* qui rejettent l'œuvre s'accordent tous sur sa dimension déroutante, comme ceux de *Luminous Airplanes*. Dans *La Maison des feuilles*, « le lecteur perd le sens souvent, et comme les héros du récit […] ne sait plus où il est et ce qu'il cherche[6] », « on se perd dans le dédales [*sic*] des histoires emboîtées les unes dans les autres[7] ». Un lecteur de *Cloud Atlas* estime que le roman est « déroutant… un peu trop même, car à force de compliquer, on finit par perdre le lecteur[8] ».

Ces obstacles, qui sont mentionnés de façon répétée dans les commentaires, sont un défi lancé au lecteur, voire une violence à son encontre (un lecteur dit ainsi de *La Maison des feuilles* qu'il se « force à continuer encore et encore[9] »), et peuvent aboutir à une lecture laborieuse, lente : un lecteur de *253* déplore ainsi que cela « lui ait pris autant de temps à finir[10] », tandis qu'un lecteur de *Luminous Airplanes* confesse qu'il « n'a pas eu la patience[11] » d'approfondir sa lecture. Enfin, un lecteur de *Cloud*

[1] Commentaire d'Aimee, accessible ici : https://www.goodreads.com/book/show/87748.253 (consulté le 07/09/15). Le commentaire accorde une étoile sur cinq à l'ouvrage.

[2] Commentaire de Lemich Drakkar précédemment cité.

[3] Commentaire de C. Fletcher, accessible ici : http://www.amazon.com/House-Leaves-Mark-Z-Danielewski/dp/0375703764/ref=sr_1_1?s=books&ie=UTF8&qid=1441644586&sr=1-1&ppl=fresh&keywords=house+of+leaves#customerReviews (consulté le 07/09/15). Le lecteur accorde quatre étoiles sur cinq au roman.

[4] Commentaire de Neil Powell, accessible ici : https://www.goodreads.com/book/show/87748.253 (consulté le 07/09/15). Il accorde une étoile sur cinq à l'œuvre.

[5] Commentaire de Veilleur, accessible ici : http://www.amazon.fr/product-reviews/2020251574/ref=cm_cr_dp_see_all_btm?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=bySubmissionDateDescending (consulté le 07/09/15). Il accorde deux étoiles sur cinq au roman.

[6] Commentaire de Nicolas Winter précédemment cité.

[7] Commentaire de F. Lagarce précédemment cité.

[8] Commentaire d'Ouvéa, accessible ici : http://www.amazon.fr/product-reviews/2757833782/ref=cm_cr_pr_btm_link_5?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=recent&reviewerType=all_reviews&formatType=all_formats&filterByStar=all_stars&pageNumber=5 (consulté le 07/09/15). Le lecteur accorde trois étoiles sur cinq au roman.

[9] Commentaire de Nicolas Winter précédemment cité.

[10] Commentaire de Neil Powell précédemment cité.

[11] Commentaire de Book Dork, accessible ici : http://www.amazon.com/review/R3OJO46QGJQ6D4 (consulté le 07/09/15). Nous traduisons. Le commentateur accorde trois étoiles sur cinq au texte.

Atlas condamne, à cause de cette lenteur, l'œuvre de David Mitchell : « not a page turner[1] ». Cette lecture laborieuse débouche alors sur l'interruption ou l'arrêt définitif de la lecture : ainsi un lecteur de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* affirme que le roman « vous demande de descendre en marche du train de la lecture » et qu'il « est possible de le faire[2] » ; un autre, lecteur de *La Maison des feuilles*, avoue qu'aux « deux tiers de [son] parcours de l'histoire, [il s'est] retrouvé tenté de sauter un chapitre par-ci par-là[3] ». Certains sont plus radicaux. Deux lecteurs de *Cloud Atlas* déplorent ainsi avoir dû arrêter la lecture : « J'avoue que ce livre a été pour moi d'un ennui mortel, et que pour une fois, je me suis décidé à arrêter à la moitié du parcours[4] » ; « Je dois avouer que j'ai arrêté de le lire au 2 tiers ne comprenant rien à l'histoire[5] ».

Pour certains lecteurs, ces difficultés débouchent sur un véritable rejet du livre, à cause de son illisibilité – un lecteur affirme ainsi que *La Vie mode d'emploi*, qui « reste illisible », « [lui] a gâché une partie de [sa] vie[6] » – ou de son incohérence – c'est ainsi qu'un lecteur de *Cloud Atlas* déplore avoir « attendu pendant plus de 700 pages une explication qui justifierait l'ensemble mais il n'y a rien du tout[7] ». Parfois, les obstacles sont trop importants et conduisent à une incompréhension complète de l'œuvre et son projet ; un lecteur de *Cloud Atlas* reproche ainsi à son ouvrage d'être défectueux : « la fin du chapitre 1 n'existe pas : il me manque des pages !! Du coup, je ne peux pas lire mon livre correctement[8] ». Cette critique, si elle relève bien d'une authentique réaction qui ferait basculer son commentateur dans un roman calvinien[9], est révélatrice de l'exigence du projet romanesque mis en place, qui diffère trop de l'horizon d'attente du lecteur pour permettre la lecture. Pour d'autres lecteurs – en réalité, la plupart – ces obstacles, mentionnés comme des éléments négatifs, vient ternir un portrait

[1] Commentaire de chris john m., accessible ici : http://www.amazon.com/Cloud-Atlas-Novel-David-Mitchell/product-reviews/0375507256 (consulté le 07/09/15). Nous conservons l'expression anglaise, plus frappante que sa traduction (un livre captivant). Le lecteur a accordé deux étoiles sur cinq au roman.

[2] Commentaire de Veilleur précédemment cité.

[3] Commentaire de B. Wolfe, accessible ici : http://www.amazon.com/review/RRCSVFQD34WRF (consulté le 07/09/15). Nous traduisons. Le lecteur accorde trois étoiles sur cinq au livre.

[4] Commentaire de Gichapauseb précédemment cité.

[5] Commentaire de jeanpierre17, accessible ici : http://www.amazon.fr/product-reviews/2757833782/ref=cm_cr_pr_viewpnt_rgt?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=recent&reviewerType=all_reviews&formatType=all_formats&filterByStar=critical&pageNumber=1 (consulté le 07/09/15). Le Lecteur accorde une étoile sur cinq à l'œuvre.

[6] Commentaire de Bruno Séoul, accessible ici : http://www.amazon.fr/product-reviews/2253023906 (consulté le 09/09/15). Le lecteur accorde deux étoiles sur cinq au roman.

[7] Commentaire de R. Nicolas, accessible ici : http://www.amazon.fr/product-reviews/2757833782?pageNumber=3 (consulté le 09/09/15). Le lecteur accorde deux étoiles sur cinq au roman.

[8] Commentaire de Moi, accessible ici : http://www.amazon.fr/product-reviews/2757833782/ref=cm_cr_pr_btm_link_5?pageNumber=5&sortBy=helpful&reviewerType=all_reviews&formatType=all_formats&filterByStar=all_stars (consulté le 09/09/15). Le lecteur accorde toutefois trois étoiles sur cinq à l'ouvrage.

[9] Elle fait écho à la réaction de l'éditeur américain de *Cloud Atlas*, David, Ebershoff, qui s'est confié à Wyatt Mason. Il affirme ainsi : « au bout de trente pages […] je tombe sur une page qui se termine au milieu d'une phrase. A l'époque, j'avais une assistante peu digne de confiance, et je me suis dit "Elle n'est même pas capable de faire une photocopie correcte, elle a flingué la mise en page !". J'étais en voyage pour le weekend, et je voulais vraiment lire [le manuscrit], et je me suis dit que je pouvais m'en sortir avec ce que j'avais. C'est ainsi que j'ai continué [la lecture] et que j'ai compris ce que [Mitchell] était en train de faire » (dans Mason, W., « David Mitchell, the experimentalist », art. cit. Nous traduisons : « About 30 pages into the manuscript of *Cloud Atlas*, I came to a page that ends in the middle of a sentence. At the time I had an unreliable assistant, and I thought : She can't even make a decent photocopy — she messed up the pagination! I was out of town for the weekend, and I really wanted to read it, and I figured I'd work out what was missing. And so I kept going and I saw what he was doing »).

par ailleurs très élogieux des œuvres : pour une lectrice, « malgré ses 700 et quelques pages et les multiples histoires qui le ponctuent, ce roman [*Cloud Atlas*] dense et tentaculaire se dévore[1] » ; pour un autre, commentant *La Maison des feuilles*, « aussi incroyable que cela puisse être même si la lecture n'est pas arrivée à son terme l'expérience de lecture est très bonne[2] ». C'est pour cette raison que certains lecteurs donnent des conseils, et le premier de ceux-ci consiste à « lire au moins deux fois chaque page[3] ».

L'ensemble de ces commentaires pointe du doigt le risque de l'illisibilité, toujours présent à la lecture de ces textes, qu'elle soit le fait de la structure, provoquant désordre et incohérence, ou de la multiplication des récits, empêchant l'immersion et rendant dès lors l'avancée dans l'œuvre pesante et ennuyeuse. Si pour certains cela représente un défi trop difficile à relever, ou ne méritant pas de l'être, pour d'autres (la majorité des commentateurs), le défi mérite d'être pris au sérieux et ce sont bien plutôt alors les compétences du lecteur qui doivent être améliorées, et qui le sont à travers la lecture de ces romans monstrueux.

II. Emblème postmoderne ?

La question de l'ancrage postmoderne de notre corpus a, jusqu'à présent, été évitée : s'il a été question de pluralisme, de labyrinthe, de diffraction et de rhizome – autant de termes qui semblent tourner autour d'une référence au postmodernisme – pour autant nous avons choisi de ne pas rabattre, sans interroger cette démarche, les enjeux esthétiques de notre corpus sur une catégorie qui reste problématique. Nous souhaitons donc, avant de pouvoir observer concrètement les manifestations du postmodernisme dans nos œuvres, proposer une définition relativement stable du terme.

A. Mise au point sur la notion

Notre premier constat porte sur les diverses dénominations d'un – ou plusieurs ? – phénomène : en effet, selon les lectures que l'on peut faire sur le sujet et, bien souvent, selon aussi les hésitations de traduction, on parlera de la *postmodernité*, du *postmodernisme*, voire du *postmoderne*[4] (avec ou sans tiret selon que l'on considère la rupture avec le modernisme comme radicale ou non). Avant même de pouvoir espérer établir une définition, il faut se mettre d'accord sur les termes. Le terme *postmoderne*, d'un emploi plus rare que les deux autres, semble provenir d'une nominalisation de l'adjectif. Plus courants, *postmodernité* et *postmodernisme* se font concurrence, mais ne se situent pas dans une même perspective. En effet, la postmodernité, dont le suffixe indique un état, une qualité, se distingue du

[1] Commentaire de Victoire G., accessible ici : http://www.amazon.fr/product-reviews/2757833782/ref=cm_cr_pr_btm_link_1?pageNumber=1&sortBy=helpful&reviewerType=all_reviews&formatType=all_formats&filterByStar=all_stars (consulté le 09/09/15). Le commentaire accorde cinq étoiles sur cinq au roman.

[2] Commentaire de F. Lagarce précédemment cité.

[3] Commentaire de tictactictac, accessible ici : http://www.amazon.fr/product-reviews/2757849107/ref=cm_cr_pr_btm_link_2?ie=UTF8&showViewpoints=1&sortBy=recent&reviewerType=all_reviews&formatType=all_formats&filterByStar=all_stars&pageNumber=2 (consulté le 09/09/15). Le lecteur accorde cinq étoiles sur cinq au roman.

[4] Voir par exemple la quatrième de couverture de l'ouvrage *Ecrire la crise. L'esthétique postmoderne* de Gontard, M., Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, où il est question à la fois de la postmodernité, du postmoderne, et du postmodernisme.

postmodernisme, dont le suffixe quant à lui désigne une prise de position, notamment théorique, au profit de la notion composant la base nominale[1]. Autrement dit, la notion de postmodernité est plus descriptive, celle de postmodernisme plus normative. On distinguera alors les deux en considérant que la postmodernité est une notion plus sociologique qui met l'accent sur une période de mutations sociales et économiques, ainsi que le soutient Yves Bonny pour qui

> la notion de postmodernité relève de la macrosociologie historique et comparative et renvoie à une hypothèse de rupture ou de mutation historique tendancielle à l'égard de la modernité, définie comme type de société né à partir du XVIe ou du XVIIe siècle en Europe du l'Ouest.[2]

Le postmodernisme est alors un terme qui appartient au champ d'analyse de l'histoire de l'art, dans la lignée des « ismes »[3], et définit une esthétique qui se caractérise par un dépassement et/ou un rejet du modernisme comme courant artistique et littéraire. Yves Bonny considère en ce sens qu'on « peut désigner collectivement par postmodernisme les mouvements et courants culturels et intellectuels qui s'inscrivent dans une relation critique à l'égard du modernisme[4] ». Le postmodernisme, en tant qu'esthétique, se situera donc, selon les points de vue, au-delà du modernisme, brisant les illusions d'un courant devenu aporétique, ou bien en-deçà de ce dernier, dans une posture réactionnaire et conservatrice[5]. La confusion dans l'emploi des deux termes provient du fait que les théoriciens du « post » montrent en quoi la culture postmoderne est ancrée dans une mutation sociale et que la notion, qu'on l'envisage sous l'angle de l'*isme* ou de l'*ité*, est avant tout une dominante culturelle.

1) La postmodernité

Si la ligne de démarcation entre la modernité et la postmodernité est difficile à tracer, c'est parce que le passage d'une société d'industrialisation, fascinée par ses avancées technologiques spectaculaires[6], à une société en voie de tertiarisation, post-industrielle, se fait progressivement à la sortie de la seconde guerre mondiale, et diversement selon les zones géographiques envisagées. La pensée de la postmodernité, qui émerge premièrement et prioritairement aux États-Unis d'Amérique, est ainsi en phase avec l'émergence de ce que Frederic Jameson appelle le « capitalisme tardif » : c'est une époque où la logique capitaliste a envahi tous les domaines, y compris la culture, de sorte que « le postmodernisme est la consommation de la pure marchandisation comme processus[7] ». Comme le montre Frederic Jameson, la culture elle-même est devenue objet de consommation, ce qui est un des signes du capitalisme tardif. Ce dernier, compris comme hégémonie du capitalisme (face à la chute du communisme), est identifié principalement par de nouvelles formes d'organisation du commerce, et la

[1] *Trésor informatisée de la langue française*.

[2] Bonny, Y., « Postmodernisme et postmodernité : deux lectures opposées de la fin de la nation », *Controverses*, n°3, 2006, p. 136.

[3] Voir à ce propos l'ouvrage d'Anaïs Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Editions, 2014.

[4] Bonny, Y., « Postmodernisme et postmodernité : deux lectures opposées de la fin de la nation », art. cit., p. 135.

[5] Alcalde, M., « L'art postmoderne comme idéologie réactionnaire », *Marges*, n°3, 2004, p. 97-107.

[6] Voir Anderson, P., *Les Origines de la posmodernité*, N. Filippi et N. Vieillescazes (trad.), Paris, Les Prairies Ordinaires, 2010, p. 116 et suivantes.

[7] Jameson, F., *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, F. Nevoltry (trad.), Paris, Editions de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2011, p. 16.

mise en place d'un système mondial qui invite à changer d'échelle. Il se traduit par la mise en place d'une société de consommation – dans laquelle la culture est un bien comme un autre – et l'information devient un enjeu majeur[1]. Perry Anderson, lecteur de Jameson, en livre une lecture éclairante : affirmant, comme Jameson, que la postmodernité est ancrée dans les mutations du capital économique, il fait du postmodernisme l'indice de cette mutation, et définit alors la postmodernité comme la « saturation de chaque pore du monde par le sérum du capital[2] ». Ce capitalisme tardif, qui prend naissance dans la période de prospérité économique qui suivra la seconde guerre mondiale que l'on connaît sous le nom de Trente glorieuses, entre, avec le premier choc pétrolier de 1973, dans une période de crise dont il ne semble pas être sorti. Des œuvres de notre corpus, *Cloud Atlas* semble être celle qui prend le plus directement à bras-le-corps ce constat, en ancrant au moins un de ces récits, le cinquième, dans les dernières lueurs de ce capitalisme tardif.

Accompagnant les mutations économiques et sociales, les sciences connaissent également, au cours du XXe siècle, une mutation qui se traduira principalement par l'accélération des avancées technologiques et l'émergence des sciences de la complexité : la relativité, la mécanique quantique et la science du chaos. Ces trois perspectives concourent à déstabiliser un système de représentations fondé sur la régularité en mettant au jour à la fois le discontinu de la matière et le principe d'incertitude, de sorte que le modèle qui se dessine aujourd'hui est celui d'une compréhension fondée sur les probabilités et les statistiques. L'exemple de la science du chaos[3] est intéressant car il met en lumière le déplacement de l'intérêt scientifique vers les phénomènes de turbulence et d'interférences, à travers les théorisations de l'effet-papillon, de la géométrie fractale (B. Mandelbrot) ou de la théorie des catastrophes (R. Thom), qui sont des éléments qui vont nourrir tout un imaginaire, présent dans certaines œuvres du corpus. Dans la même perspective, Jean-François Lyotard comprend la science postmoderne comme une recherche des instabilités fondée sur une crise du déterminisme :

> En s'intéressant aux indécidables, aux limites de la précision du contrôle, aux quanta, aux conflits à information non complète, aux « fractas », aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques, la science postmoderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale.[4]

On voit déjà se dessiner ici des notions que l'on a exploitées dans la description des enjeux de notre corpus et qui nourrissent l'imaginaire d'auteurs comme Borges – on pense par exemple au *Livre de sable*, ou au fameux texte cité dans *L'histoire universelle de l'infamie* et intitulé « De la rigueur de la science », qui envisage la possibilité de créer une carte à l'échelle 1, ou encore aux observation des vagues par le *Palomar* de Calvino, textes qui se fondent sur les mêmes observations que celles menées par Mandelbrot à propos de l'impossibilité de mesurer les côtes bretonnes et qui donnèrent lieu à la théorie de la géométrie fractale.

[1] Voir aussi Lyotard, J.-F., *La Condition post-moderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
[2] Anderson P., *Les origines de la postmodernité*, *op. cit.*, p. 80.
[3] Voir ce qu'en dit notamment Marc Gontard (*Ecrire la crise. L'esthétique postmoderne*, *op. cit.*).
[4] Lyotard, J.-F., *La Condition post-moderne*, *op. cit.*, p. 97.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

2) Le postmodernisme

Jean-François Lyotard est à l'origine de la popularisation du terme de postmodernité en France, mais Frederic Jameson reste celui qui a su déterminer avec le plus de force les effets de bascule de deux régimes de société au-delà de tout jugement esthétique, moral ou politique.

Le terme de postmodernisme, dont Perry Anderson retrace l'émergence à l'échelle mondiale, apparaît d'abord dans les pays hispanophones, de façon assez précoce (dans les années 1930), en réaction au modernisme : il s'agit d'abord de désigner une tendance conservatrice. Dans les années 1950, il commence à être employé dans les pays anglo-saxons (principalement aux États-Unis d'Amérique) mais comporte toujours une connotation négative puisqu'il désigne la fin des idéaux modernes sans ouvrir vers un au-delà : le postmodernisme, c'est l'art qui a perdu ses exigences, c'est un art affaibli, voire dégénéré. Ce n'est qu'à partir de la fin des années 1960, en parallèle des manifestations étudiantes, que le postmodernisme acquiert une dimension positive : tout en conservant un rejet du modernisme dans tout ce que ce courant peut avoir d'élitiste, le postmodernisme devient synonyme d'émancipation ; on rejette désormais la valeur d'élitisme pour assumer la dimension populaire de l'art postmoderne. Enfin, c'est à partir des années 1970, qui voient la publication de plusieurs ouvrages théoriques sur la question[1], que la notion de postmodernisme tend à s'imposer. En France, il faut encore attendre quelques années : même si l'ouvrage de Jean-François Lyotard est un des premiers à exploiter la notion, celle-ci reste fortement contestée en France et, selon la critique, ce n'est qu'au tournant des années 1980 que l'on commence à envisager l'existence d'une esthétique postmoderne dans l'art contemporain français, autour notamment de deux expositions fondatrices, *Baroques81*, organisée par Catherine Millet au Musée d'Art Moderne de Paris à l'automne 1981, et *Les Immatériaux*, organisée par Jean-François Lyotard au Centre Pompidou de Paris, au printemps 1985.

La notion de postmodernisme émerge d'abord en littérature mais ses manifestations, si elles touchent tous les domaines artistiques, semblent prendre toute leur mesure en architecture : pour Anderson, c'est là que l'on voit naître le premier « style » réellement postmoderne[2], et Linda Hutcheon, dans *A Poetics of Postmodernism*[3], en fait aussi la pierre de touche permettant de comprendre ce que recouvre cette notion. Autour de *Learning from Las Vegas*, ouvrage critique écrit par trois architectes sur la ville de Las Vegas, se dessine une prise de position contre l'architecture moderniste, pensée comme rationnelle, fonctionnelle, mais aussi froide et hostile. Au contraire, l'architecture postmoderne se donne pour principe celui de l'expansion urbaine spontanée, sans être effrayée par le trop-plein ou le *kitsch*. Frederic Jameson développe l'exemple du Westin Bonaventure Hotel à Los Angeles, pensé par John Portman en 1977 : il montre en quoi l'hôtel, entièrement vitré et réfléchissant la lumière et la ville, se pense comme un monde où tout est en mouvement (à travers la forte présence d'ascenseurs et escaliers mécaniques), où l'espace, démesuré, devient impossible à appréhender pour l'homme, ce que Jameson

[1] Citons notamment *The Dismemberment of Orpheus*, de Ihab Hassan, paru en 1971, ou encore *Learning from Las Vegas*, de R. Venturi, D. Scott Brown et S. Izenour, paru en 1972, ainsi que *La Condition postmoderne* de Lyotard, paru en 1979.

[2] Anderson, P., *Les Origines de la postmodernité*, *op. cit.*, p. 131 et suivantes.

[3] Hutcheon L., *A poetics of postmodernism : history, theory, fiction*, New York, Routledge, 1988.

interprète comme un reflet de la globalisation et des réseaux mondiaux qui échappent à la maîtrise individuelle. Cet ancrage postmoderne de l'architecture trouve son point d'orgue dans *The Language of Postmodern Architecture* de Charles Jenks, paru en 1977, dans lequel l'auteur revendique les valeurs d'éclectisme et d'hétérogénéité : deux mots-clefs que l'on retrouve dans la plupart des manifestations artistiques du postmodernisme. En peinture, qui est pour Anderson le domaine dans lequel les théorisations ont été les plus radicales, le postmodernisme prend la forme emblématique du Pop Art, dans laquelle Andy Warhol prône une esthétique de la séduction. Il s'agit de contredire la valeur de l'œuvre d'art, son unicité[1] ainsi que son historicité, pour lui contester son autorité esthétique : la beauté n'est pas le seul critère de l'art pictural. Marc Gontard, quant à lui, mentionne en particulier, pour l'Europe, la transavantgarde italienne, autour d'Achille Bonito Oliva, qui contrefait les avant-gardes modernistes et rejette les valeurs d'originalité et d'innovation en favorisant le pastiche. Pour sa part, Linda Hutcheon fait de la parodie, permettant la critique de l'intérieur d'un objet, d'une pensée ou d'une pratique du passé, le symbole du postmodernisme. Ces explorations[2] permettent de comprendre le contexte d'émergence et de définition de l'esthétique postmoderne. Pour Anderson, « l'univers du postmodernisme se caractérise non par la délimitation, mais par l'entremêlement – célébration du croisement, de l'hybridation, du pot-pourri[3] ». Si l'on peut, à sa suite, distinguer plusieurs tendances du postmodernisme, ce dernier se caractérise toutefois toujours vis-à-vis du modernisme – de fait, le préfixe *post* indique bien cette dépendance esthétique et c'est sur le sens qu'il faut lui donner que se cristallisent les tensions définitoires.

Jameson propose dans la vaste conclusion de son ouvrage déjà évoqué une définition synthétique et éclairante des enjeux poétiques et esthétiques qu'il discerne dans la culture postmoderne : le postmodernisme « substitue l'horizontal au vertical, l'espace au temps et le système à la profondeur[4] ». La rupture que constitue le postmodernisme se joue à plusieurs niveaux : Jameson montre que si le modernisme est centré sur l'expression, donc fondé sur un modèle de profondeur et d'approfondissement, le postmodernisme quant à lui est un art de l'extériorité et de la superficialité ; « la profondeur est remplacée par la surface, ou de multiples surfaces[5] », ce qui n'est pas sans faire penser à la figure du miroir et des miroitements kaléidoscopiques, thématisés et modélisés dans notre corpus, mais aussi à la première des *Leçons américaines* de Calvino, portant sur la légèreté et la superficialité. Dès lors, si l'étalement horizontal remplace l'approfondissement vertical, le postmodernisme ouvre vers une esthétique de l'espace bien plus que du temps : c'est un des postulats forts du propos de Jameson. Cette tendance spatiale qui domine les représentations postmodernistes

[1] Voir par exemple l'émergence de la notion de multiple d'artiste (Delleaux, O., *Le Multiple d'artiste. Histoire d'une mutation artistique (Europe – Amérique du Nord de 1985 à nos jours)*, Paris, L'Harmattan, 2010).

[2] Nous n'évoquons pas le cinéma, que Jameson comme Anderson envisagent dans une moindre mesure, parce que, de façon surprenante – le cinéma représentant par excellence la diffusion populaire, voire populiste, et dominante de la culture postmoderne –, l'esthétique postmoderniste ne semble pas s'y manifester de façon aussi prégnante : il nous a paru plus efficace, en guise de préalable, de présenter les revendications architecturales et picturales en ce qu'elles ont marqué durablement un paysage et des représentations (comme en témoigne l'usage commun, par exemple, du *Dyptique Marylin* de Warhol pour illustrer des objets de la vie quotidienne aujourd'hui).

[3] Anderson, P., *Les Origines de la postmodernité*, *op. cit.*, p. 131.

[4] Jameson, F., *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 427.

[5] *Ibid.*, p. 51.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

s'inscrit, pour Jameson, dans une perte d'historicité : le sujet postmoderne, fragmenté, ne peut plus porter un style original et personnel ; domine alors la catégorie du pastiche, « parole dans une langue morte[1] », qui porte un regard aveugle sur le passé, mêlant tous les styles et toutes les périodes. Sur ce point précis, la proposition de Linda Hutcheon se distingue : elle refuse l'étiquette d'ahistoricité accolée au postmodernisme pour montrer que ce dernier est un mouvement du paradoxe, qui vise à interroger le passé depuis le présent. Sa forme privilégiée, notamment en littérature, réside alors dans ce qu'elle nomme la « métafiction historiographique[2] », c'est-à-dire l'ancrage historique et social de la métafiction moderniste. Dès lors, pour Linda Hutcheon, la vocation du postmodernisme est toute entière contenue dans la notion de contradiction : c'est un « phénomène contradictoire, qui use et abuse, installe pour ensuite subvertir les concepts mêmes qu'il met à l'épreuve[3] ».

La question que pose Jameson est fondamentale pour l'étude de notre corpus et du phénomène de la multiplication des récits : si le postmodernisme est une culture spatiale, quelle forme prend alors le temps dans ses manifestations esthétiques ? Si le paradigme temporel menace de s'effacer au profit d'un paradigme spatial, toute linéarité, toute narrativité devient impossible : cette problématique est au cœur de notre questionnement.

3) Postmodernisme et littérature

Le postmodernisme, que l'on peut comprendre comme une esthétique de l'hétérogène et du discontinu, du pastiche et du refus de l'originalité, du pluriel et du multiple, du schizophrénique et du non-linéaire, de l'espace et non du temps, trouve en John Barth à la fois un représentant littéraire et un théoricien. En effet, dans ses deux brefs essais, « The Literature of Exhaustion » et « The Literature of Replenishment[4] » publiés pour la première fois respectivement en 1967 et 1980, l'écrivain se confronte à cette « étiquette » esthétique que la critique lui accole volontiers. Son approche est intéressante pour notre lecture à plusieurs titres : d'une part, parce qu'elle se joue en deux temps – un premier temps, celui de l'épuisement, dans lequel le terme de postmodernisme n'apparaît pas, car encore peu usité, mais est comme défini *in absentia*, et un second temps, celui de la reconstitution ou de la régénération, qui revient avec recul sur les positions du premier texte et sur le terme de postmodernisme – et d'autre part, parce qu'elle recoupe en plusieurs points les définitions précédentes tout en les enrichissant d'un panorama d'auteurs que Barth juge postmodernes et qu'il accepte comme ses ancêtres ou contemporains, parmi lesquels Borges, Cortázar ou Calvino (et en particulier son *Château des destins croisés* et ses *Cosmicomics*) tiennent une place de choix.

Dans « The Literature of Replenishment », Barth n'hésite pas à se confronter à ce qui résiste à la pensée critique depuis deux décennies : « mais qu'est-ce que le postmodernisme ?[5] ». Pour répondre

[1] Jameson, F., *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, *op. cit.*, p. 57.

[2] Hutcheon L., *A poetics of postmodernism: history, theory, fiction*, *op. cit.*, p. ix (nous traduisons : « historiographic metafiction »).

[3] *Ibid.*, p. 3 (nous traduisons : « postmodernism is a contradictory phenomenon, one that uses and abuses, installs and then subverts the very concepts it challenges »).

[4] Barth, J., *The Friday Book*, *op. cit.*, p. 62-76 et p. 193-206.

[5] Barth, J., « The Literature of Replenishment », *The Friday Book*, *op. cit.*, p. 196.

à cette question, il nous faut reparcourir les deux textes dans l'ordre. « The Literature of Exhaustion » date de 1967, et il est écrit dans un contexte spécifique que Barth rappellera à la fois dans un court texte introductif adjonctif, et dans « The Literature of Replenishment » : l'université dans laquelle il enseigne s'inscrit dans les mouvements étudiants de la fin des années 1960, et ses propres enseignements, ainsi que sa posture d'écrivain, sont pris dans une querelle avec les positions de Marshall MacLuhan et sa condamnation de la littérature imprimée. Ce contexte explique, pour Barth, certaines prises de position formulées de façon radicale, et qu'il tempèrera par la suite dans le second de ses essais sur la question sans pour autant les renier. Mais s'il revient sur ce premier texte, c'est avant tout parce qu'il y a eu une incompréhension sur le sens à accorder à la notion d'épuisement de la littérature : beaucoup, parmi lesquels des écrivains admirés de Barth, l'ont interprétée comme une posture décliniste, postmoderniste dans le plus mauvais sens du terme ; il ne serait plus possible de faire de la littérature puisque celle-ci aurait épuisé toutes ses possibilités. Or, si le propos de Barth dans « The Literature of Exhaustion » peut laisser supposer une telle interprétation – lorsqu'il définit l'épuisement non comme un épuisement moral ou intellectuel mais comme « l'assèchement de certaines formes ou la sensation d'épuisement de certaines possibilités[1] » – ce constat ne doit pas donner lieu, ainsi qu'il le précise dans la foulée, à un désespoir quelconque. Il s'agirait plutôt, pour une époque littéraire, de prendre conscience d'un passé, y compris le plus récent – dans ses manifestations modernistes – et de s'en détacher par une virtuosité du pastiche : le modèle exhibé par Barth est alors Borges et son fameux « Pierre Ménard, auteur du *Quichotte* ». L'idée qui intéresse particulièrement Barth, et qui lui permet de définir le virage que prend la littérature qui a du sens pour lui, est la forme de la littérature dans une époque où tout semble avoir été déjà écrit et qui a tendance à se penser comme l'âge de la fin. La littérature de Borges, en particulier dans *Fictions*, est ce qu'une société postmoderne vivant en état de crise permanente – pour laquelle la fin est devenue « immanente », pour reprendre le terme de Frank Kermode[2] – peut livrer de mieux. Il ne s'agit plus de viser l'originalité ou l'innovation, mais de reproduire avec plus ou moins de distance les textes du passé, dans un geste qui répète les origines mêmes du roman et qui, paradoxalement, devient acte véritable de création.

C'est ainsi que Barth définit alors son propre travail, par exemple dans une œuvre comme *Giles Goat-Boy* : des « romans qui imitent la forme du Roman, par un auteur qui imite le rôle d'Auteur[3] ». Il s'agit donc en fait, bien plutôt que de déplorer un épuisement des possibles littéraires, de prendre acte de cet épuisement pour le renverser et en faire la source d'une régénération littéraire spécifique au postmodernisme. Si épuisement il y a pour Barth, ce serait avant tout celui du modernisme[4], dans son élitisme et son rejet du lecteur : le postmodernisme, ainsi qu'il l'affirme dans « The Literature of

[1] Barth, J., « The Literature of Exhaustion », *The Friday Book*, *op. cit.*, p. 64 (nous traduisons) : « the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities ».

[2] Frank Kermode analyse la fiction de la deuxième moitié du XXe siècle comme « une façon de manifester notre conviction que la fin est immanente plutôt qu'imminente » (Kermode, F., *The Sense of an Ending*, *op. cit.*, p. 101. Nous traduisons : « our way of registering the convicts that the end is immanent rather than imminent »).

[3] Barth, J., « The Literature of Exhaustion », art. cit., p. 72 (nous traduisons) : « novels which imitate the form of the Novel, by an author who imitates the role of Author ».

[4] Voir Barth, J., « The Literature of Replenishment », art. cit., p. 206.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Replenishment », a alors pour vocation de faire la synthèse entre le pré-modernisme – et sa vocation réaliste, narrative et populaire – et le modernisme – dans ses avant-gardes et ses prises de position :

> le roman postmoderne idéal s'élèvera d'une façon ou d'une autre au-dessus de la querelle entre réalisme et irréalisme, formalisme et « contenuisme », littérature pure et engagée, fiction élitiste et fiction poubelle.[1]

Barth donne plusieurs exemples pouvant prétendre au titre de « roman postmoderne idéal », parmi lesquels *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino. Il nous paraissait utile de nous appuyer sur les propos de John Barth pour comprendre ce que peut représenter le postmodernisme en littérature, car il permet de ne pas assigner aux œuvres postmodernes des esthétiques devenues lieux communs, mais bien plutôt une vocation face à une société elle-même postmoderne, se pensant en état de crise perpétuelle, comme en bout de parcours.

Cependant, cela ne permet pas de régler tous les problèmes existant autour de la notion de postmodernisme : faut-il la considérer comme une catégorie esthétique ou bien comme une période (rassemblant toutes les œuvres produites, sans qu'on puisse établir de point commun surplombant) ? La réponse consistant à considérer le postmodernisme et la postmodernité comme une culture, que nous avons esquissée précédemment, semble faible, et ce d'autant que les auteurs qui la proposent, Jameson et Anderson notamment, reconnaissent dans le même temps que tout catégorisation en termes de « post » implique une dimension fuyante et que le postmodernisme est marqué par l'absence assez nette de textes manifestes. Si l'on envisage le postmodernisme comme une période, comment concilier les différences d'ancrage temporel entre les États-Unis d'Amérique, où la notion commence à émerger dès la sortie de la seconde guerre mondiale et s'affirme pendant les Trente Glorieuses, les accompagnant, et le contexte européen et français qui s'empare de la notion à partir des années 1980, dans un temps de crise marquée ? Cette question en suscite d'autres, concernant, notamment, l'inclusion ou non de certains auteurs comme les Nouveaux romanciers français dans le postmodernisme, ou dans les derniers soubresauts du modernisme tardif : pour Gontard, pour Linda Hutcheon, comme pour Barth d'ailleurs, le Nouveau Roman est encore une manifestation du modernisme ; mais où faudrait-il placer les membres de l'OuLiPo ? Pour Marc Gontard, ils appartiennent eux aussi au modernisme parce qu'ils s'ancrent dans une logique de l'expérimentation qui découlerait de la volonté d'innovation propre au modernisme ; pour Barth, au contraire, Calvino est de plein droit, dans sa période oulipienne, un auteur postmoderniste. Par ailleurs, comment se servir d'une notion qui fait l'objet de controverses et qui semble elle-même, du moins en France, être passée de mode, voire ne l'avoir jamais été ? Nous chercherons, dans le point suivant, à observer l'usage qu'en font les auteurs de notre corpus. Dans tous les cas, cette exploration des définitions du postmodernisme paraît conforter l'intuition initiale de l'appartenance des œuvres de notre corpus à cette esthétique : mais, comme toute évidence qui s'impose avec un peu trop d'insistance, il faut la mettre à l'épreuve.

[1] *Ibid.*, p.203 (nous traduisons) : « the ideal postmodernist novel will somehow rises above the quarrel between realism and irrealism, formalism and "contentism", pure and committed literature, coterie fiction and junk fiction ».

B. Un ancrage diversifié

Les œuvres composant notre corpus, comme nous l'avons montré, tendent vers le fragmentaire et le discontinu, se présentent – et sont perçues – comme des œuvres de la monstruosité et de l'excès, et visent à inclure en leur sein la multiplicité des possibles et la complexité d'un monde représenté comme lui-même morcelé et fuyant. Pourtant, nous avons aussi montré que, si nos œuvres font du multiple leur mot d'ordre, ce n'est pas au détriment de l'unité : le fragmentaire se résout en direction de l'Un plutôt que du pluriel, ainsi que nous l'avons soutenu en nous appuyant sur les propos de Blanchot. Cela semble entrer en contradiction avec un des éléments majeurs du postmodernisme, relevé par la plupart de ses commentateurs, à savoir la remise en cause des valeurs de complétude et de totalité. Nos œuvres pratiquant la multiplication des récits ne nient pas, ne dépassent pas l'unité et la volonté de totalité : elles en font un horizon, et dans un même mouvement indiquent que toute totalité, et toute unité, ne peuvent être atteintes que par l'inclusion de la potentialité, qui vient retarder la complétude. Une fois cette divergence établie, qui permet d'emblée de comprendre que l'inclusion de nos œuvres dans l'esthétique postmoderniste ne va pas nécessairement de soi, il est possible d'approfondir le questionnement. L'ancrage de nos œuvres dans le postmodernisme est diversifié : en effet, notre corpus couvre la période habituellement désignée comme postmoderne, de ses débuts – avec *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino paru en 1973 en Italie – à son essoufflement, ou sa poursuite, de nos jours.

1) *Le Château des destins croisés*, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *« 53 jours »* : des œuvres à la frontière

Certaines œuvres du corpus sont difficilement classables au sein du postmodernisme, parce qu'elles ont été l'objet de catégorisations différentes. C'est le cas, principalement, de nos deux auteurs oulipiens, Italo Calvino et Georges Perec. En effet, pour la plupart des critiques français, il n'est pas possible d'intégrer au postmodernisme les œuvres des membres de l'OuLiPo – dont les œuvres calviniennes de sa période parisienne – pour la raison que le principe créatif qui préside aux réalisations oulipiennes est celui de l'expérimentation. Or, l'expérimentation est une caractéristique du modernisme. Plus encore, la modernité serait inscrite dans une vision du progrès des savoirs et de la raison : reprenant les propositions de Hans Robert Jauss, Marc Gontard affirme que « c'est à l'époque des Lumières qu'apparaît cette idée essentielle selon laquelle le progrès ininterrompu des connaissances conduit à l'émancipation de l'homme […] ». Cette conception de l'accroissement continu et positif des savoirs humains s'accompagne d'une foi en la puissance de la raison (depuis Descartes), dans une « dialectique spéculative dont la puissance de conceptualisation absorbe la dynamique des contraires dans une synthèse totalisante[1] » : on retrouve ici l'idée précédemment évoquée d'une tension vers l'un, la totalité, à partir d'une mise en présence du multiple et des possibles. Pour Marc Gontard, cette raison dialectique (à situer dans un héritage hégélien évident), qui domine l'ère moderniste, se manifeste à travers plusieurs

[1] Gontard, M., *Ecrire la crise*, *op. cit.*, p. 19, pour cette citation et la précédente.

incarnations théoriques, dont le structuralisme, ouvrant vers la sémiologie. Marc Gontard affirme alors que

> l'exemple le plus achevé de cette modernité dialectique […] paraît être la grammaire sémiotique de Greimas qui rend compte de l'universalité de la forme narrative à partir d'un système binaire d'oppositions sémantiques, développé en programme narratif sous la forme du carré logique à quatre positions[1].

Or, Calvino, dans sa période parisienne, a été très intéressé par ces théories du système, et y puise les contraintes qui président, par exemple, à la création de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, comme en témoigne la publication, en 1984, de l'opuscule *Comment j'ai écrit un de mes livres*[2] qui, tout en adressant un clin d'œil à Raymond Roussel[3], reprend le carré sémiotique de Greimas pour expliciter le système de l'enchâssement narratif et le rôle du narrateur et du narrataire. Autrement dit, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, mais aussi *Le Château des destins croisés* de Calvino, ou encore *La Vie mode d'emploi*, et *« 53 jours »* de Perec, œuvres du système, seraient fondamentalement des œuvres du modernisme. Marc Gontard rappelle l'émergence, à l'issue de la seconde guerre mondiale, de la cybernétique[4], qui devient le modèle du « système autorégulé[5] », modèle qui s'étend aux structures romanesques. Le système, en tant que structure englobante, permet à chaque élément indépendant de prendre sens et fonction au sein de l'ensemble : on retrouve ici des analyses que nous avons menées à propos de l'esthétique du fragment ou de la diffraction, ramenées dans notre corpus à l'unité générale de l'œuvre.

Et pourtant, *Le Château des destins croisés* semble pouvoir être désigné comme une œuvre postmoderniste : œuvre de la discontinuité, en ce qu'elle présente de multiples récits qui n'ont en commun que les parcours qui se croisent sur l'échiquier de cartes, elle est surtout éminemment postmoderne dans son usage de la reprise intertextuelle, chaque personnage étant l'incarnation de figures mythiques, historiques et littéraires de la culture européenne (par exemple, Faust et Parsifal dans « Deux histoires où l'on se cherche » [CDC, 106], ou encore Œdipe, dans « Moi aussi je veux raconter la mienne » [CDC, 113], et Hamlet, Lady Macbeth et le roi Lear dans « Trois histoires de folie et de destruction[6] » [CDC, 126-128]). *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, dans son raffinement métatextuel et ses jeux de miroirs, tout comme *« 53 jours »*, peuvent prétendre appartenir au postmodernisme naissant : John Barth, qui est lui-même en tant qu'auteur assez facilement classé du côté du *post*, fait dans cette perspective d'Italo Calvino un auteur clé du postmodernisme – « a true postmodernist[7] » –, lui permettant de définir ce qu'est, pour lui, le postmodernisme. Pour autant, les arguments de Barth en faveur d'un ancrage postmoderniste, à chercher chez Calvino à partir des années 1970, sont assez

[1] *Ibid.*, p. 20.
[2] Calvino, I., *Comment j'ai écrit un de mes livres*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1984.
[3] Roussel, R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, 1995 [1935].
[4] On connaît l'intérêt que portait Calvino à ces innovations (voir « Cybernétique et fantasmes ou de la littérature comme processus combinatoire », *La Machine littérature*, *op. cit.*,).
[5] Gontard, M., *Ecrire la crise*, *op. cit.*, p. 20.
[6] En version originale : CDI, 91 ; CDI, 96 ; CDI, 107-109.
[7] Barth, J., « The Literature of Replenishment », art. cit., p. 204.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

faibles[1]. Cette faiblesse argumentative se retrouve dans plusieurs ouvrages récents, qui font de Calvino un des premiers auteurs postmodernes ; ainsi, Clément Lévy, dans un ouvrage consacré à l'exploration des *Territoires postmodernes chez Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, évoque-t-il *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, « roman sur le roman, ou méta-roman, [qui] est cité en exemple d'expérimentation romanesque postmoderne[2] », sans pour autant donner la référence de ces citations, qui restent bien mystérieuses. De son côté, Chiara Nannicini-Streitberger, dans son ouvrage consacré à *La Revanche de la discontinuité chez Bachmann, Perec et Calvino*, affirme que la perspective de la discontinuité, si elle n'est pas encore classiquement admise pour Bachmann, est « devenue classique pour les romans de Perec et surtout de Calvino, qui est désormais considéré comme un exemple évident d'écrivain postmoderne[3] » : cette fois-ci, les références, quoique peu nombreuses, permettant d'étayer cette « évidence » sont mentionnées. Or, en poursuivant l'exploration, on s'aperçoit vite que celles-ci (Ulla Mussara, JoAnn Cannon[4]) sont elles-mêmes discutées : Joseph Francese, dans un ouvrage consacré à la représentation du temps et de l'espace dans l'esthétique littéraire postmoderne, fait de Calvino, et de Barth lui-même, des « late modernists », représentants donc d'un modernisme tardif qui « font usage du sujet écrivant comme centre d'organisation de la conscience[5] ». Plus encore, Joseph Francese montre que l'objectif de Calvino, après sa période néoréaliste (symbolisée par *Le Sentier des nids d'araignées* en 1947), est d'établir un système des savoirs : quand bien même ce projet ne pourra être mené à bien – ce qui, pour JoAnn Cannon, est le signe de l'appartenance postmoderniste des dernières œuvres calviniennes –, Joseph Francese y voit la volonté d'établir « une métanarration fondatrice capable de réconcilier la myriade de petits récits de la postmodernité ». En d'autres termes, la vocation calvinienne, exemplifiée dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Le Château des destins croisés* par l'emploi de structures d'enchâssement, n'est pas de constater le morcellement mais d'y remédier : cela s'apparente à une esthétique moderniste pour Joseph Francese. Pour appuyer ce propos, nous pouvons citer l'auteur lui-même, qui dans un entretien accordé au *New York Times* en 1981, semble refuser l'étiquette postmoderniste pour des raisons similaires :

[1] Ils reposent principalement sur une affinité programmatique – sans que ce programme ne soit clairement et distinctement rappelé – et sur un goût personnel : « I urge everyone to read Calvino at once […], not only because he exemplifies my postmodernist program, but because his fiction is both delicious and high in protein » (Barth, J., « The Literature of Replenishment », art. cit., p. 204).

[2] Lévy, C., *Territoires postmodernes. Géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

[3] Nannicini-Streitberger, C., *La Revanche de la discontinuité : bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2009, p. 272.

[4] Chiara Nannincini-Streiberger cite deux textes d'Ulla Musarra, « Duplication and Multiplication : Postmodernism devices in the Novels of Italo Calvino » (dans *Approaching Postmodernism*, Fokkema, D., Bertens, H. (dir.), Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 1986) et *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni dell'opera di Italo Calvino*, Roma, Bulzoni, 1996 ; elle cite un ouvrage de JoAnn Cannon, *Italo Calvino : Mr. Palomar and Collezione di sabbia* (dans *Postmodern Italian Fiction. The Crisis of reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*, Rutherford/Madison/Teaneck , Fairleig Dickinson University Press, 1989).

[5] Francese, J., *Narrating Postmodern Time and Space*, Albany, State University of New York Press, 1997, p. 7-8 (nous traduisons) : « To that end I compare and contrast the work of the mature Calvino […] and John Barth […], whom I consider late modernists, to the oppositional postmodernisms of Toni Morrison […], E. L. Doctorow […], and Antonio Tabucchi […]. I argue that postmodern narratives do not use the writing subject as organizing center of consciousness, a strategy characteristic of high modernism that also underpins the work of Barth and Calvino ».

> Je déteste ce courant contemporain visant la destruction de la hiérarchie traditionnelle des genres. *Si par une nuit d'hiver* n'est pas seulement un roman, c'est un hyperroman, un roman développé au dixième degré. Il a beaucoup en commun avec mes *Contes italiens* par ce que son effet repose sur un sentiment d'abondance de conteurs, sur le plaisir de la pure prolifération d'histoires. Il ressemble aussi aux *Villes invisibles* ; c'est un catalogue ou une anthologie de romans plutôt que de villes… Il partage encore autre chose avec la plupart de mes fictions : il concerne des individus, confrontés à une menace qui provient d'une source maléfique puissante, anonyme et collective, des individus qui se sont impliqués eux-mêmes dans ce danger à cause de leur attirance pour un personnage féminin.[1]

Nous ne saurions trancher définitivement dans ce conflit mais nous souscrivons à l'analyse en termes d'inclusion du multiple telle qu'elle vient d'être déployée, et nous notons par ailleurs que les arguments semblent plus convaincants et plus étayés chez les défenseurs d'un Calvino marquant la transition du modernisme vers le postmodernisme, que chez les défenseurs d'un Calvino d'emblée postmoderne. Il nous semble ainsi que les œuvres de Calvino comme de Perec que nous analysons dans le cadre de ce travail doivent être envisagées comme signes de cette transition, appartenant à la fois déjà à ce qui fera la renommée du postmodernisme – se confrontant à la multiplicité et au discontinu – mais portant encore les signes, parce qu'elles appartiennent à un contexte parisien marqué par le structuralisme et la pensée de système, d'un modernisme exigeant.

2) *Cloud Atlas*, *Courts-circuits*, *La Maison des feuilles* : questionner des évidences

Un discours homogène ne peut être tenu sur l'ensemble de notre corpus concernant son appartenance au postmodernisme. En effet, si *Cloud Atlas*, situé dans la continuité de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino, semble comme ce dernier pouvoir prétendre au titre peu argumenté d'emblème postmoderniste, la caractérisation de *Courts-circuits* l'apparente plus à une résurgence du baroque ; quant à *La Maison des feuilles*, il faudrait bien plutôt l'envisager comme une œuvre *post*-postmoderne, prenant, dans un effet de renversement vertigineux et lui-même postmoderne, les tics et l'esthétique postmodernes comme objet de parodie.

Cloud Atlas, paru aux États-Unis d'Amérique en 2004, a très rapidement été comparé à *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino : V. S. Adams, par exemple, dans *Encyclopedia of Contemporary Writers and their work*, affirme que

> *Cloud Atlas* est clairement redevable d'une dette structurelle envers le roman postmoderne d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. […] Dans plusieurs entretiens Mitchell explique avoir lu le chef-d'œuvre de Calvino à la vingtaine, et avoir trouvé l'absence de résolution à la fois frustrante et fascinante. *Cloud Atlas* reflète la structure du livre de Calvino dans un effet de renversement, donnant naissance à une expérimentation structurelle plus accessible à des lecteurs moins intéressés par la postmodernité pour elle-même.[2]

---

[1] Du Plessix Gray, F., « Visiting Italo Calvino », *The New York Times*, juin 1981, accessible en ligne : http://www.nytimes.com/1981/06/21/books/visiting-italo-calvino.html?pagewanted=all (consulté le 07/12/15). Nous traduisons : « I detest this contemporary trend to destroy the traditional hierarchy of genres […]. *If on a winter's night* is not only a novel, it is a hypernovel, a novel developed to the 10th degree. It has much in common with my *Italian Folk Tales* because its effect is created by a sense of the storyteller's abundance, by the pleasure of the sheer proliferation of stories. It also resembles *Invisible Cities*; it's a catalogue or anthology of novels instead of cities. ... It shares something else with most of my fiction: It concerns individuals confronted by a menace which comes from a powerful, collective, anonymous source of evil, individuals who have involved themselves in this danger because of the attraction of a female character ».

[2] Adams, V. S., « *Cloud Atlas*, David Mitchell », dans *Encyclopedia of Contemporary Writers and Their Work*, Hamilton, G. et Jones, B., New York, Facts on Files, 2010, p. 70 (nous traduisons) : « *Cloud Atlas* owes a clear

Autrement dit, la comparaison prend pour acquis l'appartenance du roman calvinien à l'esthétique postmoderne et fait de *Cloud Atlas* une forme de vulgarisation de la structure de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[1]. C'est un point intéressant : en effet, on pourrait considérer que *Cloud Atlas*, à la fois par la structure adoptée et par les discours tenus, est dans une posture de mimétisme d'un certain postmodernisme, mimétisme ayant vocation à être populaire[2] tout en mettant à distance les dérives postmodernistes, notamment l'inaccessibilité des œuvres. *Cloud Atlas* offre bien, d'une part, des discours contre la société du spectacle, comme en témoigne « L'Oraison de Sonmi~451 », mais aussi des discours à réinscrire dans une perspective postcoloniale[3] ou visant la critique d'un capitalisme devenu hégémonique et conspirationniste, dans la portée dystopique et post-apocalyptique[4] des deux récits centraux, « L'Oraison de Sonmi~451 » et « La Croisée d'Sloosha ». Mais dans le même temps, la référence au postmodernisme est traitée avec distance, voire une certaine ironie : c'est ainsi que le personnage de Timothy Cavendish, éditeur, critique le manuscrit de *Demi-Vies* qu'il a reçu, et que nous avons lu, pour sa forme trop connotée années 1980, trop marquée par un certain raffinement structurel postmoderne… qui est pourtant celui de *Cloud Atlas* lui-même : « Ce livre gagnerait en qualité si cette Hillary V. Hush n'avait pas eu recours à ces prétentieux petits procédés. Elle avait découpé son histoire en petits chapitroïdes qui trahissaient ses arrière-pensées hollywoodiennes[5] » (CN, 229). Or, il avait précédemment discrédité ce type de pratique : « Fort de mon expérience d'éditeur, je désapprouve les recours aux analepses, prolepses et autres procédés roublards ; ils appartiennent aux années quatre-vingt et à leur cortège de maîtrises sur le postmodernisme et la théorie du chaos[6] » (CN, 213). Cette inclusion ironique d'une référence au postmodernisme est alors à comprendre dans la lignée de ce que fait, de façon plus marquée, Mark Danielewski dans *La Maison des feuilles*.

Il ne semble donc pas justifié de faire de *Cloud Atlas* (ni de son adaptation cinématographique) un emblème postmoderne : si, comme le soutient Hélène Machinal, « *Cloud Atlas* offre au lecteur un certain nombre de caractéristiques typiques de l'écriture postmoderne, et non des moindres, comme l'hybridité générique, une structure fragmentée, des récits interrompus et une emphase sur l'illusion et

---

structural debt to Italo Calvino's postmodern novel *If on a Winter's Night a Traveller* (1979), and in various interviews Mitchell comments on having read Calvino's masterpiece in his early 20s, and finding the lack of resolution both frustrating and compelling. *Cloud Atlas* reflects the structure of Calvino's book back upon itself, making a structural experimentation more accessible to readers less interested is postmodernity for its own sake ».

[1] Dans cette lignée, Will McMorran désigne le Calvino de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* d'« early postmodern », et le Mitchell de *Cloud Atlas* de « late postmodern » (McMorran, W., « *Cloud Atlas* and *If on a Winter's Night a Traveller*. Fragmentation and Integrity in the Postmodern novel », *David Mitchell : Critical Essays, op. cit.,* p. 157).

[2] A ce propos, Peter Childs et James Green signalent que certains critiques voient dans l'œuvre de David Mitchell un « postmodernisme domestiqué » (Childs, P., Green, J., « The Novels in nine parts », *David Mitchell : Critical Essays*, *op. cit*., p. 26. Nous traduisons : « domesticated postmodernism »).

[3] Voir à ce propos l'article de Dunlop, N., « Speculative Fiction as Postcolonial Critique in *Ghostwritten* and *Cloud Atlas* », *David Mitchell : Critical Essay*, op. cit.

[4] On consultera avec profit l'article de Machinal, H., « *Cloud Atlas* : From Postmodernity to the Posthuman », *David Mitchell : Critical Essays*, *op. cit.*

[5] En version originale : « It would be a better book if Hillary V. Hush weren't so artsily-fartstily Clever. She had written it in neat little chapteroids, doubtless with one eye on the Hollywood screenplay » (CA, 164). Rappelons que *Cloud Atlas* a été adapté au cinéma dans ce qui s'apparente à une super-production hollywoodienne.

[6] En version originale : « As an experienced editor I disapprove of backflashes, foreshadowings and tricksy devices, they belong to the 1980s with MA in Postmodernism and Chaos Theory » (CA, 152). La traduction va plus loin dans l'ironie en utilisant sciemment un lexique propre à la narratologie genettienne.

le simulacre », pour autant, « il transcende aussi cela en introduisant une dimension philosophique qui va au-delà du niveau individuel vers un niveau plus collectif[1] », rejoignant par-là la perspective adoptée par Italo Calvino à propos de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* développée dans l'entretien qu'il accorde au *New York Times* en 1981. Comme le résume alors Sarah Dillon en introduction de l'ouvrage collectif qu'elle dirige à propos de l'œuvre de Mitchell, si tous les articles cherchent à savoir si « Mitchell écrit des fictions postmodernes […], la réponse est à la fois oui et non[2] ». Plus encore,

> Il semble y avoir consensus autour de l'idée que, bien que Mitchell utilise des techniques littéraires du postmodernisme, il n'adhère pas au nihilisme apolitique et antisocial de la postmodernité, avec sa vision ironique de la vie moderne et son insistance paradoxale sur l'inadéquation de la narration, du langage et de la littérature. Au contraire, l'usage que fait Mitchell de tous les procédés littéraires à sa portée fait partie de son plaisir à poursuivre une littérature du pouvoir et de l'effet. Si Mitchell semble, de façon répétée, céder à l'auto-référentialité caractéristique de la fiction postmoderne, cette auto-référentialité concerne en réalité toujours la fertilité, le pouvoir et la subsistance de la fiction, non son épuisement […].[3]

On lit clairement dans le propos de Sarah Dillon une référence au texte de John Barth que nous avons précédemment commenté : tout comme John Barth revenait sur les interprétations erronées de son propos pour conclure à la renaissance de la littérature, David Mitchell semble prouver, dans ses œuvres, la persistance d'un pouvoir de la fiction qu'il s'agira alors pour nous de mesurer.

Quant à l'œuvre d'Alain Fleischer, vaste, foisonnante et recouvrant plusieurs pratiques – la photographie, le cinéma[4] et la littérature – elle semble se déployer dans un contexte postmoderne, en reprendre certains codes mais répondre, en dernière instance, à d'autres catégorisations. En effet, la création littéraire de cet auteur français contemporain, prolixe, se fonde sur cette interdisciplinarité qui est la sienne. Il affirme ainsi, dans un entretien accordé au *Matricule des Anges* en 2003[5] qu'il « [a] toujours évité de devenir un spécialiste » et qu'il « n'[a] jamais renoncé à la variété », s'inscrivant ainsi en porte-à-faux de la tendance de « la société moderne [qui] donne une prime aux spécialistes ». Sa pratique d'écriture, pensée comme point d'aboutissement de ses investigations photographiques et

[1] Machinal, H., « *Cloud Atlas*. From Postmodernity to the Posthuman », art. cit., p. 127. Nous traduisons : « *Cloud Atlas* presents the reader with a number of characteristics that are typical of postmodern writing, not least, generic hybridity, a fragmented structure, interrupted narratives, and an emphasis on illusion and simulacrum », et « it also transcends it by introducing a philosophical dimension that goes beyond the individual level to a more collective one ».

[2] Dillon, S., « Introducing David Mitchell's Universe », art. cit., p. 18. Nous traduisons : « […] the question of whether Mitchell is writing postmodern fiction […], the answer is both yes and no ».

[3] *Ibid*. Nous traduisons : « The consensus seems to be that while Mitchell employs postmodern literary techniques, he does not adhere to the apolitical and antisocial nihilism of postmodernity with its ironic take on modern life and its paradoxical insistence on the inadequateness of narrative, language and literature. On the contrary, Mitchell's use of every literary device available to him is part of his delight in the continuing power and affect of literature. While Mitchell might repeatedly indulge the self-referentiality characteristic of postmodern fiction, the self-referentiality is in fact always about the fertility, power and sustenance of fiction, not its exhaustion […] ».

[4] On peut par exemple citer *Zoo zéro* (1979), *Boltanski par Fleischer* (1984), *Niagara-on-the-tape* (1993), *Jean Nouvel* (2001), *Du côté de Vitebsk – Journal de voyage* (2005) ou *Morceaux de conversation avec Jean-Luc Godard* (2007-2009). Ces exemples mettent en lumière la dimension fictionnelle et documentaire du cinéma d'Alain Fleischer, qui est par ailleurs fondateur du Fresnoy – Studio national d'art contemporain, dont il est le directeur depuis 1997.

[5] Toutes les citations qui suivent proviennent de Dupérou, C., « *Les Ambitions désavouées* », art. cit.

cinématographiques[1], prend appui sur ses autres pratiques artistiques : il est « impossible [pour lui] de ne pas y avoir parfois recours ». Cet aspect du travail d'Alain Fleischer, analysé par Fabien Gris[2], peut s'inscrire dans une perspective postmoderne dans sa volonté de décloisonnement et de dé-hiérarchisation. Si la littérature est un point d'aboutissement, ce n'est pas parce qu'elle représente une valeur plus noble, mais bien parce qu'elle est, paradoxalement, un point de départ intimidant pour Alain Fleischer. Son œuvre littéraire s'inscrit alors, loin de toute forme de pureté, dans une perspective hétérogène, dans laquelle il s'agit d'ouvrir « des perspectives » : on retrouve bien plusieurs enjeux de la littérature postmoderne. Et pourtant, Alain Fleischer, dans cet entretien, a tout autant, si ce n'est plus explicitement, recours à des références de la modernité : s'il n'a pu se lancer d'emblée en littérature, c'est parce que, « très marqué par les avant-gardes », il n'ose se confronter aux grands auteurs du siècle, aux modèles que sont pour lui « Proust, Joyce, Faulkner, Kafka », et qui appartiennent de fait au modernisme. Plus encore, si l'on suit l'idée selon laquelle l'expérimentation, dans sa quête de nouveauté, est une valeur éminemment moderne, force est alors de constater qu'Alain Fleischer semble inscrire son travail dans une continuité du modernisme. Il affirme ainsi que « toutes [ses] productions sont d'abord des idées, des concepts, des propositions d'expérimentation […] », expérimentation qu'il lie à la notion d'exploration : « s'il n'y a pas dans ce que je fais une dimension exploratoire, si une production artistique n'est pas aventureuse, ça ne m'intéresse pas du tout ». Ce qu'on entend, dans ce propos, est la volonté pour Alain Fleischer de poursuivre une posture d'avant-garde en adoptant « l'identité de l'explorateur ». Pour tenter de définir l'esthétique issue de cette prise de position à mi-chemin du modernisme et du postmodernisme, il est alors possible d'avoir recours, comme le font souvent les critiques, à la notion de baroque. C'est ainsi, d'ailleurs, qu'est présenté l'ouvrage qui donne lieu à l'entretien d'Alain Fleischer : *Les Ambitions désavouées*, roman de la fuite en avant d'un jeune homme dans la forêt d'Amazonie, est caractérisé par Catherine Dupérou comme « roman d'aventures baroque ». A la question « Le baroque [est-il] la forme la plus approprié à [son] propos », Alain Fleischer acquiesce : c'est une façon pour lui « d'épuiser les choses ». Il semble alors que l'adjectif « baroque », qui sert aussi à marquer ses « affinités » avec les auteurs sud-américains qui lui sont contemporains, comme Roberto Bolaño, et leur goût pour un « imaginaire fort », permette de faire le lien avec l'esthétique postmoderne. On reconnaît en effet dans cette idée « d'épuiser les choses » le propos tenu par John Barth dans « The Literature of Exhaustion » et « The Literature of Replenishment ». Il s'agit, pour Alain Fleischer, afin « d'entrer dans la complexité du sens », de mettre en œuvre une « complexité de la forme » dans « sa propension naturelle à proliférer ». On retrouve énoncé ici le principe qui guide la ronde et les courts-circuits[3] narratifs dans l'œuvre du même nom que nous étudions dans ce travail

[1] Il affirme ainsi que la littérature est pour lui « un projet premier [qu'il a] longtemps différé, peut-être par précaution, ou par inhibition ». Pourtant, « tout [son] travail, même au cinéma et en photographie, était programmé par quelque chose qui est de l'ordre du langage ».

[2] Voir sa thèse de doctorat : Gris, F., I*mages et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, soutenu en 2012 à l'université de Saint-Etienne, sous la direction de Jean-Bernard Vray. Voir aussi Gris, F., « "Les images me regardent, je suis pris dans leur filet" : Alain Fleischer et le paradigme cinématographique », dans *Alain Fleischer écrivain*, *op. cit.*, p. 95-108.

[3] Il est, à ce propos, intéressant de noter que David Lodge, dans *The Modes of Modern Writing*, fait du court-circuit une des caractéristiques de l'écriture contemporaine (Lodge, D., *The Modes of Modern Writing : Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Ithaca / New York, Cornell University Press, 1977).

sur la multiplication des récits. Il semble donc que, si l'on souscrit à cette appartenance néobaroque de l'œuvre d'Alain Fleischer, on puisse y voir une façon détournée et spécifique d'évoquer son appartenance, quoique flottante, au postmodernisme. En effet, n'affirme-t-il pas encore, dans cet entretien, que « [sa] pensée se plaît à des espaces qui se déroulent sans limites imposées » ? Cette expression semble parfaitement convenir à la fois à la caractérisation d'une tendance du postmodernisme au refus des frontières et à leur constant dépassement, dans une visée d'expansion spatiale, et au principe de la multiplication des récits.

3) Le postmodernisme et la question médiatique : penser l'après ?

Si le postmodernisme se caractérise par sa prise en compte des nouveaux moyens de communications et des nouvelles technologies, parmi lesquelles l'informatique et les pratiques du numérique, et, en substituant le paradigme spatial au paradigme temporel, adopte une expansion horizontale voire rhizomique, alors l'hypertexte de fiction tel que nous l'avons décrit précédemment semble pouvoir en être une parfaite illustration. On a en effet montré en quoi l'hypertexte était une forme informelle, permettant l'inclusion de divers médias, et se présentait comme un réseau a-centré. Or, Clément Lévy, dans l'introduction de son ouvrage sur les *Territoires postmodernes*, affirme que « le postmodernisme se fonde sur la notion de réseau, affirme que tout est intervalle et qu'il n'y a pas de centre, et prône l'ouverture à l'altérité[1] ». On peut alors considérer que les hypertextes de fiction de notre corpus sont des œuvres pleinement postmodernes.

253 de Geoff Ryman fait reposer sa structure sur la succession de sept wagons de métro chacun contenant trente-six passagers assis, sa capacité maximale : cela offre la possibilité de deux-cent-cinquante-deux portraits plus un, celui du conducteur ; or, comme le précise le narrateur, « parce que l'univers n'est pas tenu par les principes de cause et d'effet uniquement, mais par des motifs mystérieux[2] » (253PR, 2), tous ces personnages ou presque vont trouver la mort dans l'accident du métro. Pour contrer le hasard qui s'infiltre dans cette structure, il s'agit alors de rétablir « l'illusion [qu'un] univers ordonné peut être maintenu », et pour ce faire, « chaque section consistera en un ensemble de 253 mots[3] » (253PR, 2) : ainsi, *253* se construit dans une tension constitutive du postmodernisme entre système et absence de système, ouverture et fermeture. Dans *Luminous Airplanes* de Paul La Farge, la forme hypertextuelle s'accompagne d'un discours sur le flux. Nous l'avons dit, il s'agit pour le narrateur de postuler une équivalence entre l'exploration de la grotte et la circulation dans un hypertexte. Ce qui permet cette comparaison est la présence, dans la grotte, de l'eau, flux perpétuel qui fait se rejoindre les époques et les espaces. Ce flux est à l'image du monde :

[1] Lévy, C., *Territoires postmodernes*, *op. cit.*, p. 21.

[2] Nous traduisons : « Because the universe is not held together by cause and effect alone, but by mysterious patterns ».

[3] Nous traduisons : « So that the illusion of an orderly universe can be maintained, each section will consist of 253 words ».

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

> J'ai pensé au fait que, quand on regarde [la grotte] pendant un laps de temps suffisamment long, ce n'est pas simplement l'eau qui est fluide, mais aussi la roche, qui se réduit constamment sous le passage de l'eau, se dissout constamment dans l'eau et s'écroule et se reforme de façon souterraine. Et il m'est apparu que tout est ainsi, rien n'est solide, ni la pierre sur laquelle tout s'établit, ni rien d'autre, tout est fluide, tout est en mouvement, rien ne garde sa forme pour longtemps, encore moins les êtres humains, qui sont bien plus destructibles que l'eau. Cette pensée, fort banale, que la forme humaine n'est pas permanente, s'était ajoutée à la prise de conscience de l'absence de permanence de toute forme, et ne semblait plus aussi tragique ou horrible qu'elle pouvait l'être un instant auparavant. Plutôt que des humains disparaissant d'un monde fixe, il me semblait que nous étions simplement un courant dans un flux confus, simplement un rythme parmi de nombreux autres, certains plus lents que nous, d'autres plus rapides, dans l'alternance généralisée entre son et silence.
>
> I thought about how, when you looked at it over a long enough period of time, it wasn't just the water that was fluid, the rock was fluid also, it was constantly retreating from the water, constantly dissolving into the water and collapsing and reforming itself underground. And it occurred to me that everything is like that, nothing is solid, not the rock on which everything rests and not anything else, everything is fluid, everything is in motion, nothing holds its shape for long, least of all human beings, which are infinitely more destructible than water. This admittedly banal thought, that the human form is impermanent, joined itself to an awareness of the impermanence of every form, and no longer seemed as tragic or awful as it had just a moment before. Instead of humans vanishing from a fixed world it seemed to me that we were just one current in a confused flux, just one rhythm among many rhythms, some slower than us, some faster, all alternating between beat and silence.[1]

Luminous Airplanes est une œuvre postmoderne parce qu'au lieu de déplorer cette fluidité, de s'y conformer pour la contrarier, elle la célèbre, en fait un principe d'organisation textuelle (donnant ainsi tout son sens à l'hypertexte) comme stylistique, ce que l'on perçoit dans la citation précédente. Cependant, le postmodernisme de *253* et de *Luminous Airplanes* diffère : si l'œuvre de Geoff Ryman s'ancre dans un contexte d'émergence de l'hypertexte, qui est accompagné d'une large théorisation notamment américaine faisant de ce dernier une réponse presque parfaite à l'esthétique postmoderne[2] – un « texte-réseau kaléidoscopique[3] » –, l'œuvre de La Farge exploite bien plutôt les potentialités intermédiatiques permises par le support numérique. Dans les deux cas, il ne s'agira pas de réduire ces œuvres à cette étiquette, mais bien plutôt de constater des évidences afin de mieux pouvoir les interroger.

La Maison des feuilles, enfin, développe un discours proprement postmoderne à propos du livre et de sa matérialité que l'on peut placer dans la continuité des remarques qui précèdent. Fortement influencé par le travail de cinéaste de son père, qu'il évoque à plusieurs reprises lors d'entretiens, Mark Danielewski avoue penser son texte en termes cinématiques. Comme il l'affirme dans un entretien accordé au journal en ligne *AVClub*, il est « comme beaucoup de gens, contaminé par [la] profondeur

[1] LA, « MacFail's Cave, 2 » (http://www.luminousairplanes.com/section/mcfails-cave-2 [consulté le 16/10/15]). Nous traduisons.

[2] Nous renvoyons notamment à l'introduction de Ryan, M.-L., *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, *op. cit.*, pour une mise au point de cette première théorisation de l'hypertexte. Notre propos n'est pas de reconduire cette première lecture et de faire des hypertextes de notre corpus des paragons d'un postmodernisme à la définition instable, mais plutôt de les réinscrire dans un contexte critique et théorique éclairant d'un certain point de vue, mais aussi à déconstruire par ailleurs, ce que nous nous efforçons de faire dans ce travail, à la suite des propositions de Marie-Laure Ryan et d'Alexandra Saemmer.

[3] Saemmer, A., « Chapitre VII. Lectures immersives du texte numérique – un paradoxe ? », *Lire dans un monde numérique*, Bélisle, C. (dir.), Villeurbanne, Presses universitaires de l'ENSSIB, 2011, n.p.

visuelle de notre culture[1] » : cette référence à un des traits majeurs du postmodernisme et de la pop culture trouve une réponse forte dans *La Maison des feuilles*, qui n'hésite pas à faire de la page du *codex* un tableau (investissant la dimension tabulaire de la forme) sur lequel agencer les mots afin qu'ils figurent ce qu'en même temps ils disent. C'est ainsi que, par exemple, le chapitre IX sur le labyrinthe figure ce labyrinthe[2] en même temps qu'il le thématise et le définit. Ainsi, c'est sans doute moins l'influence du réseau et de l'hypertexte qui ont un rôle dans la conception de *La Maison des feuilles* que tout un arrière-plan cinématographique[3]. Pour Mark Danielewski, « il n'y a pas de texte sacré[4] » : tout est fait pour être manipulé, pour être profané, en quelque sorte. La valeur d'hétérogénéité peut alors s'appliquer de façon pertinente à son œuvre, d'autant plus qu'il affirme avoir « toujours été attiré par de multiples harmonies, de multiples significations et thèmes[5] ». Dans la lignée d'auteurs comme « Borges, Freud, Joyce, Nietzsche[6] », mais aussi de David Foster Wallace, Danielewski joue avec le texte et la textualité, et *La Maison des feuilles* manipule avec ironie les références à certains penseurs représentatifs du postmodernisme, comme Derrida dont la note 358 donne une citation qui met en avant la spécificité du style critique du penseur de la déconstruction. Faut-il le considérer comme un expérimentateur, un auteur d'avant-garde, s'inscrivant dans une continuité avec les grands auteurs modernistes qu'il cite ? S'il ne faut pas minimiser la part de fidélité moderniste qui existe dans le travail de l'auteur américain, il ne s'agit toutefois pas pour lui de les imiter dans leur geste rénovateur : comme il l'affirme, « *La Maison des feuilles* n'est en réalité pas tant un roman expérimental que ce qui vient *après* les expérimentations[7] ». Quelle meilleure façon de dire que *La Maison des feuilles* est une œuvre postmoderne ? Mark Danielewski lui-même ne dément pas l'appartenance de son œuvre à ce courant, lorsque, dans un entretien, Geoffrey H. Goodwin lui demande s'il « a déjà eu l'impression que [sa] réputation postmoderne ou avant-gardiste le consignait dans un coin[8] ». En réalité, à la lecture de *La Maison des feuilles*, si les enjeux de la littérature postmoderne sont fortement représentés, si Mark Danielewski semble en adopter tous les codes, c'est, semble-t-il, pour les mettre à distance, si bien que l'on pourrait lire *La Maison des feuilles* comme une œuvre *post*-postmoderne. En effet, elle poursuit la

[1] Danielewski, M. Z., dans VanDerWerff, T., « *House of Leaves* Author Mark Z. Danielewski on his new book and sewing paper », *AVClub*, 16/10/12, en ligne : http://www.avclub.com/article/ihouse-of-leavesi-author-mark-z-danielewski-on-his-86716 (consulté le 06/11/15). Nous traduisons : « I think I was, like many people, infected by that visual profundity in our culture […] ».

[2] Nous reproduisons une page en annexe (Annexe 6).

[3] Mark Danielewski affirme ainsi dans un entretien accordé à *The Rumpus* (Foley, D., « *The Rumpus* Interview with Mark Danielewski », art. cit.) que « *La Maison des feuilles* remédie le film » (nous traduisons : « *House of Leaves* remediates film ») ; dans un autre entretien, avec Michael Sims (Sims, M., « Building a house of leaves : an interview with Mark Danielewski », *BookPage*, 2000, en ligne : https://bookpage.com/interviews/8044-mark-z-danielewski#.WY13j1VJbIU [consulté le 11/08/17]), il explique que « sa vision du placement du texte sur la page – au-delà de l'influence d'E. E. Cummins ou même John Cage – était en réalité cinématique » (nous traduisons : « My view of placing text on the page – aside from being influenced by the likes of E. E. Cummings or maybe some John Cage – was actually cinematic »).

[4] Danielewski, M. Z., dans McCaffery, L., Gregory, S., « Haunted House – an Interview with Mark Z. Danielewski », art. cit., p. 121. Nous traduisons : « Let us say there is no sacred text here ».

[5] *Ibid.*, p. 118. Nous traduisons : « I've always been drawn to multiple harmonies, meanings and themes ».

[6] *Ibid.*, p. 108.

[7] *Ibid.*, p. 106. Nous traduisons : « *House of Leaves* is really not so much an experimental novel as it is what comes *after* the experiments ».

[8] Goodwin, G. H., « An Interview with Mark Z. Danielewski », *Bookslut*, octobre 2006, en ligne : http://www.bookslut.com/features/2006_10_010029.php (consulté le 06/11/15). Nous traduisons : « Have you ever felt like your postmodern ou avant-garde reputation writes you in a corner ? ».

dimension de pastiche de la littérature postmoderne en la prenant à son propre jeu et en faisant de la reprise d'un langage connoté et d'une organisation textuelle spécifique une façon de mettre cette appartenance à distance, par le biais de la parodie. Autrement dit, si *La Maison des feuilles* est une œuvre postmoderne, elle n'est pas que ça, elle est plus que cela.

Ainsi, toutes les œuvres de notre corpus sont, d'une façon ou d'une autre, inscrites dans le postmodernisme, mais ne semblent pouvoir y correspondre pleinement. Si la valeur d'hétérogénéité semble pouvoir être associée, intuitivement, à celle de multiplication, on constate, en analysant les structures des œuvres, que cette multiplication s'accompagne de facteurs d'unification. Parmi ceux-ci, la présence, dans chacun des textes, d'un narrateur assurant la cohérence, en dernière instance, d'une œuvre qui se morcelle. Dans *Courts-circuits* par exemple, malgré la ronde des personnages et les bifurcations du récit, on constate le retour, à intervalles réguliers, de récits pris en charge à la première personne du singulier[1] ; ce « je », que l'on peut parfois identifier à l'auteur, comme Alain Fleischer nous y invite par ailleurs[2], organise la succession des récits parce que de nombreux personnages tournent autour de lui : le « je » rencontre le tailleur et la jeune fille à l'ouverture du livre ; quelques dizaines de pages plus loin, le roman présente un nouveau personnage, Antal, qui n'est autre que le frère du « je » (CC, 63) ; puis, lors du récit portant sur le parcours de la mouche au Brésil, on rencontre deux émigrés hongrois, dont l'un des deux est connu du « je » (CC, 107) ; Sam Spielberg, personnage introduit dans les récits suivants, est une connaissance du « je », rencontré lors d'un colloque (CC, 167-172) ; c'est à l'occasion d'un autre colloque, permettant les retrouvailles du « je » avec Sam Spielberg, que celui-ci, alors même qu'il ne l'a pas rencontrée, rêve de la jeune Léa Kalman (CC, 272). Lors de ce colloque, il est question d'un artiste, en exposition à Shanghai : il y rencontre une jeune femme, et tous deux prennent le taxi ; le récit s'intéresse alors au chauffeur de taxi, dont la vie a été filmé par un cinéaste chinois que le « je » connaît (CC, 309-315). Enfin, dans un récit de la fin du roman, le « je » rencontre un auteur, qui a tous les traits d'Alain Fleischer lui-même (CC, 450-459) ; après cette rencontre, il rejoint en voiture la petite ville de Tabor, point de départ du récit, où l'attendent son manteau, et la jeune fille. Autrement dit, la ronde des récits a pour centre de gravité ce sujet narrateur, dont l'identité est flottante. Dans les romans calviniens, si ce n'est pas un sujet qui vient unifier les récits, on retrouve une cohésion dans la figure de l'écrivain ou de l'écrivant, qui confère, notamment dans *Le Château des destins croisés*, sa cohérence à la multiplication des récits. Même *La Maison des feuilles* fonde sa cohérence sur l'intégrité de son narrateur, Johnny Errand : l'œuvre s'achève lorsque celle-ci est irrémédiablement blessée, lorsque Johnny Errand est définitivement devenu fou. Il est alors important, à ce point de notre propos, de citer de nouveau la cinquième leçon américaine d'Italo Calvino, car elle permet de comprendre comment jouent ensemble multiplication des récits et unité du sujet :

[1] Nous renvoyons au résumé de l'œuvre figurant en annexe (Annexe 1).

[2] Dans l'entretien qu'il accorde à Jacques Henric, il affirme ainsi, à propos de *Courts-circuits*, que « c'est la première fois que dans un livre de fiction, [il] glisse, sans les présenter comme tels, des fragments autobiographiques. Dans d'autres livres, [il] avai[t] pris l'habitude de les signaler. Ici, on ne sait pas alors si le « je » est celui du narrateur ou celui d'un personnage fictif ou réel. [Il] renverse même les rôles en interviewant un personnage qui est [lui] » ((Henric, J., Entretien avec Alain Fleischer, art. cit., n.p.).

> Me voilà parvenu au terme de cette apologie du roman comme grand réseau. Peut-être objectera-t-on que plus l'œuvre tend à multiplier les possibles, plus elle s'éloigne de cette *unicum* qu'est le *self* de qui écrit, la sincérité intérieure, la découverte de sa vérité. Bien au contraire, répondrai-je : qui sommes-nous, qu'est chacun de nous, sinon une combinaison d'expériences, d'informations, de lectures, de rêveries ? Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, un échantillonnage de styles, où tout peut se mêler et se réorganiser de toutes les manières possibles.[1]

Autrement dit, si nos œuvres sont postmodernes, elles le sont selon cette proposition calvinienne, qui ne se veut pas définitoire du postmodernisme – Calvino n'en parle pas – mais de ce que doit être la littérature du futur, dans laquelle le multiple est à la fois étalement horizontal et approfondissement vertical, permettant d'ouvrir le champ des possibles sans nier l'existence d'un horizon de signification. Nos œuvres sont postmodernes parce qu'elles sont des œuvres de l'espace – Maison, Château ou Atlas – mais aussi des œuvres du lien[2], ce qui est après tout aussi une façon d'appréhender l'hypertexte[3], et ce qui, nous le verrons, permet de sauver l'intrigue.

C. Vers un épimodernisme (E. Bouju) ?

Ce parcours le prouve : la notion de postmodernisme manque d'opérativité. Elle renvoie en effet de façon très – trop – générale à des caractéristiques esthétiques et poétiques (l'hétérogène, le pluriel, le discontinu, l'horizontal) elles-mêmes trop peu spécifiques, comme en témoigne l'analyse d'œuvres comme *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Le Château des destins croisés* en termes postmodernes, s'ancrant dans la prétendue discontinuité exhibée, alors même que l'ensemble est pris dans une volonté de systématisation au moins aussi saillante. Il était nécessaire de poser cependant la question du postmodernisme dans ce travail, parce que le point de départ de notre corpus correspond aux débuts du postmodernisme, et parce que son point d'arrivée, très contemporain, consisterait en « l'avatar numérique[4] » du postmodernisme. Cet épilogue, incarné par *Luminous Airplanes* de Paul La Farge, prend acte de l'ouverture des possibles du texte et du roman (plutôt que de leur mutation) à l'heure déjà avancée du numérique. On peut alors considérer le postmodernisme comme une notion dépassée, y compris dans les pays anglo-saxons qui en ont pourtant fait un usage plus marqué qu'en France, et de fait, qui ne serait plus à même de nous permettre de tenir un discours pertinent sur les œuvres du contemporain, c'est-à-dire à partir de *La Maison des feuilles*, paru en 2000. Nous souhaitons donc prendre la mesure de ce qui se joue dans notre corpus, des années 1970 aux années 2010, en conservant certains aspects du postmodernisme et de ses mutations présents à divers titres dans nos œuvres, parmi

---

[1] Calvino, I., « Multiplicité », *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 193-194.

[2] Ainsi, Peter Childs et James Green désignent « l'écriture » de David Mitchell comme « connection » (Childs, P., Green, J., « The Novels in nine parts », art. cit, p. 41-42. Nous traduisons : « writing as connection »), tandis que Courtney Hopf considère que « l'expérience de lecture des romans de Mitchell est un processus de création de sens par l'intermédiaire de liens » (Hopf, C., « The Story we Tell. Discursive Identity through Narrative Form in *Cloud Atlas* », art. cit., p. 121. Nous traduisons : « the experience of reading Mitchell's novels is a process of meaning-making through links »). Enfin, Hélène Machinal affirme que « les procédés postmodernes du roman servent un but précis. Le roman […] affirme la nécessité de la connectivité et de la continuité » (Machinal, H., « *Cloud Atlas*. From Postmodernity to the Posthuman », art. cit., p. 138. Nous traduisons : « the postmodern features of the novel serve a specific aim. The novel […] asserts the necessity of connectivity and continuity »).

[3] Alexandra Saemmer, dans *Rhétorique du texte numérique*, déplore le fait que les premières études sur l'hypertexte aient favorisé la discontinuité au détriment de la liaison, et aient pensé le lien hypertexte comme mise en contact de deux éléments hétérogènes, au lieu de s'intéresser au type de rapport créé, à la relation mise en place.

[4] Bouju, E., « Epimodernisme. Une hypothèse en six temps », art. cit., p. 93.

lesquelles le retour du narratif, le raffinement de la diffraction et de l'éclatement narratifs, et la mutation du dispositif textuel et de la matérialité romanesque, sans les y réduire. En d'autres termes, l'analyse de nos œuvres sous le prisme du postmodernisme nous conduit à constater une évolution, qui partirait d'un postmodernisme distant pour aller vers une esthétique que nous qualifions, à la suite d'Emmanuel Bouju, d'épimoderniste.

Emmanuel Bouju, dans l'article qu'il consacre à l'élaboration de ce concept, vise à proposer un terme qui puisse évoquer l'après postmoderne, ce qui met en avant la fragilité même de la notion de postmodernisme, catégorie doublement relative, puisqu'elle ne se pense qu'à partir du moderne – qui lui-même est relatif à une période jugée actuelle ou récente – et ne s'envisage que comme suite de l'actuel, suite ne pouvant elle-même avoir de suite. Face aux différentes façons de nommer ce qui vient ensuite[1], Emmanuel Bouju prend le parti d'ajouter sa pierre à l'édifice, en prenant pour point de départ la polysémie du préfixe *épi-* : de la sorte, l'épimodernisme qu'il propose, en recouvrant six réalités qui correspondent peu ou prou, comme un hommage, aux six *Leçons Américaines* d'Italo Calvino qui inaugurent en partie le postmodernisme, offre six valeurs qui se complètent et permettent de tenir un discours cohérent et englobant sur la littérature mondiale actuelle et ses traits caractéristiques. La notion tire alors profit du sens premier du préfixe, désignant le « contact avec une surface[2] » : l'épimodernisme tendrait à élargir le champ d'action du postmodernisme pour en renforcer l'assise.

L'épimodernisme se caractérise donc par six principes, dont le premier, reprenant la légèreté calvinienne, est la superficialité, « ce qui fait apparaître à la surface ce qui était caché en profondeur[3] », « épigraphie » faisant le jeu de la citation et de la reprise, à la façon dont *Le Château des destins croisés* reprend les récits de la tradition occidentale pour se nourrir et déployer son propre discours ; c'est ainsi que l'un des récits, « Histoire de Roland fou d'amour », est à comprendre comme une reprise à la fois de l'œuvre de L'Arioste, admiré par Calvino, que de sa première réécriture calvinienne dans la trilogie de *Nos Ancêtres*. Les personnages identifient rapidement le locuteur muet :

> Là il y avait le paladin Roland qui faisait tournoyer sa Durandal. Nous l'avions reconnu, c'était bien lui qui nous racontait son histoire, toute de tourments et déchirements, en appuyant sur chaque carte un lourd doigt de fer.
>
> Là al centro di questo cerchio era Orlando paladino che mulinava la sua Durlindana. L'avevamo riconosciuto, era lui che ci raccontava la sua storia a strazi e a strappi, premendo il pesante dito di ferro su ciascuna carta.[4]

Il s'agit bien d'une reprise et l'allusion est directe, mais l'épigraphie se fait plus complexe à mesure que le texte progresse, puisque toute une isotopie du déchirement, que l'on perçoit déjà dans le passage cité, se construit au fur et à mesure jusqu'à atteindre le personnage : « quand il ne douta plus de la fin de ses

[1] Emmanuel Bouju ne cite pas moins de six façons de nommer ce qui vient après le postmodernisme : le *surmoderne* de Marc Augé, le *non-moderne* de Bruno Latour, l'*anti-moderne* d'Antoine Compagnon, le *néo-modernisme* de Jacques Rancière, le *trans-modernisme* d'Alice Jardine ou encore l'*hyper-modernisme* d'Alexandre Escudier.

[2] *Ibid.*, p. 91.

[3] *Ibid.*, p. 94.

[4] CDC, 36. En version originale : CDI, 29-30.

espérances […] quelque chose en lui se casse, sauta, s'alluma et fondit[1] » (CDC, 38). Atteint par la déchirure, le personnage, caractérisé par son « lourd doigt de fer » et ses « grandes mains de fer[2] » (CDC, 38), semble se vider, pour n'être plus qu'un être « maigre comme un squelette […], la tête pleine de plumes[3] » (CDC, 39) : on reconnaît là, à la fois le vicomte pourfendu, héros de l'œuvre éponyme et séparé de lui-même par le déchirement d'un obus, et le chevalier inexistant, qui vient clore la trilogie des Ancêtres et présente un personnage qui n'est qu'une armure vide. Ainsi, si épigraphie il y a, elle est complexe et multiple, voire insaisissable[4], comme dans *La Vie mode d'emploi* et ses multiples contraintes énoncées en fin d'ouvrage, ou encore dans *La Maison des feuilles*, où chaque personnage semble s'ingénier à créer à partir de l'œuvre d'un autre. Cette valeur de superficialité est à comprendre, pour Emmanuel Bouju, comme « omniprésence, à la surface du roman contemporain, de cette référence nostalgique au modernisme[5] » : s'il y lit la résurgence de figures auctoriales comme Kafka, Joyce ou Musil, pour notre part, dans notre corpus, c'est bien plutôt la figure de Borges qui, en filigrane, constitue cette référence nostalgique à un modernisme lui-même en passe d'être postmoderne.

La deuxième valeur de l'épimodernisme se situe du côté du secret, dans la lignée de la multiplicité calvinienne : la littérature contemporaine se construirait autour d'un secret, d'une disparition, d'une absence, qui suscitent autant de stratégies d'écriture différentes. Si l'intérêt d'Emmanuel Bouju se porte sur des ouvrages dans la lignée de *La Disparition* de Perec, inscrivant l'histoire contemporaine au cœur de leurs préoccupations, dans notre corpus cette disparition, nettement moins tragique, est celle du livre. Elle est triple : c'est à la fois la disparition de l'œuvre comme unité immédiate – comme le montrent exemplairement *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *Cloud Atlas* et *La Maison des feuilles* en incluant en leur sein des livres non finis, mal construits, défectueux, morcelés, et comme l'indique aussi *Courts-circuits*, en refusant de se plier au modèle de couture du roman traditionnel –, mais aussi la disparition du livre comme matérialité indiscutable – ce que viennent contredire les hypertextes de fiction comme *253* et *Luminous Airplanes* et ce que réinvestit *La Maison des feuilles* –, et enfin la disparition du livre comme autorité – ainsi que le montre *« 53 jours »* à travers ses jeux de miroirs et de faux semblants. Il s'agit à la fois de constater cette triple disparition, et de la prendre en compte, voire de la contrer, dans un geste ironique et éminemment romanesque, faisant même de cette disparition le motif, voire le moteur, de l'intrigue. Ainsi, si le roman contemporain, ainsi que le soutient Emmanuel Bouju, reprend le motif du membre fantôme, cette « impression qu'un membre disparu continue d'exister[6] », manifestant par là sa puissance à désigner un vide et à en faire sentir les

[1] En version originale : « Quando non ebbe più dubbi sulla fine delle sue speranze [..], qualcosa si ruppe dentro di lui, saltò, si fulminò, si fuse […] » (CDI, 31).

[2] En version originale : « le manacce di ferro » (CDI, 31).

[3] En version originale : « magro come un teschio […], con la testa piena di penne […] » (CDI, 33). A noter que « teschio » signifie littéralement « crâne », que « penne », la plume, peut aussi renvoyer au stylo ou au crayon, clins d'œil qui renforcent l'analyse épigraphique.

[4] A ce propos, Italo Calvino, dans le cadre d'une conférence donnée à l'Institut italien de la culture de Buenos Aires, explique qu'un de ses objectifs dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* était de « chercher à écrire des romans "apocryphes", c'est-à-dire [qu'il imaginait] avoir été écrits par un auteur qui n'est pas [lui] et qui n'existe pas » (cité dans la note 1, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit*., p. VI). Nous traduisons : « Cercare di scivere romanzi "apocrifi", cioè che immagino siano scritti da un autore che non sono io e che non esiste ».

[5] Bouju, E., « L'épimodernisme », art. cit., p. 96.

[6] *Ibid.*, p. 100.

effets au-delà même de la disparition, à la manière des sensations nerveuses qui persistent malgré l'amputation, c'est pour mettre en place des stratégies relevant du « *mirror treatment* ». Emmanuel Bouju affirme ainsi qu'il « [lui] semble que l'une des meilleures vertus épigénétiques du roman contemporain est qu'il peut constituer, par opération de substitution spéculaire, une expérience de pensée analogue à cette boîte-miroir […][1] ». Nos œuvres, par des jeux de miroirs et de mise en abyme, reflètent l'œuvre perdue, comme dans *Luminous Airplanes* qui inclut en son sein une œuvre romanesque inachevée, « *Summerland*, about half a novel[2] », qui aurait dû être un roman publié sous une forme habituelle, c'est-à-dire un livre imprimé, mais que son auteur, narrateur de l'hypertexte, n'a jamais achevé. Le lecteur se trouve donc face à deux types d'inachèvement : l'inachèvement accidentel de ce demi-roman, et l'inachèvement intrinsèque au dispositif hypertextuel, qui, en incluant l'impossibilité d'achever un roman traditionnel, la dépasse. Il s'agit alors, comme dans un cas de *mirror treatment*, de guérir la perte par la proposition d'une autre forme d'intégrité.

La troisième valeur de l'épimodernisme évoquée par Emmanuel Bouju porte sur l'énergie, qui prend appui sur la leçon calvinienne sur la visibilité : le roman contemporain chercherait à reconquérir sa puissance après la mort de l'auteur énoncée par Barthes[3] ; le récit serait alors la « preuve efficace[4] » des possibles du monde. Nous avons rappelé, à plusieurs occasions, l'importance accordée par Calvino, dans ses propres œuvres mais aussi dans ses lectures, dont celle de Perec, à la notion de potentialité[5] : le roman, comme forme malléable pratiquant, notamment, la multiplication des récits, permet une figuration de la potentialité en offrant plusieurs représentations simultanées du monde, incarnées par des styles et des perspectives différentes. C'est ainsi que, dans l'*incipit* deux, « En s'éloignant de Malbork », le monde est perçu par l'intermédiaire des sens, ce dont le texte cherche à rendre compte. Défini comme le roman de « la recherche de la plénitude dans les sensations », de « l'expérience corporelle », l'univers romanesque est construit à travers le recours aux sens du lecteur :

> Une odeur de friture flotte, dès l'ouverture, sur la page, ou plutôt une odeur d'oignons, d'oignons qui rissolent, légèrement roussis, le fait est qu'il y a dans l'oignon des veines qui deviennent violettes puis brunes, et surtout en bordure, à la frange extérieure de chaque petit carré qui noircit avant de dorer, c'est le jus de l'oignon qui, en se carbonisant, passe par toute une série de nuances olfactives et chromatiques, mêlées à l'odeur de l'huile qui frit doucement. De l'huile de colza, le texte le spécifie, tout y est bien précisé, les choses avec leur
>
> Un odore di fritto aleggia ad apertura di pagina, anzi soffritto, soffritto di cipolla, un po' bruciaticcio, perchè nella cipolla ci sono delle venature che diventano viola e poi brune, e soprattutto il bordo, il margine d'ogni pezzetto taglizzato di cipolla diventa nero prima che dorato, è il succo di cipolla che si carbonizza passando attraverso una serie di sfumature olfattive e cromatiche, tutte avvolte nell'odore dell'olio che frigge appena appena. Olio di colza, è specificato nel testo, dove è tutto molto preciso, le cose con la loro

[1] *Ibid.*, p. 101, pour cette citation et la précédente. C'est tout une vocation soignante de la littérature, prenant ses sources chez Rabelais, qui est réactivée ici.

[2] LA, « Summerland, about Half a Novel » (http://www.luminousairplanes.com/section/summerland-novel#1 [consulté le 12/10/15]).

[3] Barthes, R., « La mort de l'auteur », 1968, disponible dans *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Editions du Seuil, 1984.

[4] Bouju, E., « L'Epimodernisme », art. cit., p. 105.

[5] Voir aussi la communication d'Alison James, « Pouvoir et potentialité de la littérature », prononcée lors du colloque *Pouvoir, puissance, force de la littérature : de l'*energeia *à l'*empowerment qui s'est tenu à l'Université Rennes 2 en juin 2015.

nomenclature, et les sensations qu'elles transmettent, tous les plats au feu en même temps sur les fourneaux, chacun dans son récipient pourvu de son nom exact, poêles, plats à rôtir, marmites […]. Tout est concret ici, dense, défini avec une compétence sûre – telle est du moins ton impression, Lecteur […].

nomenclatura e le sensazioni che le cose trasmettono, tutte le vivande al fuoco allo stesso tempo sui fornelli della cucina, ognuna nel suo recipiente esattamente denominato, i tegami, le teglie, le marmitte […]. Qui tutto è molto concreto, corposo, desginato con sicura competenza, o comunque l'impressione che dà a te, Lettore, è quella della competenza […].[1]

Cet extrait construit d'une part tout un réseau lexical autour de la description de l'odeur, par le recours à des sensations olfactives, et la description visuelle de l'oignon en train de cuire : il s'agit bien, par un effet d'hypotypose[2], de rendre « concret » et « dense » le monde pour le lecteur. Comme c'est le cas dans les deux premiers *incipit* – les suivants l'abandonnant – on retrouve dans ce passage une adresse directe au « Lecteur », et le texte est, dans un même temps, métaréflexif et efficient, produisant bien chez son lecteur les effets qu'il se donne pour mission, explicitement (« le texte le spécifie, tout est bien précisé »), de produire. Plus loin, dans l'*incipit* six, « Dans un réseau de lignes entrelacées », défini par Calvino comme le « roman de l'angoisse », il s'agit au contraire pour le narrateur, à travers lequel le monde est perçu, de transmettre l'angoisse qui l'étreint et qui modifie son appréhension de son environnement. Cette angoisse est matérialisée dans la sonnerie du téléphone, qui semble poursuivre inlassablement le narrateur, y compris lors de son jogging matinal :

Parfois, les maisons sont silencieuses et désertes, des écureuils courent sur les troncs, des pies descendent picorer le grain qu'on a mis pour elles dans des écuelles de bois. Moi, en courant, j'éprouve une vague sensation d'alarme, et avant même qu'un son ait été capté par mon oreille, mon esprit a enregistré la possibilité d'une sonnerie, il l'appelle quasiment, il la fait surgir de son absence, et c'est alors que me parvient d'une maison, d'abord étouffé puis de plus en plus distinct, le trille de la sonnerie dont une antenne en moi avait peut-être recueilli les vibrations longtemps avant que mon ouïe ne les perçoive, et voilà que je succombe à une obsession absurde : prisonnier d'un cercle au centre duquel il y a ce téléphone en train de sonner, je cours sans m'éloigner, je m'attarde sans raccourcir mes foulées.

Alle volte le case sono tutte silenziose e deserte, sui tronchi corrono gli scoiatolli, le gazze scendono a beccare il grano messo per loro in ciotole di legno. Correndo io avverto un vago senso d'allarme, e prima ancore di captare il suono con l'orecchio la mente registra la possibilità dello squillo, quasi lo chiama, lo aspira dalla sua stessa assenza, e in quel momento da una casa mi arriva, prima attutito poi sempre più distinto, il trillare del campanello, le cui vibrazioni già forse da tempo erano state colte da un'antenna dentro di me prima che le percepisse l'udito, ed ecco che io precipito in una smania assurda, sono prigioniero d'un cerchio al cui centro c'è il telefono che suona dentro quella casa, corro senza allontanarmi, indugio senza accorciare le mie falcate. [3]

L'angoisse du narrateur, que le texte tente de décrire, est dans le même temps restituée par la longueur et la brisure de la seconde phrase, qui couvre presque l'entièreté de notre citation, mais aussi par la focalisation interne qui construit l'environnement autour du point focal, le narrateur lui-même, centre de toutes les perceptions et de toutes les appréhensions, projetant sur ce qui l'entoure, dans un geste

[1] SPN, 41. En version originale : SNI, 38.

[2] Voir notamment l'article de Le Bozec, Y., « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, 2002, vol. 92, no 1, p. 3-7 ou encore Noille-Clauzade, C., « La Figure de la description dans la théorie rhétorique classique », *Pratique* n°109-110, juin 2001.

[3] SPN, 154. En version originale : SNI, 157-158.

paranoïaque et de doute permanent (« une antenne en moi avait *peut-être* recueilli les vibrations longtemps avant que mon ouïe ne les perçoive »), sa vision torturée du monde. La confrontation de ces deux exemples permet de montrer comment le roman multipliant les récits peut intégrer les différents possibles du monde, en les incarnant dans différentes visions portées par des choix stylistiques et représentationnels spécifiques. On pourrait multiplier les exemples : dans *La Maison des feuilles*, cette potentialité est rendue par les choix d'appréhension de l'histoire offerts au lecteur ; comme dans un hypertexte, dans lequel les liens que le lecteur active engagent un accès spécifique à l'histoire, le lecteur du roman de Danielewski a le choix, lorsqu'il lit la note 77 écrite par Johnny Errand, d'approfondir sa compréhension du personnage, ainsi que le suggère la note 78, du fait des éditeurs :

> Bien que les digressions de Mr. Errand puissent souvent paraître impénétrables, elles ne sont pas complètement dénuées de sens. Le lecteur qui souhaite interpréter tout seul Mr. Errand peut ne pas tenir compte de cette note. Ceux, toutefois, qui sentent qu'ils pourraient tirer profit d'une meilleure compréhension de son passé peuvent se reporter plus loin et lire la notice nécrologique de son père dans l'Annexe II-D ainsi que les lettres écrites par sa mère internée dans l'Annexe II-E. – Ed.
>
> Though Mr. Truant's asides may often seem impenetrable, they are not without rhyme or reason. The reader who wishes to interpret Mr. Truant on his or her own may disregard this note. Those, however, who feel they would profit from a better understanding of his past may wish to proceed ahead and read his father's obituary in Appendix II-D as well as those letters written by his institutionalized mother in Appendix II-E. – Ed.[1]

Tous les renvois vers les appendices ne sont pas présentés de cette façon : ici, il s'agit clairement, par le détour par la parole des éditeurs, de mettre en lumière le choix qui s'offre au lecteur, qui est clairement face à une bifurcation. Dès lors, selon le choix qu'il fera, l'histoire ne se construira pas de la même façon : deux possibles sont ici en concurrence, ce qui tend bien à prouver que le roman multipliant les récits est un roman du possible. On peut encore mentionner *Courts-circuits* et sa structuration visant à dresser un portrait simultané, ou presque, de plusieurs états du monde incarnés dans les divers personnages qui se succèdent au fil des pages. Cette force, cette fulgurance du récit très court (dans *Courts-circuits*, dans *253*) ou ce débordement du roman monstre, Emmanuel Bouju les rapporte à des auteurs comme David Foster Wallace ou Roberto Bolaño – mais nous pouvons, sans trahison, y ajouter Mark Z. Danielewski et Alain Fleischer.

Quatrième valeur épimoderniste, l'accélération, répondant à la rapidité calvinienne, est une réaction face à « une compression inédite du temps présent[2] » : pour Emmanuel Bouju, c'est le recours à la parole directe, immédiate et sans filtre, du témoin pris dans l'événement, de *l'istor*[3] face à l'historien, héraut des romans des années 1980. Pour notre part, si ce n'est pas la voix du témoin qui vient marquer

[1] MDF, 73. En version originale : HOL, 72.

[2] Bouju, E., « L'Epimodernisme », art. cit., p. 106.

[3] Bouju, E., « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman istorique contemporain », *Écrire l'histoire*, numéro 11, dossier « Présent (1) » sous la direction de Sylvie Aprile et Dominique Dupart, Marseille, Éditions Gaussen, 2013. Voir aussi « Note sur l'istoricisation de la fiction » dans *Acta fabula*, vol. 14, n° 5, « L'aire du témoin », Juin-Juillet 2013, en ligne (http://www.fabula.org/revue/document7988.php [consulté le 13/10/15]) et « La conscription fictionnelle des témoins, ou l'istoricisation du roman contemporain » à paraître dans les actes du colloque de Rome La Sapienza, « Le roman français contemporain face à l'histoire » (juin 2013), sous la direction de Gianfranco Rubino et Martine Van Geertruijden, Éditions Quodlibet, Collection Ultracontemporanea.

cette accélération et cette compression du temps du présent, cela se lit malgré tout dans la volonté de faire cohabiter, voire de faire entrer en collision récits et temporalités dans un jeu de perspectives réduisant les écarts historiques – comme dans la structuration pyramidale des récits dans *Cloud Atlas* de David Mitchell, permettant la confrontation de plusieurs époques et que l'adaptation cinématographique exploite par le recours à des acteurs incarnant plusieurs personnages – et les écarts géographiques – comme dans *Courts-circuits*, l'exemple emblématique reposant sur la succession des deuxième et troisième récits, par l'intermédiaire d'un coup de téléphone offrant la possibilité au lecteur de quitter le village de Tabor pour la grande ville de Jérusalem – afin de dresser un portrait simultané d'une société ou d'une existence. Dans *Luminous Airplanes*, l'hypertexte propose simultanément – même si le lecteur ne peut pas, dans l'acte de lecture, conserver cette simultanéité puisqu'il ne peut pas lire plusieurs nœuds textuels *en même temps* – l'accès à plusieurs périodes de la vie du narrateur : son enfance dans la maison de ses grands-parents à Thebes[1], son adolescence au Bleak College[2] ou encore sa vie de jeune adulte à San Francisco[3]. Chaque période est également accessible, puisque dans chaque parcours, des bifurcations restent possibles au fil du texte et des liens en présence : il s'agit alors pour l'hypertexte de dresser le portrait d'une existence dans son actualité, dans laquelle le protagoniste est, à chaque instant, la somme de tout ce qu'il a été – tout comme le monde représenté dans *Courts-circuits* est la succession de ses propres mutations. C'est bien une façon de mettre « l'accent sur la contemporanéité entre sujet et objet du récit [par] effacement des distances, inversion des hiérarchies, élargissement du temps de l'événement qui irradie dans le passé et l'avenir[4] », comme le soutient Emmanuel Bouju.

L'avant-dernière valeur épimoderniste, reprenant l'exactitude proposée par Italo Calvino, est celle du crédit, crédit à redonner à la littérature dans un contexte mondial de crise, dont on a pu montrer le rôle dans la définition du postmodernisme. Pour Emmanuel Bouju, « il s'agit pour la littérature d'aujourd'hui de retourner comme un gant le soupçon (au demeurant légitime) d'impuissance, et d'en faire tout à fait sa puissance propre[5] ». Autrement dit, l'autorité de la littérature, questionnée par le postmodernisme et jusque dans nos œuvres, comme en témoignent les procédés d'auctorialité de *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski, ou de *S.* de J. J. Abrams et Doug Dorst, c'est cet espace qui se construit contre le « discours imposé[6] ». C'est l'espace d'un pouvoir qui, parce qu'il ne peut rien, peut tout se permettre, tout s'autoriser. C'est l'hypertexte de fiction, forme par excellence du déploiement des discours mortifères de la crise à travers les articles de presse en ligne, qui s'autorise à investir l'espace d'internet pour le subvertir et le moquer ; c'est *La Maison des feuilles*, raillant l'autorité

[1] A partir du nœud textuel « Thebes, 1 », accessible ici : http://www.luminousairplanes.com/section/fall-thebes-1 (consulté le 13/10/15). La couleur pour représenter cette période est l'ocre.

[2] A partir du nœud textuel « Bleak College Days », accessible ici : http://www.luminousairplanes.com/section/bleak-college-days (consulté le 13/10/15). La couleur pour représenter cette période est le bleu foncé.

[3] A partir du nœud textuel « San Fransisco, city of ghost », accessible ici : http://www.luminousairplanes.com/section/san-francisco-city-ghosts-1 (consulté le 13/10/15). La couleur pour représenter cette période est le vert.

[4] Bouju, E., « L'Epimodernisme », art. cit., p. 109.

[5] *Ibid.*, p. 111. Voir aussi Bouju, E., « Oui, mais (encore). Puissance du roman contemporain », dans « Que peut (encore) la littérature ? », *La Nouvelle Revue française*, n° 609, sous la direction de Audeguy, S., et Forest, P., Paris, Gallimard, 2014, p. 66-75.

[6] Bouju, E., « L'Epimodernisme », art. cit., p. 113.

des discours scientifiques autour d'œuvres artistiques[1] et construisant tout un roman autour de cette parodie, c'est-à-dire parvenant à rendre intrigantes et romanesques des querelles universitaires et des explorations érudites.

Enfin, l'ultime valeur de l'épimodernisme, qui vaut pour un « épilogue[2] » et vient combler le vide laissé par la sixième leçon calvinienne qui devait porter sur la *consistency*[3], est celle de l'esprit de suite, qui est une des façons de traduire la *consistency*. Elle vise à mettre en avant, en dernière instance, la cohérence d'une littérature contemporaine faite de jeux de miroirs, de déconstructions et de détournements. Emmanuel Bouju y émet une incertitude, à laquelle nous souhaitons apporter une réponse ici :

> Car c'est l'un des enjeux les plus vifs des temps contemporains : apprivoiser l'espace virtuel de la circulation « en ligne » des données, définir des modalités d'échange littéraire et de lecture adaptées à l'hypertextualité (au sens numérique) la plus puissante – puisque c'est vers elle que se dirige (avec profit certainement) notre culture du texte. […] Si des auteurs comme Mark Danielewski et Mark Amerika (le bien-nommé) ont déjà fait la démonstration de ce que peut être le profit de cette épilogie nouvelle, il reste encore à vérifier qu'elle permette tout à fait à la littérature de conserver sa *Consistency*.

Les œuvres multipliant les récits, comme nous espérons le montrer dans ce travail, n'ont pas attendu mais ont accompagné la transition numérique, en proposant, de façon énergique, des lignes de fuite pour le roman contemporain, qui sont autant de voies ouvertes à des expérimentations encore à venir. Il nous semble alors que, bien plus qu'une épilogie numérique, qui trouverait sa cohérence dans la transition, il faut voir dans notre corpus se dessiner le prologue de ce que peut, encore et toujours, la littérature romanesque. Il s'agit bien de « conquérir une continuité du discours littéraire malgré sa profonde et nécessaire discontinuité, formelle et auctoriale », qui devient même discontinuité des supports et de la matérialité du texte ; il s'agit bien de « faire du principe postmoderne du partage de l'autorité, de la circulation des modèles, voire de la trans-fictionnalité, l'occasion nouvelle d'une cohésion inter-personnelle de l'écriture[4] », comme dans *La Maison des feuilles*, dans laquelle la coopération entre l'auteur et le lecteur devient un enjeu majeur, puisque chacun semble être à la fois auteur et lecteur dans le but de créer une cohérence au-delà de l'œuvre, à situer dans le croisements des discours de l'œuvre et sur l'œuvre (on pense par exemple au forum consacré au roman, dans lequel des lecteurs du monde entier partagent leurs découvertes), dont ce travail fait partie.

III. Plaisir romanesque, plaisir du romanesque

Un des points fréquemment relevés dans la littérature postmoderne est le retour, après les expérimentations du Nouveau Roman et leur aridité, d'une forme de plaisir du roman, de plaisir de la

[1] Voir par exemple la querelle, présentée au chapitre XVIII, entre trois lectures du film de Navidson, « la Thèse de Kellog-Antwerk », « le Postulat de Bister-Frieden-Josephson » et « la Théorie de Haven-Slocum » (MDF, 397). En version originale : « The Kellog-Antwerk Claim », « The Bister-Frieden-Josephson Criteria » et « The Haven-Slocum Theory », (HOL, 385). Les majuscules (et les termes), ainsi que le choix des noms propres, indiquent d'emblée la vocation satirique de ce chapitre.

[2] Bouju, E., « L'Epimodernisme », art. cit., p. 115.

[3] Voir à ce propos Bouju, E., « *Consistency*. Pierre Senges ou l'esprit de suite (Un sixième memorandum pour l'actuel millénaire) » art. cit.

[4] Bouju, E., « L'Epimodernisme », art. cit., p. 116-117, pour cette citation et les deux précédentes.

fiction, avec le recours à des phénomènes d'immersion narrative voire d'identification qui avaient été rejetés par l'avant-garde romanesque moderniste. Or, pour Jean-Marie Schaeffer[1], cette renarrativisation constatée, notamment dans la littérature française, à partir des années 1980 serait bien plutôt un retour au romanesque. La question sur laquelle nous souhaitons donc terminer cette partie porte sur cette part de romanesque dans nos œuvres qui multiplient les récits, qui semblent elles-mêmes ne pas renoncer à livrer des récits immersifs, prenants, malgré leur portée métalittéraire. Il s'agit alors de se demander si la multiplication des récits peut se comprendre comme un accroissement du romanesque, voire comme une structure romanesque par excellence, et en quoi ce romanesque n'exclut pas une forme de prise de distance dans des œuvres réfléchissant sur leur propre pratique. Cela nous permettra de dessiner la figure du lecteur idéal de l'œuvre multipliant les récits : un lecteur intrigué.

A. L'énergie romanesque

Le romanesque se définit à partir du genre dans lequel il se déploie, le roman. Or le roman naît au XIIe siècle, par différenciation des langues antiques et en prenant pour modèle ce qu'on appelle les romans grecs, parmi lesquels ceux d'Apollonius de Tyr, « ce type de romanesque caractérisé par la saturation de la diégèse et l'extensibilité d'une structure épisodique[2] », comme le précise Dominique Boutet. Autrement dit, si le roman apparaît sous la forme qui restera plus ou moins la sienne jusqu'à nos jours au XIIe siècle, le romanesque lui est un registre antérieur. Comme le soutient Alain Billaut, le romanesque est donc antérieur, quoi qu'il ait besoin du roman pour être pensé. Nous n'entendons donc pas romanesque comme « ce qui relève du roman », mais comme une forme spécifique de narration, qu'il s'agit de définir. Le modèle du roman grec, que nous avons déjà évoqué en tant qu'ancêtre de la multiplication des récits, permet d'en dresser quelques traits fondateurs : il est fait de « récits développés et ordonnés (*historia*, *syntagma*) qui relatent des histoires d'amour riches en aventures et douloureuses (*pathos*). *Eros*, *pathos* et *historia* définissent donc le roman grec[3] ». Cette première ébauche de définition, laissant une large place à l'aventure, notamment amoureuse, permet d'entrevoir une des raisons pour lesquelles le terme romanesque est bien souvent connoté négativement : il se situe du côté d'un plaisir naïf de la lecture, qui fait s'écrier la Comtesse de Sévigné, dans une lettre à sa fille datée du 2 juillet 1671, et à propos de la lecture des romans de La Calprenède, que « tout cela [l']entraîne comme une petite fille[4] ». Comme le soutiennent ainsi Miche Murat et Gilles Declerq, le romanesque est tout à la fois la honte et l'éclat du roman[5].

Il est alors nécessaire de dépasser ce premier stade de la définition pour affiner l'analyse. Northop Frye, dans *Anatomie de la critique*, propose une définition qui est fréquemment reprise et citée :

> Dans le romanesque, l'aventure constitue l'élément essentiel du sujet, ce qui signifie que la forme s'appuie naturellement sur une séquence d'événements […]. Dans sa forme la plus

[1] Schaeffer, J.-M., « La catégorie du romanesque », *Le Romanesque*, Murat M. et G. Declercq (dir.), Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
[2] Boutet, D., « Le lyrique comme moyen du romanesque aux XIIe-XIIIe siècles », *Le Romanesque*, *op. cit.*, p. 49.
[3] Billaut, A., « La source grecque du romanesque », *Le Romanesque*, *op. cit.*, p. 13.
[4] Cité par Plazenet, L., « Romanesque et roman baroque », *Le Romanesque*, *op. cit.*, p. 72.
[5] Murat M. et G. Declercq, *Le romanesque*, *op. cit.*, p. 7.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

> naïve, nous voyons un personnage central aller d'une aventure à une autre, et cela jusqu'à ce que l'auteur lui-même ait cessé de vivre.[1]

Le principe de l'aventure est repris et précisé : le roman romanesque se concentre sur un personnage principal, et son aventure. Le récit progresse alors d'événement en événement, le principe n'ayant pas d'autre point final que le bon vouloir – ou le dépérissement – de son auteur. On comprend dès lors pourquoi la multiplication des récits, en permettant l'accumulation d'épisodes et en étant soi-même une structure sans point final, peut favoriser le romanesque. Northop Frye rappelle par ailleurs la distinction qui existe, dans la littérature anglo-saxonne, entre le roman de type *novel*, réaliste, et le roman de type *romance*, qu'on pourrait appeler le roman romanesque : cette dernière catégorie englobe des romans qui refusent la représentation réaliste, font intervenir des héros souvent pris dans des aventures amoureuses, se construisent dans une intertextualité marquée et ne revendiquent pas une originalité en propre, mais un travail du lieu commun[2]. Or, il est intéressant de noter que, dans notre corpus, une des œuvres qui semble pouvoir s'éloigner le plus du roman revendique son appartenance au romanesque : *Luminous Airplanes*, qui en tant qu'hypertexte de fiction n'appartient pas d'emblée au genre du roman, porte comme sous-titre, que l'on voit sur la page d'accueil, « a hyperromance ». Il s'agit ici, pour Paul La Farge, de se situer dans une double lignée : celle de l'hypertexte, et celle du roman romanesque. Quand on clique sur le lien que constitue le terme « hyperromance », on accède à un nœud textuel de deux pages, dans lequel Paul La Farge rappelle la définition de « romance » dans son extension, ainsi que l'implication sémantique du préfixe *hyper*. Il conclut ainsi :

> Chacune de ces définitions, je suis désolé de le dire, a sa place ici. Il y a un conte d'amour en vers, mais aussi des aventures en prose ; il y a des histoires qui n'ont rien à voir avec la vie, et des histoires qui s'en rapprochent bien trop. […] L'ensemble est sauvagement romantique dans ses espérances mais aussi ses découragements. Plus encore, il est Romantique en ce qu'il traite de montagnes et de nature et du temps, les grandeurs dans lesquelles l'esprit humain fonde ses espoirs ou se perd. Il y a de l'amour : beaucoup d'histoires d'amour, beaucoup trop. Et aussi un langage dérivé du latin par l'intermédiaire du français : *langue d'up*. Vous n'en avez jamais entendu parler. Mais soyez patient : ce sera bientôt le cas.
>
> Quant à *hyper* : vous n'avez pas deviné ? Il y a trop de tout ici, bien trop de tout. Il y a l'*hypertexte* écrit dans un état d'*hyperactivité*, sans mentionner l'*hyperbole*, et l'*hyperboria*. Et de l'*hypercriticisme*, si vous voulez, et de l'*hypersensibilité*, que vous le vouliez ou non.
>
> Each of these definitions, I'm sorry to say, has its place here. There is a tale of love in verse, and prosaic adventures as well; there are stories unrelated to life and stories all too closely related to it. […] The whole is wildly romantic in its hopes and in its discouragement also. It is, furthermore, Romantic, in that it treats of mountains and nature and time, the bignesses in which the human spirit hopes to lose itself. There is a love in it : many loves : too many loves. And also a language derived from Latin by way of French: *langue d'up*. You will not have heard of it. But be patient : you will.
>
> As for *hyper* : haven't you guessed ? There is too much of everything here, far too much of everything. There is *hypertext* written in a state of *hyperactivity*, not to mention *hyperbole*, and *Hyperboria*. And *hypercriticism*, if you choose, and *hypersensitivity*, whether you like it or not.[3]

[1] Frye, N., *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 227.

[2] Voir Bercegol, F., « Poétique du romanesque selon Chateaubriand », *Le Romanesque*, *op. cit.*

[3] LA, « Some definitions » (http://www.luminousairplanes.com/section/some-definitions#2 [consulté le 20/10/15]). Nous traduisons.

Autrement dit, à la façon de *La Vie mode d'emploi* de Perec, ou *Courts-circuits* d'Alain Fleischer, qui ont besoin d'indiquer, en sous-titre, « roman » (« romans » même, pour l'œuvre de Perec), il s'agit pour Paul La Farge de reconstruire, dans une œuvre dont la forme peut porter à confusion, un système de références complexes auquel le texte viendra répondre. Le lecteur peut lire, ou ne pas lire, selon ses choix, cette précision – puisque la page d'accueil de l'hypertexte propose plusieurs liens, dont le lien « Begin at the beginning », qui a plus de chance d'être activé. S'il la lit, il est prévenu, et sait à quoi s'attendre : c'est une façon, déjà, pour le texte, de construire sa réception.

Les autres œuvres de notre corpus sont toutes, d'une façon ou d'une autre, des romans romanesques. Italo Calvino, qui définit le romanesque comme « ce qui se fonde en premier lieu sur la capacité de contraindre l'attention sur une intrigue dans l'attente continue de ce qui va se passer », dans un article suite à la parution de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, précise par exemple que « l'objet de la lecture qui est au centre de [son] livre n'est pas tant "la littérature" que "le romanesque"[1] ». La thématique amoureuse voire érotique est un des éléments qui guident les différents courts-circuits d'Alain Fleischer, c'est aussi un élément récurrent permettant d'établir un lien entre les différents *incipit* et le récit encadrant dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Johnny Errand, dans *La Maison des feuilles*, connaît plusieurs aventures plus ou moins sérieuses, dont une, récurrente, avec celle qu'il surnomme Thumper, tandis que dans le *Navidson Record*, l'histoire d'amour entre Will Navidson et sa femme, Karen, est un fil narratif implicite. Les aventures sont multiples – il suffit de penser aux nombreux voyages qu'entreprennent les différents personnages : le Lecteur de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* étant amené à faire un semblant de tour du monde à la poursuite du livre défectueux, Johnny Errand à parcourir les États-Unis d'Amérique à la recherche du film perdu, le narrateur de la première partie de *« 53 jours »* à explorer la ville à la recherche de l'auteur disparu – ce qui tend à prouver que le roman romanesque est un roman ouvert aux éventualités[2], un roman qui se nourrit de ses propres bifurcations. Dès lors, le romanesque ne peut qu'être décuplé dans les œuvres multipliant les récits, puisqu'elles exploitent « la multiplicité potentielle des récits possibles[3] » chère à Calvino. Il s'agit bien de laisser l'opportunité à chaque éventualité narrative de se développer, pour lui permettre de générer d'autres possibles du texte, comme lorsque le narrateur, dans *Courts-circuits*, regrette de ne pas pouvoir « rencontrer Léa, prendre le temps de la découvrir, de la connaître » (CC, 272) : le lecteur, lui, aura un peu plus de temps en compagnie de la jeune femme, mais sa présence reste évanescente, de l'ordre de l'ébauche, qui sera peut-être reprise dans un autre roman. C'est bien de cela que le roman tire sa force : « le romanesque a pris à la tragédie aristotélicienne la puissance de l'affect et [il] l'a fait passer d'une forme fermée et nécessaire dans une fiction ouverte au possible, selon les effets non calculables d'un

[1] Calvino, I., « Se una notte d'inverno un narratore », art. cit., p. VIII, pour cette citation et la précédente. Nous traduisons : « che si basa in primo luogo sulla capacità di constringere l'attenzione su un intreccio nella continua attesa di quel che sta per avvenire », et « l'oggetto della lettura che è al centro del moi libro non è tanto "il letterario" quanto "il romanzesco" ». On peut alors mettre en lien cette revendication du romanesque et le choix même du titre du roman, qui fait écho, comme nous avons pu le dire lors de l'évocation des *Nuits d'encre* exposées par Victoire Feuillebois, à l'*incipit* de *Paul Clifford*, roman romanesque par excellence.

[2] C'est ce que soutient Michel Murat, « Reconnaissance au romanesque », *Le Romanesque*, *op. cit.*

[3] Calvino, I., « Multiplicité », *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 189-190.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

émerveillement sans reconnaissance[1] ». En étant des romans de la puissance, à comprendre comme pouvoir romanesque qui existe en puissance, nos œuvres sont des œuvres de l'énergie, que Barbara Servant, à partir de sa lecture des *Leçons américaines* de Calvino, définit « par le déplacement et par l'allègement plutôt que par l'effet de force[2] ».

Précisément, on peut définir cette énergie en ayant recours à ses deux étymons, l'*energeia*, « force en acte » chez Aristote, et l'*enargeia*, soit la clarté, la visibilité calvinienne ou l'*evidentia* cicéronienne[3] : cette énergie se traduit souvent par des figures de la visibilité, comme l'hypotypose ou l'*ekphrasis*[4]. Or, ces deux figures sont mises en jeu dans notre corpus. En effet, l'*ekphrasis*, définie d'abord, dans son usage antique, comme description ornée et poétique[5], permet d'isoler en un tableau la représentation, par l'intermédiaire du langage, de l'objet, souvent une œuvre d'art[6]. Nous en avons un exemple magistral : la mise en récit du *Navidson Record*, au cœur *de La Maison des feuilles* de Mark Danielewski. En effet, l'œuvre de Zampanò, que Johnny Errand tente de reconstituer, n'est autre qu'une vaste *ekphrasis*, censée rendre accessible le film tourné lors de l'exploration de la maison aux murs fuyants, par Will Navidson (ce film lui-même étant, en dernière instance, une fiction dans la fiction). Les moyens de l'*ekphrasis* s'appuient sur la matérialité du texte : dans le chapitre X consacré au sauvetage de la première mission d'exploration du labyrinthe, la disposition du texte sur la page mime les actions décrites. Il s'agit bien de mettre en place une écriture « cinématique », comme le soutient Mark Danielewski dans plusieurs entretiens : le coup de fusil est représenté par une phrase qui s'étire, au milieu de la page et sur plusieurs pages, tandis que, dans le chapitre XX, la chute du personnage est mise en scène par une disposition triangulaire du texte. Le but visé est bien celui de rendre visible par les mots ce qui est absent pour le lecteur. On peut aller plus loin et considérer, dans les œuvres de notre corpus qui présentent des récits inachevés, que l'*ekphrasis* porte sur le roman lui-même : dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, chaque *incipit* cherche à rendre présent le livre absent, dans le livre que nous sommes en train de lire. On constate alors le passage de l'*ekphrasis* à l'hypotypose : si l'*ekphrasis* est encore du côté de la description, se présentant donc comme un discours de médiation entre deux média distincts, l'hypotypose pour sa part cherche à faire oublier le langage qui la produit « par un passage de la signification à la visualisation, de la démonstration à la monstration, de l'argumentatif au spectaculaire[7] ». C'est ainsi que les trois premiers *incipit* de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* peuvent être analysés comme des *ekphrasis*, en ce que la figure du narrateur ne disparaît pas complètement (la

[1] Murat, M. et Declercq, G., *Le Romanesque*, *op. cit.*, p. 9.

[2] Servant, B., « Légèreté de l'écriture et énergie romanesque », communication lors du colloque du groupe Phi, *Pouvoir, puissance, force de la littérature. De l'*energeia *à l'*empowerment, 24-26 juin 2015.

[3] Voir Bouju, E., « Énergie romanesque et reprise d'autorité (Emmanuel Carrère, Noémi Lefebvre, Jean-Philippe Toussaint) », *L'Esprit créateur*, vol. 54, n° 3, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2014.

[4] Nous avons développé ces idées dans une communication en cours de publication. Voir Debeaux, G., « Multiplier les récits ou comment la littérature exhibe sa propre puissance », communication lors du colloque du groupe Phi, *Pouvoir, puissance, force de la littérature. De l'*energeia *à l'*empowerment, 24-26 juin 2015.

[5] Le Bozec, Y., « L'Hypotypose : un essai de définition formelle », art. cit.

[6] Voir à ce propos ce qu'en dit Barthes : « Dans la néo-rhétorique alexandrine (celle du IIe siècle après J.-C.), il y eut un engouement pour l'*ekphrasis*, morceau brillant, détachable (ayant donc sa fin en soi, indépendante de toute fonction d'ensemble), qui avait pour objet de décrire des lieux, des temps, des personnes ou des œuvres d'art […] », p. 86 de « L'Effet de réel », *Communications*, 11, 1968, p. 84-89.

[7] Noille-Clauzade, C., « La Figure de la description dans la théorie rhétorique classique », art. cit., p. 13.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

situation d'énonciation du récit cadre est maintenue, au moins dans les premiers paragraphes), tandis que les suivants seraient de véritables hypotyposes, mettant sous les yeux du lecteur l'œuvre même plutôt que son évocation (un seuil est franchi, récit cadre et *incipit* enchâssé étant dès lors imperméables)[1]. D'ailleurs, il peut être intéressant de confronter ces analyses aux propos tenus par Calvino lui-même, lors d'un entretien accordé en 1981 au *New York Times* : il affirme que « [son] idée principale était d'écrire un livre dans lequel le lecteur ne lirait pas le texte d'un roman mais la description de l'acte de lire *per se*[2] ». On est donc bien face à des procédés qui relèvent de la description. De la même façon dans *Cloud Atlas*, chaque récit fait exister une nouvelle œuvre, dans un jeu de convocation directe. Dans les trois cas, il s'agit de faire exister l'œuvre absente, de la recréer dans le roman.

Ce jeu de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose, exacerbant l'énergie vitale du roman, est ce qui démontre le mieux le plaisir du romanesque dans notre corpus. Il provient à la fois de la multiplication des aventures – des personnages, mais aussi des œuvres elles-mêmes, de leur écriture et, en dernière instance, de leur lecture – et de la diversité et de la variation que cela induit : cela explique pourquoi l'on peut avoir une lecture immergée de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Cloud Atlas*, malgré les interruptions répétées, ou bien encore de *253* ou de *Luminous Airplanes*, malgré la discontinuité de surface. Aventure des personnages aussi bien que du lecteur : car comme le dit Gérald Prince, « une des […] caractéristiques du romanesque au XXe siècle [est qu'il] réfléchit sur sa propre nature[3] ». Il ne s'agit pas de réitérer une lecture enfantine à la Sévigné, mais bien de « [tenir la] fascination [du romanesque] à une distance qui permet d'en jouir ». Dans cette perspective, nous ne pouvons que souscrire aux propos de Michel Murat et Gilles Declercq lorsqu'ils affirment que « la critique aussi est une jouissance du romanesque[4] ».

B. La littérature du/au second degré

En effet, le tour de force des œuvres que nous étudions consiste à prétendre être, tout à la fois, des œuvres romanesques et des œuvres métatextuelles. Cette ambivalence par laquelle le roman veut, dans le même temps, susciter une adhésion sans réserve et permettre à son lecteur de prendre du recul pour réfléchir à ce qui se déroule sous ses yeux, repose sur le fait que l'avènement du texte en tant qu'œuvre devient intrigue à part entière.

1) Littérature métatextuelle

On définira la littérature métatextuelle, au sein de la transtextualité genettienne[5], comme une littérature qui se prend elle-même pour objet, qui devient son propre sujet dans un jeu de réflexion et de

[1] A ce propos, Italo Calvino, dans le cadre d'une conférence donnée à l'Institut italien de la culture de Buenos Aires, explique qu'« à certains moments, [il s'est senti] comme traversé par l'énergie créative de ces dix auteurs inexistants » (cité dans la note 1 de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *op. cit*., p. VI). Nous traduisons : « Pure in qualche momento mi sono sentito come attraversato dall'energia creativa di questi dieci autori inesistenti ».

[2] Du Plessix Gray, F., « Visiting Italo Calvino », *The New York Times*, juin 1981, en ligne : http://www.nytimes.com/1981/06/21/books/visiting-italo-calvino.html?pagewanted=all (consulté le 07/12/15). Nous traduisons : « My principal idea was to write a book in which the reader would not be reading the text of a novel but a description of the act of reading *per se* ».

[3] Prince, G., « Romanesque et roman : 1900-1950 », *Le Romanesque*, *op. cit.*, p. 187.

[4] Murat, M., Declercq, G., *Le Romanesque*, *op. cit.*, p. 8, pour cette citation et la précédente.

[5] Genette G., *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

commentaire. Cette dimension métatextuelle, en mettant sous les yeux du lecteur le texte en train de se construire et en dévoilant ses rouages, permet une prise de distance de la part du lecteur, qui ne peut plus, dès lors que le texte se présente comme fiction fabriquée, se laisser aller à une forme d'immersion naïve. Un roman métatextuel sera alors un roman auto-réfléchissant, et comportant sa propre théorie en son sein. C'est un roman qui tient en même temps un discours sur lui-même, permettant de l'appréhender au mieux.

Dans nos œuvres, plusieurs phénomènes relèvent de la métatextualité. Tout d'abord, on retrouve assez fréquemment, et de façon évidente, des jeux de dédoublements narratifs. La multiplication des récits, en faisant se côtoyer plusieurs narrations, donc plusieurs narrateurs – ou permettant au moins l'interrogation sur la continuité narratoriale –, permet la mise en scène de plusieurs figures d'auteurs. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* par exemple, on peut en compter trois : celle d'Italo Calvino, auteur du livre *Si par une nuit d'hiver un voyageur* que le Lecteur, dans le premier chapitre du roman, achète et cherche à lire ; celle, aussi, de Silas Flannery, auteur de romans à succès mais qui connaît le syndrome de la page blanche ; et celle, enfin, d'Hermès Marana, le traducteur faussaire, qui développe des moyens mécanisés de production textuelle capables de pallier le manque d'inspiration des romanciers. Ces trois figures, complémentaires, tiennent toutes un discours portant sur le statut même de l'auteur. Hermès Marana, par exemple, souhaite par ses procédés « mettre en déroute, non pas les auteurs, mais la fonction de l'auteur, l'idée que derrière chaque livre il y a quelqu'un qui garantit la vérité de ce monde de fantasmes et fictions, par le seul fait qu'il y a investi sa vérité propre […][1] » (SPN, 179) ; Silas Flannery, quant à lui, « voudrai[t] [s']effacer [lui-même] et inventer pour chaque livre un autre [soi], une autre voix, un autre nom, renaître[2] » (SPN, 201). Chacune de ces représentations porte une conception de l'écriture et de la littérature que l'on retrouve par ailleurs dans les écrits théoriques de Calvino : ce sont ses représentants dans le texte. Il en va de même dans *Courts-circuits*, roman dans lequel le narrateur peut s'apparenter à une figure d'écrivain, mais va lui-même croiser la route de deux autres écrivains, David Fischer, qui ne peut créer ses œuvres que dans un geste de dictée (CC, 396-403), et un auteur dont le nom n'est pas donné, que le narrateur va rencontrer et questionner. Ces deux auteurs sont en fait, chacun à leur façon, des projections d'Alain Fleischer : il explique en effet, dans un entretien, que sa méthode d'écriture consiste à « dicte[r] tous [ses] livres à Danièle, [sa] compagne[3] » ; par ailleurs, on reconnaît dans les propos de l'écrivain sans nom, à la fois des éléments de ce même entretien[4], et une description de l'œuvre même que nous sommes en train de lire :

[1] En version originale : « sconfiggere non gli autori ma la funzione dell'autore, l'idea che dietro ogni libro ci sia qualcuno che garantisce una verità a quel mondo di fantasmi e d'invenzioni per il solo fatto d'avervi investito la propria verità […] » (SNI, 185).

[2] En version originale : « vorrei cancellare me stesso e trovare per ogni libro un altro io, un'altra voce, un altro nome, rinascere » (SNI, 211).

[3] Fleischer, A., dans Henric, J., Entretien avec Alain Fleischer, art. cit.

[4] Par exemple, l'importance d'avoir une connaissance intime des lieux exposés dans la fiction : « pour lui, le désir d'écrire, l'inspiration, les idées de roman, d'histoires, lui viennent principalement des lieux, de la géographie, mais aussi d'une certaine époque en relation particulière avec ces lieux […] » (CC, 450-451) ; « la plupart du temps, je ne parle que des lieux que je connais » (Fleischer, A., dans Henric, J., Entretien avec Alain Fleischer, art. cit.). Ou encore, l'idée qu'aucune scène n'est prévue à l'avance, mais que le récit émerge dans l'acte d'écriture : « quand je commence un livre, je n'ai que ce début : la première scène, une réflexion sur un thème, peut-être le

> Par exemple, le livre auquel je travaille en ce moment commence par l'arrivée du narrateur, dont je ne connais encore rien, par une brûlante journée d'été, dans une petite ville de ce pays justement, en Bohême, où il n'est encore jamais passé, et où il espère prendre un repas : or, tout est désert et il ne trouve ouverte que l'échoppe d'un vieux tailleur.[1]

De la même façon, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Silas Flannery, dans son journal de bord qui constitue le chapitre 8, projette d'écrire le livre que nous sommes en train de lire : « L'idée m'est venue d'écrire un roman tout entier fait de débuts de romans. Le protagoniste pourrait en être un Lecteur qui se trouve sans cesse interrompu […][2] » (SPN, 219).

Dans *« 53 jours »*, on trouve de la même façon une première figure d'auteur dans la première partie du roman, Robert Serval, auteur à succès de romans policiers ; mais dans la seconde partie de l'ouvrage, l'identité de ce Robert Serval subit une mutation : il n'est plus écrivain, mais ancien résistant, et a disparu, ne laissant derrière lui qu'un simple manuscrit, qui n'a alors plus rien d'un roman policier ; c'est enfin à la fin de cette deuxième partie qu'apparaît une troisième figure auctoriale, G. P. (qui désigne Georges Perec), et qui s'avère être en fait le véritable auteur du manuscrit retrouvé dans la voiture de Serval disparu, manuscrit commandé par l'épouse de ce dernier pour maquiller son assassinat. Autrement dit, dans ce roman, trois auteurs se disputent la paternité de l'œuvre, chacun donnant à l'œuvre une valeur différente. C'est ici que se situe la portée métatextuelle : cela entraîne de fait des lectures elles-mêmes différentes, dans lesquelles il s'agit de suivre le précepte énoncé dans le fragment Cl.53J 45 à propos des indices : « IL FAUT qu'il [l'enquêteur] en fasse quelque chose (que ça prenne un tout autre sens) » (« 53 », 148). Dans *La Maison des feuilles*, évidemment, deux figures auctoriales se disputent la maîtrise de la page, ainsi que le montre la double page de garde[3] : celle de Zampanò, dans le corps du texte, et celle de Johnny Errand, dans les notes de bas de page. On pourrait ajouter le personnage de Navidson, qui est bien l'auteur du film dont il est question dans le texte de Zampanò, mais ce dernier ne tient pratiquement aucun discours sur sa pratique créatrice : il est d'abord un personnage de la fiction. Dans ce roman, la portée métatextuelle se joue dans le croisement de ces deux représentations d'auteurs et dans le dialogue instauré par Johnny Errand avec un Zampanò absent, uniquement campé par les fragments de son œuvre qu'il a laissés derrière lui. Dans *Luminous Airplanes*, comme dans *Le Château des destins croisés*, pas de multiplication de l'auctorialité, mais une figure d'auteur, le narrateur. Dans *Le Château des destins croisés*, même si chaque personnage se fait conteur muet de sa propre histoire, le seul à même d'user encore des mots reste le narrateur. Se dessine alors, en complémentarité avec les remarques précédemment relevées dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, un même désir de dégonfler cette figure d'auteur : « la forêt, le château, les tarots m'ont conduit à ceci : à perdre mon histoire, à la confondre dans la poussière des histoires, à m'en libérer[4] » (CDC, 53). C'est

titre. Rien de plus, c'est-à-dire pas grand-chose. Mais cela est décisif. Ensuite, le roman m'apparaît en l'écrivant […] » (CC, 453) ; « je n'ai jamais de plan, jamais de notes, je ne prépare rien, je suis incapable de projeter un livre. Je ne suis capable que d'écrire et de trouver ce que j'ai à dire en écrivant » (Fleischer, A., dans Henric, J., Entretien avec Alain Fleischer, art. cit.).

[1] CC, 454.

[2] En version originale : « M'è venuta l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo. Il protagonista potrebb'essere un Lettore che viene continuamente interrotto » (SNI, 231).

[3] Nous les reproduisons en annexe (Annexe 7).

[4] En version originale : « La foresta, il castello, i tarocchi m'hanno portato a questo traguardo : a perdere la mia storia, a confonderla nel pulviscolo delle storie, a liberarmene » (CDI, 45).

alors au terme de « La Taverne » que l'on aura, enfin, le récit du narrateur : il se définit à partir de la carte représentant le *Roi de bâton*, parce qu'il « pointe vers le bas un instrument pointu, comme [il] fai[t] [lui] en ce moment[1] » (CDC, 109). A l'issue du parcours sur le tableau des tarots, il en vient à la seule conclusion possible :

> Le moment est peut-être arrivé d'admettre que le tarot numéro un est le seul à représenter honnêtement ce que j'ai réussi à être : un prestidigitateur ou illusionniste qui dispose sur son étalage de foire un certain nombre de figures et qui, les déplaçant, les réunissant, les échangeant, obtient un certain nombre d'effets.
>
> Forse è arrivato il momento d'ammettere che il tarocco numero uno è il solo che rappresenta onestamente quello che sono riuscito a essere : un giocoliere o illusionista che dispone sul suo banco da fiera un certo numero di figure e spostandole, connettendole e scambiandole ottiene un certo numero d'effetti.[2]

En d'autres termes, on retrouve ici énoncé à la fois le projet du *Château des destins croisés*, et l'*ethos* du narrateur, la posture de l'auteur.

Dans le même temps, cette dimension métatextuelle vise à faire du lecteur un interlocuteur privilégié, à même de dialoguer avec ces différents représentants de l'auteur dans le texte. Dans *Si par une nuit d'hiver*, cela passe de façon emblématique par l'usage de la deuxième personne du singulier, qui fait du « Lecteur », sans prénom, le protagoniste du récit. Notons toutefois que la Lectrice, elle, est dotée d'un prénom, Ludmilla, ce qui restreint la portée identificatoire du personnage, et qu'elle n'est interpelée que brièvement, dans le chapitre 7. Dès lors, le Lecteur ne peut en réalité représenter tous les lecteurs, et est sommes toutes un personnage, avec ses caractéristiques, et non une entité universelle. Dans *La Maison des feuilles*, on retrouve pareillement, mais de façon beaucoup moins prononcée, une prise en compte du lecteur à travers des interpellations à la deuxième personne du singulier, à la fois dans les notes de Johnny Errand (et dans sa préface), et dans les notes des Éditeurs. De façon plus générale, en réponse aux diverses figures d'auteurs présentes dans les œuvres, se trouvent plusieurs figures de lecteurs : dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (le Lecteur, la Lectrice, Ludmilla, sa sœur, Lotaria, mais aussi les lecteurs universitaires, traducteurs – et même un non-Lecteur, Irnerio, qui ne prend le livre que comme un objet, le décompose pour en faire une œuvre d'art), dans *Le Château des destins croisés* (où chaque personnage, le narrateur compris, est lecteur du récit muet des autres), dans *« 53 jours »*, présentant deux figures de lecteur-enquêteur, mais aussi bien sûr dans *La Maison des feuilles* (puisque Johnny Errand, avant même de pouvoir se prétendre co-auteur de la *Maison des feuilles*, en est le premier lecteur), comme dans *Cloud Atlas*, puisque chaque récit fait l'objet d'une lecture, ou d'une réception, dans le récit suivant. Par ce geste d'inclusion du lecteur dans l'œuvre, il s'agit de dessiner un lecteur idéal, tel que l'a défini Umberto Eco dans *Lector in fabula*, mais aussi mettre en avant les difficultés du texte, pour permettre de les surmonter.

[1] En version originale : « regge un arnese puntuto con la punta in giù, come io sto facendo in questo momento » (CDI, 93).

[2] CDC, 115. En version originale : CDI, 98.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Dans ce processus de métatextualisation des œuvres, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, on s'en rend compte, tient un rôle majeur, et peut passer pour un modèle. L'objectif semble d'être, pour chacun de ces romans, de créer un espace fictionnel et de le peupler, mais dans le même temps de tenir un discours sur la littérature, la fiction et leur valeur. De la sorte, la littérature métatextuelle, parce qu'elle déploie des propositions qui sont à la fois narratives et discursives (elles permettent de contribuer au déploiement de l'histoire en même temps qu'elles offrent un regard sur ce déploiement), engage une réception à forte valeur herméneutique, qui pourrait contredire la portée romanesque que nous notions précédemment. En réalité, comme le suggère le narrateur de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino lorsqu'il dit « A peine crois-tu être sur la bonne route que tu te trouves bloqué par une interruption ou un changement de direction : dans tes lectures, la recherche du livre perdu, ou l'inventaire des goûts de Ludmilla[1] » (SPN, 104), l'aventure du livre, et de la lecture, sont des aventures tout aussi romanesques que l'histoire d'amour qui unit deux personnages. La métatextualité prend appui sur le romanesque pour éviter la stérilité, tandis que le romanesque se prend lui-même pour objet[2], contournant l'écueil de la naïveté.

2) Des œuvres à mode d'emploi

Au-delà du cadre général dans lequel se déploie, dans nos œuvres, la métatextualité, il est un trait qui revient à plusieurs reprises : la présence, au sein de l'œuvre ou dans son paratexte, d'un mode d'emploi, permettant de guider la lecture. Ainsi, si ces romans sont des aventures de lecture, le lecteur a à sa disposition des indices pour l'orienter. Ces modes d'emploi prennent principalement deux formes : ils sont, d'une part, condensés dans le titre de l'œuvre, et d'autre part se retrouvent dans les discours ou documents liminaires.

Sur le modèle de *La Vie mode d'emploi*, qui indique par un clin d'œil dès son titre que l'œuvre est à lire comme l'on construirait un bâtiment ou recomposerait un puzzle, c'est-à-dire selon des instructions préalablement établies et censées faciliter la tâche, plusieurs des romans de notre corpus portent, dès leur page de garde, une indication métatextuelle à l'attention du lecteur. Le titre de *Courts-circuits*, comme de *253*, indiquent de façon directe la structure de l'œuvre : comme nous l'avons vu, le roman d'Alain Fleischer fonctionne selon un principe de ronde, avec le passage d'un personnage à un autre, mais qui connaîtrait des ruptures, des bifurcations, emblématisées par le motif du court-circuit. Dans l'hypertexte de Geoff Ryman, chaque nœud textuel porte sur un personnage, et est lié à un ou plusieurs autres, pour obtenir, au bout du compte, deux-cent cinquante-trois portraits en interaction, de deux-cent-cinquante-trois mots. D'autre part, *Luminous Airplanes*, *Le Château des destins croisés* et *La Maison des feuilles* sont des titres qui désignent, de façon plus ou moins explicites et par métaphore, leur propre structure : dans le roman de Calvino, il présente à la fois le cadre du récit – le château, qui

[1] En version originale : « Appena ti sembra d'essere sulla strada giusta, subito ti trovi bloccato da un'interruzione o da una svolta : nelle letture, nella caccia al libro perduto, nell'individuazione dei gusti du Ludmilla » (SNI, 105-106).

[2] Jean-Marie Schaeffer distingue en ce sens la représentation romanesque, dans laquelle la narration adhère aux sentiments représentés, et la représentation du romanesque (« La Catégorie du romanesque », art. cit.) : dans nos œuvres, il semble y avoir ces deux dimensions.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

est une contrainte en ce qu'il empêche à la parole d'être entendue – et sa construction – il s'agit bien d'un croisement de parcours sur le tableau du jeu de tarots, auquel le terme de *château* renvoie aussi, par référence au château de carte ; le titre du roman de Mark Danielewski est une référence elle aussi assez riche : elle dévoile à la fois la protagoniste du récit – cette maison aux murs fuyants qui représente tout à la fois le lieu de l'épouvante, la psyché humaine, le livre lui-même – et son statut métatextuel ; quant à lui, le titre de l'hypertexte de Paul La Farge est pleinement métaphorique, en ce que les parcours des avions, et les traces qu'ils laissent (trainée de fumée ou signaux lumineux), représentent la structure et la lecture de l'hypertexte, leur flux continu[1]. Enfin, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[2] comme dans *Cloud Atlas*, on peut lire dans le titre une métaphore du lecteur, qui doit se faire voyageur des récits, de façon explicite chez Calvino, de façon plus implicite chez David Mitchell.

Si les titres peuvent avoir une portée métatextuelle et en cela représenter un indice pour le lecteur de la lecture qu'il doit faire de l'œuvre, et de la façon dont celle-ci se construit, c'est encore d'une façon assez voilée : bien souvent, la portée du titre ne se révélera qu'en cours, voire à la fin, de lecture. Il existe des cadrages plus explicites, et donc aussi plus directifs, pour accompagner nos œuvres : leurs préfaces ou postfaces, ou tout texte, de la main de l'auteur, qui accompagne l'œuvre. Italo Calvino offre, en complément de la lecture de ses romans, plusieurs types de paratextes critiques : *Le Château des destins croisés* est suivi d'une « Note » qui précise la genèse de l'œuvre et l'objectif visé, qui a été traduite et incluse dans les éditions françaises. *Si par une nuit d'hiver un voyageur* s'accompagne souvent, dans ses éditions italiennes et dans la nouvelle traduction française, d'un article de Calvino intitulé « Se una notte d'inverno un narratore », dans lequel il explicite notamment la structure en embranchements du roman, et, en France, du cours texte théorique intitulé *Comment j'ai écrit un de mes livres*, qui présente, sous forme de carrés sémiotiques, les relations entretenues entre auteur, lecteur et récit[3]. Par ailleurs, comme nous avons pu le constater, Calvino évoque à d'autres occasions ses ouvrages, notamment dans ses *Leçons Américaines*, qui sont moins directement reliées aux romans mais qui constituent tout autant un guide à la lecture. Cette pratique est exacerbée dans les hypertextes de fiction : en tant que dispositif textuel relativement neuf, l'hypertexte de fiction est très souvent accompagné d'un texte de cadrage, sorte de guide à la lecture que l'on peut lire ou ne pas lire, selon le principe de

[1] Il est à noter que cette métaphore réapparaît dans d'autres hypertextes, comme *Flight Paths* (Pullinger, K, Joseph, C. and participants, en ligne : http://collection.eliterature.org/2/works/pullinger_flightpaths/index.html [consulté le 17/02/16]).

[2] Mais on peut aussi comprendre la genèse du titre du roman de Calvino en se référant au « poster » affiché en face du bureau de Silas Flannery : « Le petit chien Snoopy est assis devant une machine à écrire et on lit dans la bulle "C'était par une nuit sombre, orageuse" Chaque fois que je m'assieds ici, je lis : "C'était par une nuit sombre, orageuse" et l'impersonnalité de cet *incipit* semble m'ouvrir le passage d'un monde à l'autre, le passage du temps et de l'espace de l'ici et maintenant, au temps et à l'espace de la page écrite » (SPN, 196-197. En version originale : « C'è il cagnolino Snoopy seduto di fronte alla macchina da scrivere e nel fumetto si legge la frase : "Era una notte buia e tempestosa…" Ogni volta che mi siedo qui leggo "Era una notte buia e tempestosa…" e l'impersonalità di quell'*incipit* sembra aprire il passaggio da un mondo all'altro, dal tempo e spazio del qui e ora al tempo et spazio della pagina scritta », SNI, 206). Il faut mettre cette remarque métatextuelle en regard de ce que Calvino prévoyait d'écrire pour compléter le « Château » et la « Taverne des destins croisés » : le « Motel des destins croisés », créé à partir de « l'équivalent contemporain des tarots », c'est-à-dire pour Calvino, les « bandes-dessinées » (Calvino, I. « Note » pour *Le Château des destins croisés*, *op. cit.*, p. 140).

[3] Calvino, I., *Comment j'ai écrit un de mes livres*, *op. cit*. Dans la préface prise en charge par Greimas, ce dernier indique que cet ouvrage représente « un méta-méta-discours », compte-tenu du fait que les chapitres numérotés dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* sont déjà « un méta-discours discontinu » (p. 4-5).

l'hypertexte. Sur la page d'accueil de *253* de Geoff Ryman, le premier lien est intitulé « 253 ? Why 253 ?[1] » et vise à « décrire les principes de base du roman[2] », tandis que sur la page d'accueil de *Luminous Airplanes*, le lecteur est confronté à six liens : un lien, à partir du terme « hyperromance », explicite l'ancrage générique du texte ; un deuxième lien, « about[3] », conduit vers la page de présentation de l'auteur et des concepteurs de l'hypertexte, rappelant que celui-ci modifie en profondeur l'auctorialité ; le troisième lien, « help[4] », constitue un accès vers un nœud textuel qui joue sur les codes des sites internet : le lecteur s'attend à avoir accès à un mode d'emploi de l'objet hypertextuel, mais le texte, composé d'une seule phrase, détourne de façon ironique son propre titre (« Aide ») ; c'est en réalité le quatrième lien, « map[5] », qui constitue le véritable guide de la lecture, puisqu'il donne accès à une carte de la fiction hypertextuelle ; les deux derniers liens, quant à eux, permettent d'entrer dans le récit (« begin at the beginning ») ou de poursuivre sa lecture (« continue »).

Georges Perec aussi était adepte des textes de cadrages : *La Vie mode d'emploi* s'accompagne d'une postface, faisant en réalité partie intégrante de l'œuvre, indiquant plusieurs des contraintes ayant présidé à la création, qui sont alors autant de fils que le lecteur peut suivre dans l'œuvre ; et *« 53 jours »*, inachevé, est publié avec un ensemble de documents, recueillis dans une troisième partie s'intitulant « Le Dossier ». Ces documents permettent d'appuyer des interprétations ou d'éclaircir des points obscurs, mais aussi de créer des incertitudes[6]. Cet exemple est intéressant en ce qu'il permet de comprendre la porosité entre le paratexte et le texte : dans les œuvres multipliant les récits, ayant une forte dimension métatextuelle, il devient difficile d'établir la limite externe de la fiction. Ainsi, le paratexte composé du Dossier de *« 53 jours »* est-il mis sur le même plan que les deux premières parties, elles-mêmes pleinement fictionnelles. Ce procédé, choix de présentation de la part d'Harry Mathews et Jacques Roubaud, annonce celui de *La Maison des feuilles*, dans laquelle tous les discours critiques ou exégétiques concernant les œuvres (que ce soit le film de Navidson ou bien l'œuvre de Zampanò, voire la reconstitution qu'en livre Johnny Errand) sont inclus dans la fiction.

Dans tous les cas, il s'agit, par la présence de ces textes de cadrages, d'indiquer au lecteur comment lire, ou comment expérimenter l'œuvre au mieux : on peut le comprendre comme une façon de dire que ce sont des œuvres inhabituelles, voire qui résistent au lecteur. Mais c'est aussi une façon, pour l'auteur, y compris d'hypertexte, d'avoir une emprise sur son destinataire. On peut alors interroger la liberté du lecteur face à des dispositifs qui peuvent parfois apparaître comme dirigistes, à la fois dans leur façon d'inciter à certaines manipulations – on pense par exemple au mode d'emploi au départ de *Marelle* de Cortázar – et dans les directions vers lesquelles ils cherchent à orienter l'interprétation – on pense alors à la préface de Johnny Errand qui ouvre *La Maison des feuilles*, et même aux tous premiers

[1] 253, « 253 ? Why 253 ? » (http://www.ryman-novel.com/car4/114.htm [consulté le 14/12/15]).
[2] *Ibid.*. Nous traduisons : « describes the ground rules of the novel ».
[3] LA, « About » (http://www.luminousairplanes.com/section/who-blame [consulté le 22/10/15]).
[4] LA, « Help » (http://www.luminousairplanes.com/section/help [consulté le 22/10/15]).
[5] LA, « Map » (http://www.luminousairplanes.com/section/map [consulté le 22/10/15]).
[6] On retrouve par exemple l'indication suivante : « 1ère partie : il (raconté du p[oin]t de vue de X) / 2ème partie : je a). comme si c'était moi. GP b). comme si c'était Serval ! [les deux dernières propositions étant rassemblées sous l'expression « I don't think so »] » (« 53 », 175).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

mots du texte : « Ceci n'est pas pour vous[1] » (MDF, xi). Pour compenser cette vision plutôt restrictive du *para* et du *méta*texte, on peut toutefois rappeler que Mark Danielewski refuse à plusieurs reprises, lors d'entretiens, de donner le sens de son œuvre, y compris dans ses détails ; il refuse, par exemple, d'expliquer la raison pour laquelle le mot « maison » est toujours écrit en bleu dans le roman : il n'est « simplement pas disposé à compromettre le frisson qui touche le lecteur quand, en privé, il découvre une signification qui n'a pas encore circulé[2] ». Ce frisson, c'est le plaisir de l'énigme, et de la découverte, deux attitudes encouragées par les indices métatextuels laissés sur le chemin du lecteur.

C. Le lecteur intrigué, prémisses

Il est alors possible de considérer cette dimension métatextuelle comme un moyen mis en place dans les œuvres pour apprendre au lecteur à lire, comme nous le suggérions auparavant en attribuant à la lecture de ces œuvres-monstres une vertu initiatique. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, cela apparaît assez nettement, comme en témoigne l'ouverture de l'ouvrage :

> Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Détends-toi. Concentre-toi. Écarte de toi toute autre pensée. Laisse le monde qui t'entoure s'estomper dans le vague. […] Prends la position la plus confortable : assis, étendu, pelotonné, couché.
>
> Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto. […] Prendi la posizione più comoda : seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato.[3]

Les impératifs sont à comprendre comme une injonction à la lecture d'évasion, la lecture plaisir dans laquelle il s'agirait de pénétrer un autre monde, celui de la fiction. En réalité, chaque chapitre du récit-cadre fournit un nouveau modèle au lecteur, une nouvelle identification possible avec une posture de lecture, qui semblent lui suggérer ses désirs. C'est ainsi que Ludmilla énonce, au chapitre trois, son envie de lire un ouvrage dans lequel « les choses ne soient pas toutes là, massives à en être palpables, qu'on sente autour de ce qu'on lit la présence de quelque chose qu'on ne connaît pas encore, le signe d'on ne sait quoi…[4] » (SPN, 53) ; ou encore, au chapitre six, où elle « soutient qu'on ne peut désormais demander au roman que de réveiller un fond d'angoisse enfoui, ultime condition pour qu'il garde une vérité capable de l'arracher au destin d'un produit de série auquel il ne peut plus échapper[5] » (SPN, 145). Autrement dit, et de façon assez claire, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* prépare sa propre réception à tous les niveaux du texte, c'est-à-dire pour chaque récit enchâssé.

---

[1] En version originale : « This is not for you » (HOL, ix).

[2] Danielewski, M. Z., dans McCaffery, L., Gregory, S., « Haunted House – an Interview with Mark Z. Danielewski », art. cit, p. 122. Nous traduisons : « I'm simply unwilling to compromise the thrill that comes when a reader privately uncovers a meaning not yet circulated ».

[3] SPN, 9-10. En version originale : SNI, 3.

[4] En version originale : « Però io vorrei che le cose che leggo non foessero tutte lì, massicce da poterle toccare, ma ci si senta intorno la presenza di qualcos'altro che ancora non si sa cos'è, il segno di non so cosa… » (SNI, 51-52).

[5] En version originale : « Non è forse da lei il sostenere che al romanzo ormai si può chiedere soltanto di risvegliare un fondo d'angoscia sepolta, come ultima condizione di verità che lo riscatti dal destino di prodotto di serie cui non può più sottrarsi ? » (SNI, 149).

Cette attitude peut être comparée à ce qui se joue dans *La Maison des feuilles*, dans lequel le lecteur est confronté à de nombreuses injonctions, toutes ambivalentes ou paradoxales. En effet, s'il rencontre plusieurs indications de la bonne lecture à adopter, et plusieurs contre-modèles à situer dans la parodie de l'exégèse universitaire, chacune de ces indications ne peut être prise pour argent comptant. Par exemple, dans le chapitre XVII, on trouve une proposition qui pourrait clairement s'apparenter à la mise en place d'un protocole de lecture de l'œuvre : « Et c'est là que gît la leçon de la maison, exprimée par des syllabes d'absolu silence, qui résonnent en [Navidson] comme un vague et incertain écho… *Si nous désirons vivre, nous ne pouvons le faire que dans les marges de ce lieu*[1] » (MDF, 400). Cette sentence, en italique dans le texte, souligne le terme « marge » qui peut être compris comme une syllepse, renvoyant à la fois aux confins de la maison, et aux marges du livre, puisque l'on sait depuis le titre que la maison et le livre sont équivalents. Il s'agirait donc d'inciter le lecteur à participer à l'œuvre en inscrivant lui aussi ses propres notes autour du texte, comme le fait Johnny Errand – à la façon de l'échange épistolaire par l'intermédiaire du *Bateau de Thésée* entre Jen et Eric dans *S.* En ce sens, si l'on s'en réfère à l'index, en version originale, de *La Maison des feuilles*, le terme « marge[2] » apparaît à trois reprises dans le texte. Une première fois, à propos des dessins que réalisent les deux enfants du couple Navidson, dessins qui expriment leur angoisse : « la chambre de Chad et Daisy en est pleine, le monstrueux carré noir devenant de plus en plus grand et de plus en plus sombre, jusqu'à ce que, dans le cas de Chad, il ne reste plus la moindre marge[3] » (MDF, 321). Ici, il s'agit bien des marges d'une feuille de papier, qui est peu à peu saturée par l'obscurité qui envahit la maison comme la psyché des enfants. La deuxième occurrence du terme, au singulier dans la version originale du texte, renvoie aux « marges d'une revue que Navidson […] remplit distraitement de petites arabesques […][4] » (MDF, 392), donc, de la même façon, à la page et au livre. La troisième occurrence, enfin, se situe dans les annexes, précisément dans un extrait de journal tenu par Zampanò, où l'on apprend que lui-même écrit « dans la marge[5] » (MDF, 565), ce qui serait encore une façon d'encourager le lecteur sur cette voie. Autrement dit, ces trois occurrences renforcent d'une part l'identification entre les marges de la maison et les marges du livre, et d'autre part semblent indiquer, comme la proposition de départ, que le seul moyen de survie, dans le livre, se situe dans la saturation des marges. Or, nous l'avons dit, *La Maison des feuilles* peut se lire comme une satire des pratiques universitaires, et notamment des longs débats stériles symbolisés par des oppositions d'écoles, incapables de s'entendre. Nous avons déjà mentionné, dans le

[1] En version originale : « And therein lies the lesson of the house, spoken in syllables of absolute silence, resounding within him like a faint and uncertain echo… *If were desire to live, wa can only do so in the margins of that place* » (HOL, 387-388).

[2] Le terme n'est, de façon significative, recensé dans l'index de la version originale qu'au singulier, alors même que certains autres termes sont répertoriés au singulier et au pluriel (par exemple, le terme « histoire(s) »). Cela nous paraît significatif parce que, au pluriel, « marges » apparaît, dans la phrase que nous citons, doublement mis en exergue, par l'italique et le soulignement, ce qui indique son importance. Dans la traduction proposée par Claro, le terme n'apparaît au contraire dans l'index qu'au pluriel (ses occurrences sont alors plus nombreuses), sachant que certains emplois au singulier dans la version originale sont traduits par des pluriels.

[3] En version originale : « Chad and Daisy's room is full of them, the monstrous black square getting progressively larger and darker, until in Chad's case, not even the barest margin survives » (HOL, 315).

[4] En version originale : « in the margin of a magazine which […] Navidson idly fills with doodles […] » (HOL, 381).

[5] En version originale : « written in the margin of the December 15, 1974 entry » (HOL, 546).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

point précédent, la querelle entre trois lectures du film de Navidson, « la Thèse de Kellog-Antwerk », « le Postulat de Bister-Frieden-Josephson » et « la Théorie de Haven-Slocum[1] » (MDF, 397), en soutenant que le choix des termes et la présence de la majuscule en indiquaient la portée parodique. En fait, la proposition que nous analysons dans ce paragraphe selon laquelle « *si nous désirons vivre, nous ne pouvons le faire que dans les marges de ce lieu* » n'est pas prise en charge par Zampanò, ni même par Johnny Errand, mais par un des groupes de cette querelle, le trio Bister-Frieden-Josephson. Il s'agit donc déjà d'une forme d'écriture dans la marge de l'œuvre, puisque ce propos est un commentaire érudit sur le film de Navidson, et on ne peut lui accorder qu'une valeur ambiguë, liée à l'ironie qui porte sur son énonciation. C'est toutefois une leçon que le lecteur doit tirer de l'œuvre de Mark Danielewski : rien ne peut être pris pour argent comptant. En d'autres termes, cette micro-aventure interprétative nous prouve, y compris dans la confrontation du texte en version originale et en traduction, qu'il faut adopter une lecture à la fois attentive et prudente, et ce faisant nous apprend à la lire.

Dans tous les cas, les œuvres de notre corpus invitent le lecteur à quitter une attitude de réception passive : sans cesse interpelé et mis à l'épreuve, ce dernier ne peut adopter une réception pleinement immersive mais doit, dans une attitude elle-même ironique, prendre du recul pour s'emparer de ce qu'il lit. Cette dernière suggestion est même accentuée dans des romans comme *Marelle*, *La Maison des feuilles*, *Kapow !*, *S.* ou les hypertextes de fiction, puisqu'ils impliquent la mise en œuvre de véritables gestes pour accéder au texte : lecture dans un miroir, manipulations informatiques, circulation dans l'objet livre ou dépliement de la page. Mark Danielewski, dans un entretien avec Larry McCaffery et Sinda Gregory, évoque le modèle que représente Johnny Errand pour le lecteur : il est un lecteur interventionniste dans l'œuvre, notamment lorsqu'il modifie le texte de Zampanò pour pouvoir évoquer une anecdote personnelle[2]. Mark Danielewski incite son lecteur à adopter la même attitude : « non seulement le livre le permet, mais il dit en réalité au lecteur "Maintenant, à *toi* de le modifier"[3] ». Dans ce même entretien, Mark Danielewski évoque la façon dont il a écrit *La Maison des feuilles* avec, en ligne de mire, un lecteur idéal, que le texte construit petit à petit :

> Une des règles que je me suis donnée au départ était de ne pas sous-estimer l'intelligence du lecteur. Je devais écrire pour un lecteur qui comprendrait tout, qui pourrait tout suspendre, jusqu'au tout dernier moment avant qu'il ne soit nécessaire d'en finir avec cet accord final. […] Progressivement ce lecteur idéalisé auquel je m'adressais a pris corps dans mon imagination.[4]

[1] En version originale : « The Kellog-Antwerk Claim », « The Bister-Frieden-Josephson Criteria » et « The Haven-Slocum Theory » (HOL, 385).

[2] Voir la mention du « chauffe-eau » (MDF, 12 ; HOL, 12) dans le texte de Zampanò, qui donne l'occasion à Johnny Errand d'évoquer la panne de son propre chauffe-eau, dans la note 18.

[3] Danielewski, M. Z., dans McCaffery, L., Gregory, S., « Haunted House – an Interview with Mark Z. Danielewski », art. cit., p. 120. Nous traduisons : « Not only does the book permit that, it is really saying to the reader, "Now *you* modify it" ».

[4] *Ibid.*, p. 124. Nous traduisons : « One of the rules I made for myself early on was not to underestimate the intelligence of the reader. I would write for the reader who gets it all, who can suspend it all, until the last possible moment before it must necessarily resolve with that final chord […] Gradually this idealized reader I addresses came to life in my imagination […] ».

On retrouve ici clairement ce qu'Umberto Eco définit comme le lecteur modèle, à partir de l'idée qu'un « texte est un produit dont le sort interprétatif doit faire partie de son propre mécanisme génératif[1] », c'est-à-dire un lecteur qui réponde aux attendre de l'auteur, qui soit donc capable d'agir dans son interprétation comme l'auteur a agi en générant l'œuvre. Dans la construction à laquelle se livre Mark Danielewski, l'implication du lecteur est tenue par l'intrigue, puisqu'il se conçoit lui-même comme « un compositeur introduisant différentes harmonies et structures accordées qui appellent une résolution, qui est refusée jusqu'au tout dernier moment[2] ». À partir de là, nous aimerions proposer l'idée que, dans les œuvres qui multiplient les récits, qui donc « introdui[sent] différentes harmonies et structures », le lecteur est impliqué, parce qu'il est intrigué.

Dans cette perspective, nous aimerions convoquer les notions de cybertexte et de littérature ergodique, proposées par Espen Aarseth. Le cybertexte, qu'il définit comme un processus focalisé « sur l'organisation mécanique du texte, en postulant que la complexité du médium est partie intégrante de l'échange littéraire[3] », implique une réception double de la part du lecteur, à la fois intellectuelle et physique. C'est cette réception qui relève, pour Espen Aarseth, du paradigme ergodique. Le terme, forgé à partir d'*ergon*, renvoyant au « travail », à « l'activité », et *hodos*, « la route », porte sur une littérature qui nécessite une forte implication de la part du lecteur, autre que le simple fait de bouger les yeux ou tourner les pages : elle s'apparente à une littérature qui déstabilise les habitudes de réception. De la sorte, un cybertexte (ou texte ergodique) renvoie, naturellement, aux hypertextes de fiction, comme nous avons pu le montrer, mais aussi à des ouvrages qui ne sont pas numériques, comme par exemple *La Maison des feuilles*, ou bien *Composition n°1* de Marc Saporta, ou encore *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau, qui nécessitent une manipulation spécifique pour fonctionner. Un cybertexte est donc un texte qui est, en même temps, un dispositif, qui en tant que tel met en jeu une production calculée[4]. Dans cette perspective, le texte devient une machine, qui pour produire du sens ne fonctionne qu'avec l'intervention du lecteur : « un dispositif [*device*] capable de se manipuler lui-même mais aussi de manipuler le lecteur[5] ». Dès lors, une des caractéristiques principales du cybertexte est la *quasi* impossibilité auquel le lecteur est confronté de procéder deux fois à la même lecture : en effet, entre chaque lecture, différents éléments peuvent avoir été modifiés, du fait du lecteur (qui ne choisit pas, par exemple, les mêmes bifurcations) ou du dispositif textuel lui-même. Les œuvres multipliant les récits imposent, même de façon légère voire peu marquante, une déstabilisation des pratiques qui tient à la prise en compte du médium : que le texte soit de papier ou numérique, ce dernier joue un rôle dans la réception. On peut alors distinguer deux catégories d'œuvres dans notre corpus : celles qui thématisent ce questionnement, notamment en attirant l'attention sur la précarité de l'objet livre, mais ne vont pas jusqu'à l'imposer au lecteur réel, qui peut se contenter d'une réception « classique » du texte, parmi

[1] Eco, U., *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, *op. cit.*, p. 70 et suivantes.
[2] Danielewski, M. Z., dans McCaffery, L., Gregory, S., « Haunted House – an Interview with Mark Z. Danielewski », art. cit., p. 124. Nous traduisons : « I was much like a composer introducing different harmonies and chord structures that demand resolution but are denied resolution until the very last possible moment ».
[3] Aarseth, E., *Cybertext – Perspectives on Ergodic Literature*, *op. cit*., p. 1. Nous traduisons.
[4] *Ibid.*, p. 4.
[5] *Ibid.*, p. 24.

lesquelles on placera les deux romans de Calvino, *« 53 jours »*, ainsi que *Cloud Atlas* et *Courts-circuits* ; et les œuvres qui imposent au lecteur une manipulation renouvelée, c'est-à-dire *La Maison des feuilles*, *253* et L*uminous Airplanes*. On pourrait aussi placer *Le Château des destins croisés* à mi-chemin de ces deux catégories, puisque le texte est accompagné, dans les marges, de représentations des cartes de tarots qui inspirent le récit : deux médias cohabitent donc sur la page, texte et image, et sont tous deux à lire simultanément, ce qui induit des choix de la part du lecteur. On pourrait alors établir un *continuum*, à partir d'une œuvre présentant un dispositif presque neutre, *Courts-circuits*, vers une manipulation toujours plus accrue, à partir de *Cloud Atlas*, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *« 53 jours »*, puis *Le Château des destins croisés*, et enfin *La Maison des feuilles*, et les hypertextes. Ce *continuum* va, dans le même temps, vers une forme d'interactivité de plus en plus marquée, jusqu'aux hypertextes qui nécessitent l'invention de nouvelles stratégies de lecture face à un médium qui résiste, comme par exemple l'ouverture de plusieurs pages simultanément dans le navigateur internet, pour permettre d'une part la mémorisation de la progression en cours et d'autre part le retour en arrière. À partir de *La Maison des feuilles*, se mettent en place, en parallèle de la lecture, des pratiques d'écriture visant à garder la trace du parcours effectué dans l'œuvre, à travers, notamment, la création de cartes.

Ces notions de cybertexte, d'œuvre ergodique et d'interactivité sont intéressantes pour notre propos, parce qu'elles permettent de comprendre ce que peut être un lecteur intrigué : il ne s'agit pas simplement d'un lecteur captivé par une lecture romanesque, puisque nous avons montré comment romanesque et métatextualité jouaient ensemble pour établir un rapport spécifique au texte multipliant les récits. Un lecteur intrigué serait dans cette perspective un lecteur immergé non seulement dans l'histoire (par la dimension romanesque), mais aussi dans le texte (par la dimension métatextuelle) et dans le dispositif, le médium textuel (par la dimension ergodique). En empêchant l'évidence interprétative et la transparence du médium, les œuvres multipliant les récits font de leur propre complexité un jeu : le lecteur est alors comme pris dans les mailles du texte, intriqué, intrigué.

- Partie 2 - Multiplication des récits et mise en intrigue

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Si, face à la complexité des œuvres de notre corpus, le lecteur est intrigué, c'est bien parce que, malgré l'éclatement qui menace, malgré le désordre qui croît et l'illisible qui guette, quelque chose résiste, et continue à attirer le lecteur, à susciter son désir. Notre choix des deux hypertextes de fiction qui figurent dans ce corpus prend racine, entre autres, dans ce constat : nous en avons lu un certain nombre, et pour la plupart l'envie d'avancer dans le réseau de l'œuvre s'essoufflait rapidement, soit parce que l'ensemble, trop complexe, dépassait nos capacités de lectrice d'hypertextes somme toute encore néophyte, soit parce que l'objectif visé était la complexité en elle-même et pour elle-même, par-delà l'envie de raconter une histoire. *253* comme *Luminous Airplanes* conservent intacte cette envie, et font du dispositif hypertextuel la modalité la plus adéquate pour l'accomplir, si bien que le lecteur, éprouvé par les méandres de l'œuvre, reste porté, par différents procédés dont nous allons rendre compte, par le désir de lire la suite. Ce désir, appartenant au champ de la réception et que l'on analysera en suivant les propositions de Raphaël Baroni, est lié à la façon dont les événements de l'histoire sont agencés dans le récit : autrement dit, à leur mise en intrigue. Cette notion, que nous empruntons à Paul Ricœur, fera l'objet d'une étude qui la confrontera à notre corpus : nous constaterons alors que pour le philosophe, qui prend appui sur les écrits d'Aristote, la mise en intrigue constitue un édifice dont la structuration logique repose sur la fin, faisant du récit un discours fondamentalement téléologique, alors que les œuvres de notre corpus multipliant les récits semblent lui refuser ce rôle. Notre tâche consistera alors à tenter de montrer que, malgré cela, la notion d'intrigue reste efficace dans nos œuvres, et est compatible avec la multiplication des récits telle que nous l'exposons dans ce travail. Nous explorerons alors les différents types d'intrigues exploités, et nous montrerons qu'elles portent bien en elles une figuration spécifique du temps permise par la multiplication des récits elle-même.

CHAPITRE 4. LA MISE EN INTRIGUE : DÉFINITIONS CROISÉES

Ce quatrième chapitre, presque entièrement théorique, se propose de définir de façon approfondie la notion d'intrigue, à partir des travaux de deux de ses commentateurs, Paul Ricœur et Raphaël Baroni. D'un côté, Paul Ricœur, en philosophe de l'histoire, voit dans la mise en intrigue une façon de résorber l'aporie du temps : nous ne pouvons penser le temps en dehors de l'expérience que nous en avons, et cette expérience se joue prioritairement dans le récit, qui agence les événements selon une logique causale, autrement dit qui donne forme à l'informe. Dans cette perspective, toute tentative de privilégier l'informe, le chaos, l'éclatement plutôt que la forme, l'ordre et la totalité reviendrait à nier la vertu configurante du récit en lui refusant le droit d'être *intrigant*. De l'autre côté, Raphaël Baroni, qui prend appui dans son étude sur les travaux de Paul Ricœur – et d'autres –, choisit d'aborder l'intrigue non plus à partir du seul point de vue de sa structure et de sa logique, mais en s'intéressant à ses effets : c'est un renversement qui nous permettra d'aborder les œuvres de notre corpus qui paraissent mettre à mal la définition de l'intrigue proposée par Ricœur tout en restant, malgré cela, *intrigantes*. Ce quatrième chapitre se propose donc de confronter ces deux points de vue, puis de partir des effets intrigants des œuvres elles-mêmes, en particulier de celles qui semblent menacer le plus directement l'intrigue, c'est-à-dire les hypertextes de fiction, pour interroger les rapports entretenus entre multiplication des récits et mise en intrigue.

I. L'Intrigue dans son rapport au temps

Le point de départ[1] de notre réflexion sur l'intrigue et ses enjeux se situe dans l'œuvre majeure à ce sujet de Paul Ricœur, *Temps et récit* : cet ouvrage, « fleuro[n] de l'œuvre de Ricœur[2] », représente en effet un jalon important dans la pensée des configurations narratives et du rapport de la fiction à l'histoire. Si ce dernier point nous intéresse moins directement, c'est l'idée force développée par Paul Ricœur dans l'ensemble des trois tomes de *Temps et récit* qui concentrera notre attention : l'intrigue est ce qui permet de donner forme au temps, si bien que tout récit est récit à la condition d'être une mise en intrigue. La philosophie se heurte à une aporie dans sa tentative de penser le temps : il apparaît impossible d'approcher ce dernier autrement que par le détour de l'expérience du récit, à travers son agencement en intrigue. Nous chercherons donc d'abord à penser ce rapport du temps et de l'intrigue, à partir des théories de Paul Ricœur mais aussi de la lecture de la *Poétique* d'Aristote, en s'autorisant des détours du côté de la pensée « apocalyptique » d'un Frank Kermode[3] : il s'agira de mettre cette conception à l'épreuve de notre corpus qui, tout en contrariant la définition téléologique de la mise en intrigue, semble paradoxalement refuser d'y renoncer complètement.

[1] Pour un aperçu exhaustif de la constitution du concept d'intrigue, voir la première partie de Villeneuve J., « Poétiques et théories du récit », *Le sens de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 3-68.

[2] Bouchindomme, C. et Rochlitz, R., « Avant-propos », *Temps et récit de Paul Ricoeur en débat*, Paris, Editions du Cerf, 1990, p. 11.

[3] Kermode, F., *The Sense of an ending*, *op. cit.*

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

A. L'intrigue est une notion temporelle

Paul Ricœur, dans le premier tome de *Temps et récit*, s'appuie longuement sur la *Poétique* d'Aristote pour construire la notion de mise en intrigue. Précisément, il lui consacre un point entier, intitulé « La mise en intrigue. Une lecture de la *Poétique* d'Aristote[1] », afin d'y trouver un contrepoint à l'aporie de la pensée du temps chez Saint-Augustin. Nous avons souhaité nous-même repartir du texte d'Aristote, afin de mesurer l'orientation prise par Paul Ricœur dans la lecture qu'il en livre.

L'élément immédiatement saillant à la lecture de la *Poétique* d'Aristote est l'absence du terme intrigue : en effet, les traductions du terme grec *σύστασιν* indiquent plutôt une idée de synthèse ou d'agencement d'éléments, et c'est d'ailleurs la transposition qu'en livre Paul Ricœur[2]. De la même façon, et Paul Ricœur le note aussi[3], la question du temps n'est pas abordée par Aristote : autrement dit, c'est Paul Ricœur lui-même qui, par sa mise en rapport de l'agencement aristotélicien à la *distentio animi* augustinienne, fait émerger le rapport au temps de la mise en intrigue. L'agencement postulé par Aristote est toutefois l'élément central sur lequel repose la pensée de Paul Ricœur et il nous paraît nécessaire de l'expliciter. Si le philosophe grec l'emploie à propos de la tragédie, il en fait aussi un élément structurant de l'épopée, ce qui laisse à penser que l'agencement est une notion de base pour toute œuvre de fiction mettant en jeu la représentation d'actions – à travers la mise en scène d'acteurs ou le simple récit. L'histoire, « agencement des actes accomplis[4] » permettant d'obtenir une « composition réussie[5] », respecte les critères du Beau énoncés par Aristote : l'étendue et l'ordre. Dès lors, le principe présidant à l'agencement n'est pas premièrement chronologique, mais logique : l'agencement répond à la logique de l'ordre qui veut que toute histoire soit « imitation d'une action menée jusqu'à sa fin et formant un tout », sachant que « forme un tout, ce qui a commencement, milieu et fin[6] ».

En d'autres termes, la mise en intrigue que Paul Ricœur va chercher chez Aristote repose bien sur une mise en système des actions permettant de passer du hasard et de la succession au vraisemblable et à la nécessité. S'il y a, comme l'affirme le philosophe grec, « une grosse différence entre le fait que ceci ait lieu *à cause de* cela et le fait que ceci ait lieu *à la suite de* cela[7] », c'est bien parce que l'histoire extrait du divers des actions humaines un tout cohérent selon un principe d'agencement régi par la nécessité :

> Est commencement ce qui de soi ne suit pas *par nécessité* une autre chose, et après quoi existe ou apparaît naturellement une autre chose. Au contraire, est fin ce qui de soi vient naturellement après autre chose, *par nécessité* ou dans la plupart des cas, et après quoi il n'y

[1] Ricoeur, P., *Temps et Récit, L'intrigue et le récit historique* (T1), *op. cit.*, p. 66-104.

[2] « Lorsque Aristote, substituant le définissement au défini, dira que le *muthos* est "l'agencement des faits en système" (*è tôn pragmatôn sustasis*) (50 a 5), il faudra entendre par *sustasis* (ou par le terme équivalent *sunthèsis*, 50 a 5), non le système […] mais l'agencement (si l'on veut, en système) des faits […] », Ricoeur, P., *Temps et récit* T1, *op. cit.,* p. 69.

[3] « La *Poétique* […] est […] muette sur le rapport entre l'activité poétique et l'expérience temporelle », Ricoeur, P., *Temps et récit* T1, *op. cit*., p. 66.

[4] Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 94 (1450 a 30).

[5] *Ibid.*, p. 85 (1447).

[6] Pour cette citation et la précédente : *ibid*., p. 96 (1450 b 25-30).

[7] *Ibid*., p. 100 (1452 a 20).

> a rien. Est milieu ce qui de soi succède à autre chose, et après quoi vient autre chose. Ainsi les histoires bien agencées ne doivent ni commencer au hasard ni finir au hasard […].[1] (nous soulignons)

Cette proposition met en exergue le fait que toute intrigue, dans la conception qu'en tire Paul Ricœur pour qui « composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique[2] », est une forme de reconstruction du réel.

> L'histoire – puisqu'elle est imitation d'action – doit être imitation d'une action une et formant un tout ; et les parties constituées des actes accomplis doivent être agencées de façon que, si l'on déplace ou supprime l'une d'elles, le tout soit troublé et bouleversé.[3]

Dès lors, la mise en intrigue propose un modèle logique pour penser la succession (notamment temporelle), modèle logique qui abolit pratiquement le hasard au profit d'une vraisemblance qui est le critère de la beauté et de l'acceptabilité des œuvres. Ainsi, si Aristote envisage la possibilité d'histoire à épisodes, c'est pour mieux disqualifier ces derniers[4] au profit des péripéties, qui ne sont pas des digressions sur le chemin de la résolution mais bien des étapes permettant de nouer l'intrigue et conduisant, de façon nécessaire, à son dénouement.

Complétude, totalité et étendue appropriée sont alors les trois critères qu'extrait Paul Ricœur de la proposition d'Aristote, et qui lui servent de fil directeur dans sa démarche consistant à se demander si « le paradigme d'ordre, caractéristique de la tragédie, est susceptible d'extension et de transformation, au point de pouvoir s'appliquer à l'ensemble du champ narratif[5] ». De cette réflexion, il tire sa désormais célèbre tripartition entre *mimesis* I, *mimesis* II et *mimesis* III, correspondant respectivement aux concepts de préfiguration, configuration et refiguration du temps dans le récit. Prenant acte du fait que la logique précède le chronologique[6], il voit dans l'agencement aristotélicien les fondements de la concordance discordante qui permet l'acte de reconfiguration de l'expérience du temps, et qui est la réponse apportée à l'aporie augustinienne : en effet, Paul Ricœur rappelle que chez Saint-Augustin, notamment dans le livre XI des *Confessions*, penser le temps est un paradoxe, puisque l'on a la certitude qu'il est mais que l'on ne peut jamais dire que ce qu'il a été (le passé) ou ce qu'il sera (le futur). L'homme aurait donc une intuition du temps qu'il ne pourrait expliquer, et le problème repose sur le fait qu'on ne peut mesurer le temps, car le présent est par essence toujours à venir ou toujours déjà passé, tandis que le passé comme le futur ne sont plus – ou pas encore. Dès lors, Saint-Augustin postule que le temps est, fondamentalement, la distension de l'âme humaine, la seule à même de saisir le passage qui le constitue. Penser le temps, c'est se trouver dans la tension entre *intentio* (l'acte même de tenter de le saisir) et *distentio* (l'âme marquée par son passage), tension aporétique. Pour Paul Ricœur, la mise en intrigue

[1] *Ibid*., p. 96 (1450 b 25-30).
[2] Ricoeur, P., *Temps et récit* T1, *op. cit.*, p. 85.
[3] Aristote, *Poétique*, *op. cit.,* p. 98 (1451 b 30).
[4] « J'entends par "histoire à épisodes" celle où les épisodes succèdent les uns aux autres sans vraisemblance ni nécessité », Aristote, *Poétique*, *op. cit*., p. 99 (1451 b 30-35).
[5] Ricoeur, P., *Temps et récit* T1, *op. cit*., p. 79.
[6] Paul Ricoeur reprend en effet à son compte ce postulat en s'interrogeant : « Si donc le lien interne de l'intrigue est logique plus que chronologique, de quelle logique s'agit-il ? » (Ricoeur, P., *Temps et récit* T1, *op. cit*., p. 82). Il conclut alors : « Apprendre, conclure, reconnaître la forme : voilà le squelette intelligible du plaisir de l'imitation (ou de la représentation) » (*Ibid.*, p. 83).

qu'il va chercher chez Aristote est la « réplique inversée[1] » de cette tension : l'agencement des faits inclut des péripéties, qui sont autant d'éléments discordants menaçant la concordance sans jamais la briser, de sorte que la résolution de l'intrigue correspond au triomphe de la concordance, permettant la compréhension.

Cet acquis permet à Paul Ricœur d'expliciter les trois *mimesis*, qui articulent l'ensemble de *Temps et récit* et autorisent à penser narrativement le temps[2] : la *mimesis* I, située en amont de la mise en intrigue, correspond à un stade de précompréhension du monde, nécessaire à sa mise en intrigue, puisque la compréhension de l'action va « jusqu'à reconnaître [en elle] des structures temporelles qui appellent la narration[3] » ; la *mimesis* II, moment de l'agencement de l'action, est « l'opération qui tire d'une simple succession une configuration[4] » : elle donne sens à la succession à partir du point saillant que représente la résolution, de sorte que la chronologie peut – notamment par le geste du résumé – être prise à rebours, ce qui accroît d'autant notre compréhension du temps ; enfin, le stade de la *mimesis* III correspond à la refiguration du réel à travers l'expérience temporelle, grâce à la médiation de la lecture[5] : il est le moment où le lecteur, fort d'une lecture qui a confirmé ou contredit, mais surtout enrichi sa précompréhension du monde, réapprivoise son expérience du temps. Ainsi, cette tripartition permet à Paul Ricœur d'asseoir sa théorie selon laquelle « la spéculation sur le temps est une rumination inconclusive à laquelle seule réplique l'activité narrative[6] », en postulant que l'on peut avoir une expérience du temps malgré l'aporie de sa pensée à travers l'acte de lecture du récit. C'est ainsi que, selon la formule bien connue, face à « l'aporétique de la temporalité », l'on peut proposer une « poétique de la narrativité[7] ».

Ainsi, chez Aristote comme chez Paul Ricœur, l'intrigue est *chrono-logique*, dans le sens où elle trouve sa justification dans sa fin : de la sorte, elle est à la fois succession d'actions, mais succession nécessaire, réglée en vue de leur résolution – causale. Elle est ce qui fait passer d'un passé vers un futur qui porte entièrement le poids de la justification de ce passage. La téléologie est donc le principe organisateur de l'intrigue : définie comme « l'étude des fins », elle est précisément la « doctrine qui considère que dans le monde tout être a une fin », de sorte que le monde est conçu comme « un système de relations, de rapports entre des moyens et des fins[8] ». Cette dernière portion de la définition est relativement proche de l'agencement proposé par Aristote, et est reprise par de nombreux théoriciens du récit, parmi lesquels Walter Benjamin, qui considère, tout comme le philosophe grec pour qui

[1] *Ibid*., p. 66.

[2] « Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et […] le récit atteint sa signification plénière quand il devient une condition de l'existence temporelle » (*Ibid*., p. 105).

[3] *Ibid*., p. 117-118. Paul Ricoeur va même plus loin : « imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain : de sa symbolique, de sa sémantique, de sa temporalité. […] La littérature serait à jamais incompréhensible si elle ne venait configurer ce qui, dans l'action humaine, fait déjà figure » (*Ibid*., p. 125).

[4] *Ibid*., p. 127.

[5] La lecture est un acte majeur dans la conception de Paul Ricoeur : elle est le « vecteur de l'aptitude de l'intrigue à modéliser l'expérience » (*Ibid*., p. 144) car elle « achève l'acte configurant » (*ibid*., p. 145).

[6] *Ibid*., p. 24.

[7] Pour cette citation et la précédente : Ricoeur, P., *Temps et récit. Le Temps raconté*, T3, *op. cit.*, p. 11.

[8] Ces définitions sont issues du *Trésor Informatisé de la langue française*.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

l'agencement a à voir avec « l'action, la vie[1] », que « ce qui attire le lecteur vers le roman, c'est l'espérance de réchauffer sa vie transie à la flamme d'une mort dont il lit le récit[2] ». Il évoque alors, en exemple du fait que le roman tend toujours vers sa propre fin, le cas d'une œuvre dont le héros, un jeune homme, meurt à l'âge de trente-cinq ans : tout au long du récit, le personnage, ses actions, et le sens même à donner à la fiction, seront à comprendre par le prisme de cette mort précoce. Le héros n'est pas seulement un jeune homme : c'est d'abord un jeune homme *qui va mourir à trente-cinq ans*. Par cet exemple emprunté à Walter Benjamin, nous comprenons pleinement le sens à donner à cette dimension téléologique de l'intrigue, la nécessité sur laquelle elle repose dont la vertu explicative supplante toute autre lecture. La valeur de la clôture est majorée. Frank Kermode, dans *The Sense of an ending*, ne dit pas autre chose, lorsqu'il fait du motif apocalyptique la clef de voûte du roman : la Bible reste un modèle prégnant. Il postule alors un lien entre la mise en intrigue telle qu'on l'a définie dans ce point et une conception linéaire du temps : en effet, la présence d'une fin venant structurer un tout semble interdire l'idée d'un recommencement, donc une pensée cyclique du temps, qui par ailleurs est assez éloignée des représentations occidentales. Ainsi, pour le penseur américain, « nous pouvons voir les livres comme des modèles fictifs du monde temporel[3] » parce que l'intrigue est une « organisation qui humanise le temps en lui donnant forme[4] ».

Or, et nous l'avons déjà suggéré, la particularité de la multiplication des récits est de remettre en cause, par différents procédés, la fin : il s'agit tantôt de la supprimer, comme dans les hypertextes de fiction qui lui ôtent toute pertinence, tantôt de la repousser de façon permanente, en ne supprimant pas sa possibilité mais sa présence effective, comme dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *« 53 jours »* ou encore *La Maison des feuilles* qui déploient des mises en abyme spécieuses ouvrant une béance infinie dans le tissu de l'intrigue ; il s'agit aussi de proposer plusieurs fins, comme dans les romans de Calvino ou dans *Cloud Atlas*, qui tendent à affaiblir la force de la « vraie » fin, si tant est qu'elle existe encore, ou encore de faire reposer la fin dans la lassitude du lecteur face au dispositif textuel, comme cela peut arriver dans *La Maison des feuilles* ou dans la lecture des hypertextes de fictions, et ainsi que l'évoquent plusieurs lecteurs que nous avons mentionnés dans la partie précédente. Quelle est alors la valeur de la clôture dans nos œuvres ? Par la multiplication des récits, ne remettent-elles pas en cause ce principe téléologique ? Il semblerait en effet que les commencements soient plus fortement investis dans notre corpus (il suffit de penser à *Si par une nuit d'hiver un voyageur*) : plusieurs œuvres proposent ainsi au lecteur plusieurs débuts, qui ne trouvent pas tous de fin « nécessaire et vraisemblable », pour reprendre la proposition d'Aristote (c'est le principe même des *incipit* enchâssés dans le roman calvinien). D'autres œuvres proposent, comme *Courts-circuits*, de multiples commencements et de multiples fins qui semblent annihiler le concept même de téléologie, puisqu'en effet, comme le narrateur l'énonce en clôture d'ouvrage, l'ensemble des récits, rencontrés « selon les hasards de la vie » (CC, 454), n'est qu'un « prétexte » (CC, 465) pour revenir au point de départ, si bien que le récit, bien loin

[1] Aristote, *Poétique*, *op. cit.,* p. 94 (1450 a 15).

[2] Benjamin, W., « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », art. cit., p. 139.

[3] Kermode, F., *The Sense of an Ending*, *op. cit*., p. 55. Nous traduisons : « So we may call books fictive models of the temporal world ».

[4] *Ibid.*, p. 45. Nous traduisons : « an organisation that humanizes time by giving it form ».

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

d'être régi par un principe de nécessité, est frappé du sceau de la superfluité. Faut-il renoncer alors à la mise en intrigue telle qu'elle est pensée par Aristote, Benjamin, Kermode ou Ricœur ? Il faudra voir si le principe téléologique est affaibli, ou purement et simplement aboli, et les effets de cette disparition sur l'agencement narratif des œuvres : en d'autres termes, en interrogeant cette vertu configurante de la clôture, nous tenterons de saisir les possibilités d'existence d'une intrigue non-téléologique – ce qui, en langage aristotélicien comme ricœurien, paraît contradictoire.

Paul Ricœur toutefois envisage bien l'existence des romans qui nous intéressent :

> Croire qu'on en a fini avec le temps de la fiction parce qu'on a bousculé, désarticulé, inversé, télescopé, redupliqué les modalités temporelles auxquelles les paradigmes du roman « conventionnel » nous ont familiarisés, c'est croire que le seul temps concevable soit précisément le temps chronologique.[1]

Il va même jusqu'à prendre en compte le sens à donner aux méandres narratifs des récits modernes, qui sont le moyen d'expression de la discordance, de la tension augustinienne du temps :

> Cette distension est en effet un procès temporel qui s'exprime à travers les délais, les détours, les suspens et toute la stratégie de procrastination de la quête. La distension temporelle s'exprime plus encore par le moyen des alternatives, des bifurcations, des connexions contingentes, et finalement par l'imprévisibilité de la quête en termes de succès et d'échec. Or la quête est le ressort de l'histoire en tant qu'elle sépare et réunit le manque et la suppression du manque, comme l'épreuve est le nœud du processus sans lequel rien n'arriverait.[2]

Comme pour Aristote chez qui les épisodes n'ont de valeur que s'ils sont des péripéties conduisant à la résolution, Paul Ricœur considère que la vertu intégrante de l'histoire dépasse ses distorsions internes : si l'on maintient l'analyse en termes de récit, alors nécessairement la dimension téléologique vaincra. C'est ce point en particulier que nous souhaitons discuter. Enfin, mentionnons que Paul Ricœur envisage l'éclatement de tout agencement, et le voit comme une transcription de ce qui « affecte l'expérience même du temps[3] ». Il nous semble donc qu'avant de rejeter cette notion de mise en intrigue en regard de notre corpus, il faille aller plus loin dans son exploration, afin de voir ce qui, au-delà de la téléologie mise à mal, peut être sauvé.

B. L'intrigue a une vertu configurante

En effet, ce qui nous pose problème est le fait que le pivot de la structuration soit la fin. Pour autant, nous ne contredisons pas le fait qu'il y ait un agencement dans les œuvres de notre corpus : nous avons suggéré dans la partie précédente que ces dernières étaient à placer sous le signe du lien, liens maintenus entre les récits divers, établissant une continuité – de surface ou de profondeur – entre des fragments qui y gagnent une complétude, liens hypertextuels qui peuvent être compris comme rupture ou mise en réseau, *etc*. Or la liaison est aussi un des éléments clefs de la mise en intrigue aristotélicienne : c'est une des modalités concrètes de l'agencement des actions entre elles. Il nous faut donc définir précisément ce qu'Aristote appelle « agencement » et que Paul Ricœur nomme « configuration ».

---

[1] Ricoeur, P., *Temps et récit. La Configuration dans le récit de fiction*, T2, *op. cit*., p. 51.
[2] *Ibid.*, p. 94.
[3] *Ibid*., p. 151.

1) Définition de la configuration

L'agencement aristotélicien, *σύστασιν*, est du côté de la synthèse, c'est-à-dire qu'il est à comprendre comme mouvement partant des éléments vers le tout, de la cause aux effets : contrairement à la démarche analytique, qui distingue et sépare, la synthèse a pour but de rassembler. Elle est donc détentrice d'une vertu englobante, qui vise, comme son étymologie grecque le rappelle, à arranger et mettre ensemble un divers d'éléments : elle est « synthèse de l'hétérogène[1] », comme le confirme Paul Ricœur. Autrement dit, agencer les actions, c'est former un tout à partir d'un ensemble d'éléments disparates : c'est établir une cohérence, qui est cohérente en vertu du principe, chez Aristote, de la nécessité logique de la fin. Paul Ricœur complexifie ce point de départ en ajoutant la notion de concordance, qui insiste sur l'accord des éléments entre eux au sein du tout que constitue l'intrigue. Cet ajout est motivé, encore une fois, par la logique du *telos*, qui justifie la valeur accordée chez Ricœur à l'ordre, « racine de l'idée d'intrigue[2] ». Ainsi, mettre en intrigue, agencer, configurer, c'est mettre en ordre les actions : c'est instituer un « dynamisme intégrateur qui tire une histoire une et complète d'un divers d'incidents, autant dire transforme ce divers en une histoire une et complète[3] ». Précisons que l'ordre dont il est question ici n'exclut pas la représentation non-linéaire du temps de la fiction : autrement dit, une intrigue traditionnelle peut tout à fait avoir recours à des analepses ou des prolepses – que Gérard Genette analyse lui aussi sous la notion d'ordre - c'est-à-dire qu'elle peut développer sa propre gestion du temps représenté. Elle n'a pas besoin de modeler un temps rectiligne pour être configurante[4].

La configuration est donc à définir comme la forme la plus efficace que peut prendre l'agencement des actions constituant le récit. L'efficacité sera jugée, dans la perspective de Ricœur, à partir de sa capacité à conduire vers le dénouement. Si le critère téléologique reste donc majeur dans la pensée de l'intrigue telle qu'on la déploie dans ce point, on peut tout à fait imaginer un autre critère permettant d'évaluer et de motiver la configuration, ce que nous tâcherons de mettre au jour dans le point suivant. Mais on peut déjà tenter d'extraire la notion de configuration de son contexte de *Temps et récit* pour la mener à son terme. En effet, ce qui n'est pas sans intérêt pour notre corpus qui comporte trois œuvres relevant de l'OuLiPo, la configuration est une notion mathématique qui a donné lieu à de nombreux travaux de combinatoire textuelle. Claude Berge, dans un court texte à ce sujet, explique ainsi que « [l']on cherche une configuration chaque fois que l'on dispose d'un nombre fini d'objets, et qu'on veut les disposer de façon à respecter certaines contraintes fixées à l'avance[5] ». Si l'on comprend bien pourquoi la notion, liée à la contrainte, attire l'attention des membres de l'OuLiPo, il est aussi intéressant

[1] Ricoeur, P., *Temps et récit* T1, *op. cit*., p. 128.
[2] Ricoeur, P., *Temps et récit* T2, *op. cit*., p. 17.
[3] *Ibid.*, p. 18.
[4] Pour une présentation complémentaire, consulter Pier, J., « Configurations narratives », *Narratologies contemporaines*, *op. cit.* Il y est notamment question de la relation entretenue entre la configuration chez P. Ricoeur et la configuration en narratologie, mais aussi du rapport entre configuration et intertextualité, laquelle est pensée comme une façon d'ouvrir la configuration à des logiques moins linéaires.
[5] Berge, C., « Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire », *La Littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, collectif, Paris, Gallimard, 1973 (nous citons à partir de l'édition de poche Idées/Gallimard), p. 48.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

de noter que cette définition convoque l'idée voisine de disposition. Par contre, rien ne laisse entendre qu'une des contraintes soit téléologique, même si les possibilités sont données comme *finies*. Cette définition semble autoriser à penser l'intrigue en dehors de sa propre fin, c'est-à-dire en dehors du pivot téléologique.

Pour parachever cette étude, nous souhaitons convoquer une dernière définition de la configuration, à aller chercher du côté des mathématiques puisque c'est de cette origine que se prévaut Claude Berge dans son analyse. Nous nous appuyons sur un article de Sébastien Gandon qui retrace l'apparition du concept et ses évolutions. Sans prétendre entrer dans des détails que nous ne maîtrisons pas, nous souhaiterions toutefois reproduire le raisonnement de départ qui nous semble éclairant. Sébastien Gandon montre que la configuration provient de la notion de structure d'incidence, définie ainsi :

> Soit P un ensemble (fini) de « points », et D un ensemble (fini) de « droites[1] » […] ; une structure d'incidence nous apprend sur quelles « droites » se trouve chacun des « points » de P, et quels « points » chacune des « droites » de D contient.[2]

Si l'on considère que l'ensemble P contient trois « points » nommés A, B, C, on le désignera alors ainsi : P = {A, B, C} ; et si l'on considère que l'ensemble D contient deux « droites » nommées 1 et 2, on le désignera alors ainsi : D = {1, 2}. À partir de ces ensembles, on peut constituer une structure d'incidence : on peut par exemple déterminer que les « points » A et B sont sur les « droites » 1 et 2, que le « point » C'est uniquement sur la « droite » 1. On représentera alors cette structure d'incidence en un tableau :

I	**A**	**B**	**C**
1	x	x	x
2	x	x	

Une configuration ajoute des contraintes à la structure d'incidence, comme l'énonce Sébastien Gandon :

> Les mathématiciens ont été conduits à introduire des structures d'incidence plus particulières, qu'ils ont appelées « configurations », en imposant diverses contraintes supplémentaires sur la façon dont les points et les droites se croisaient. Une configuration (Vr, Bk) désigne ainsi une structure d'incidence de V « points » et B « droites », telle que :
>
> (i) il y a au plus une « droite » passant par deux « points » quelconques ;
>
> (ii) il y a k « points » sur chaque « droite » et r « droites » sur chaque « point ».

Cela permet de comprendre pourquoi la structure d'incidence I n'est pas une configuration : en effet, deux droites différentes passent par les mêmes deux points. Une configuration contient alors dans son

[1] Sébastien Gandon précise mettre « droite » et « point » entre guillemets car, dans l'emploi qu'il en fait dans cette définition, ces termes ne renvoient pas nécessairement aux représentations géométriques auxquelles on les associe habituellement.

[2] Gandon, S., « Entre figure et espace : le cas des diagrammes en géométrie finie », *Images des mathématiques*, CNRS, 2009, en ligne : http://images.math.cnrs.fr/Entre-figures-et-espaces-le-cas.html (consulté le 16/02/16), pour cette citation et celle qui suit.

énoncé toutes les combinaisons possibles de sa structure. On peut ainsi considérer cette structure comme étant combinatoire, et la configuration comme son expression.

Ce détour nous permet de renforcer l'idée qu'une intrigue est une configuration dans le sens où elle propose une structure de mise en rapport de plusieurs éléments, en substance un certain nombre d'actions par rapport à certaines dispositions chrono-logiques. Dans l'esprit aristotélicien, on pourrait ainsi dire qu'elle place les actions sur un axe début-milieu-fin. La question qui se pose à nous est alors celle de savoir si l'on peut modifier une de ces deux données sans pour autant devoir renoncer complètement à la notion de configuration. En effet, comme le soutient Paul Ricœur, le modèle aristotélicien permet de faire en sorte que

> […] la configuration l'emporte sur l'épisode, la concordance sur la discordance. Il est donc légitime de prendre pour symptôme de la fin de la tradition de mise en intrigue l'abandon du critère de complétude, et donc le propos délibéré de ne pas terminer l'œuvre.[1]

Renoncer à la clôture et à sa vertu organisatrice[2], c'est renoncer au récit : pour Paul Ricœur, comme pour d'autres, ce choix de « l'*anti-clôture*[3] » est un critère d'exclusion de l'œuvre du domaine de l'art. C'est une posture assez radicale, et nous souhaitons pour notre part tenter de la modérer. Il faut donc aller plus loin dans l'analyse de la mise en intrigue de nos œuvres qui multiplient les récits, pour comprendre en quoi il est possible de rejeter le critère de clôture comme pilier de la configuration tout en conservant une analyse en termes de mise en intrigue et d'agencement narratif. Paul Ricœur le dit bien, si l'on peut éventuellement rejeter la chronologie, on ne peut refuser de lui substituer un autre principe de configuration : « il n'est pas pensable que le récit puisse se passer de toute configuration[4] ».

2) Intrigues configurantes

Notons que le propos de Paul Ricœur, tout comme celui d'Aristote d'ailleurs mais pour d'autres raisons, est très largement théorique et ne comporte que peu d'exemples de mise en intrigue configurantes. Il est donc doublement nécessaire pour nous de le mettre à l'épreuve de notre corpus, afin de proposer des modèles de configurations et de voir comment penser une mise en intrigue et un agencement de l'action en dehors du cadre téléologique qui semble être un préalable tant pour Aristote que pour Paul Ricœur.

À un premier niveau de lecture, on peut constater de façon assez simple que la multiplication des récits implique une forme de multiplication des intrigues, et plus précisément la cohabitation de

---

[1] Ricoeur, P., *Temps et récit* T2, *op. cit*., p. 41.

[2] Paul Ricoeur prend en compte l'existence d'œuvres ouvertes, qui comportent une fin qui ne résout pas toutes les tensions : « si toute clôture répond à des attentes, elle ne les comble pas nécessairement » (*Ibid.*, p. 44). Dans ce cas de figure, la mise en intrigue fonctionne toujours comme configuration, puisqu'il y a bien malgré tout une fin.

[3] « Mais je suis d'accord avec Barbara Herrstein Smith lorsqu'elle affirme que l'*anti-clôture* rencontre un seuil au-delà duquel nous sommes mis dans l'alternative, ou bien d'exclure l'œuvre du domaine de l'art, ou de renoncer à la présupposition la plus fondamentale de la poésie, à savoir qu'elle est une imitation des usages non littéraires du langage, parmi lesquels l'usage ordinaire du récit comme arrangement systématique des incidents de la vie. À mon sens, il faut oser choisir la première option : par-delà tout soupçon, il faut faire confiance à l'institution formidable du langage. C'est un pari qui a sa justification en lui-même » (*Ibid*., p. 45). On constate dans ce propos que cette posture de Ricoeur est un « pari » : autrement dit, elle peut être contestée.

[4] Ricoeur, P., *Temps et récit* T1, *op. cit*., p. 51.

différentes configurations au sein d'une même œuvre. Ces intrigues enchâssées, telles qu'on pourrait les désigner par commodité, semblent, dans certains cas, répondre aux exigences téléologiques exposées dans les points précédents. Nous pouvons, pour appuyer ce propos, convoquer tant *Le Château des destins croisés* que *Cloud Atlas* : dans ces deux œuvres, les récits multiples qui composent le texte prétendent tous à la complétude et à l'organisation selon le principe début-milieu-fin. Par exemple, l'« Histoire de Roland fou d'amour » dans le roman calvinien commence par le choix d'une première carte par le narrateur muet ; dès qu'elle est désignée, « aussitôt [les] yeux [des autres personnages] furent comme aveuglés par le nuage de poussière des batailles […][1] » (CDC, 35). Autrement dit, nous sommes bien là face au « commencement » tel qu'il est défini par Aristote, c'est-à-dire « ce qui de soi ne suit pas par nécessité une autre chose, et après quoi existe ou apparaît naturellement une autre chose[2] » : il suffit que le conteur muet prenne symboliquement la parole en s'emparant d'une carte pour que l'univers de la fiction s'ouvre aux convives. De la même façon, le récit se clôt sur la figure du Pendu, conduisant le personnage vers sa propre mort (en réalité, sa folie)[3] : ainsi que le soutenait Walter Benjamin, la fin de tout récit est donc en quelque sorte la mort du personnage, cette clôture « après quoi il n'y a rien[4] ». On pourrait réitérer cette démonstration avec l'ensemble des récits composant le « Château » et la « Taverne » : l'« Histoire de l'indécis », par exemple, commençant de même par le geste de sélection d'une carte qui crée de la cohérence dans ce qui n'en a pas encore (« Ayant trouvé ce tarot, c'est comme si le jeune homme reconnaissait dans toutes les autres cartes qui lui tombent sous la main un sens spécial […][5] » [CDC, 63]), et se terminant par un radical « salut[6] » (CDC, 72) au-delà duquel plus rien ne subsiste. De la même façon, dans *Cloud Atlas*, les récits, même s'ils sont donnés à lire en deux temps et donc interrompus, forment des unités complètes et cohérentes : les « Lettres de Zedelghem » par exemple, si elles débutent avec le commencement de l'exil du jeune Frobisher, exil qui justifie l'écriture de ces lettres destinées à Sixsmith, amant et confident du jeune homme, s'interrompent tragiquement par sa mort, et portent en elles le développement des germes conduisant à son suicide – les difficultés financières, le vol de la création, le rejet amoureux. Il n'est de fait pas étonnant que ces deux œuvres proposent des récits multiples à l'agencement téléologique : en effet, nous avons montré en première partie qu'elles composaient toutes deux avec la tentation de la nouvelle ; c'est en tout cas dans *Cloud Atlas* et dans *Le Château des destins croisés* que nous avions identifié les récits les plus autonomes.

Les autres œuvres de notre corpus s'éloignent progressivement de ce modèle. Dans *« 53 jours »* de Georges Perec, chaque partie peut constituer un récit orienté, dans un développement logique, vers sa propre fin, mais dans le même temps, il est sans cesse rappelé au lecteur que la finalité n'est jamais celle que l'on croit, si bien qu'un autre récit, comme surnuméraire, est systématiquement nécessaire

[1] En version originale : « E subito i nostri occhi furono come accecati dal polverone delle battaglie […] » (CDI p. 29).

[2] Aristote, *Poétique*, *op. cit*., p. 96 (1450 b 25).

[3] Le sentiment de clôture est alors renforcé, dans ce récit, par le dernier mot du protagoniste, « Tutto è chiaro » (CDI, 34), traduit en français par le tranchant et définitif « voilà » (CDC, 40).

[4] Aristote, *Poétique*, *op. cit*., p. 96 (1450 b 25). .

[5] En version originale : « Trovata quella carta, al giovane, in tutte le altre carte che gli vengono sottomano, sembra di riconoscere un senso speciale […] » (CDI, 53).

[6] En version originale : « Addio » (CDI, 61).

pour qu'advienne la fin. Autrement dit, dans ce roman de Perec le *telos* reste un horizon, mais un horizon sans cesse déjoué, tandis que dans *Courts-circuits*, la succession des récits est trop rapide pour qu'un schéma début-milieu-fin puisse réellement se dessiner. Dans le roman d'Alain Fleischer, nous serions plutôt face à un régime digressif : le passage d'un récit à l'autre, selon la logique du court-circuit et de la ronde exposée en première partie, peut être comparé au mouvement cinématographique de la caméra, qui glisse d'un point focal (le sujet du récit en cours) vers un autre élément du décor sans logique, à mesure que l'intérêt pour le sujet en cours s'épuise. C'est ainsi que l'auteur que rencontre le narrateur à la fin du roman, double d'Alain Fleischer comme nous avons pu le dire, explique que son projet repose sur « la décision de [se] laisser porter par les personnages qui viendraient à [sa] rencontre, [l']entraînant à quitter [son] premier narrateur et peut-être à le retrouver, selon les hasards de la vie, comme on dit, dont les hasards de l'écriture sont un reflet » (CC, 454). On en conclut que le projet fleischerien est bien plus dominé par le hasard et le désir – plus précisément par les hasards du désir – que par une quelconque logique de dénouement, ce qui apparaît de façon assez nette dans les œuvres dominées par le principe de la ronde. Quant à *La Maison des feuilles* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, on peut considérer, à ce premier niveau d'analyse portant sur les intrigues enchâssées, qu'elles se trouvent hors du système ébauché. En effet, dans le roman de Mark Danielewski l'entremêlement des différents niveaux narratifs est trop prononcé pour qu'il soit possible de véritablement distinguer plusieurs intrigues autonomes. Il est possible de déterminer plusieurs fils narratifs concurrents, mais tous sont dépendants d'un autre : l'exploration de la maison par Will Navidson ainsi que les déboires de sa famille peuvent constituer un premier niveau, sur lequel il est difficile de statuer puisque l'œuvre qui en rend compte – le manuscrit de Zampanó – est inachevé ; ce manuscrit constitue le deuxième fil narratif, portant sur l'aventure herméneutique du vieil auteur aveugle, et ce deuxième fil de même ne s'achève que dans son passage vers un troisième enjeu intrigant, l'aventure de reconstitution de l'œuvre par Johnny Errand, reconstitution qui est elle-même tributaire d'un ultime fil qui l'empêche de s'achever : la biographie de Johnny Errand qui s'écrit en filigrane, dans les marges et les annexes, et qui voit croître sa folie sans que celle-ci ne trouve, non plus, sa résolution. Autrement dit, il n'y a pas, dans *La Maison des feuilles*, d'intrigues secondaires canoniques. Mais c'est sans doute dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* que les choses apparaissent le plus clairement : en effet, dans ce deuxième roman calvinien, chacune des intrigues enchâssées est, par principe, interrompue avant sa résolution. La fin de ces chapitres n'est donc pas la fin des intrigues – même si certains *incipit* pourraient constituer des récits complets, comme les deux derniers. Il est significatif que le onzième chapitre se termine par une ultime interruption porteuse de sens :

– Mais ce n'est pas de cette histoire-là que je voudrais savoir la fin…	– Ma non è di questa storia che vorrei sapere come va a finire…
Le septième lecteur t'interrompt :	T'interrompe il settimo lettore :
– Vous croyez que chaque lecture doit avoir un début et une fin ?	– Lei crede che ogni storia debba avere une principio e una fine ? [1]

[1] SPN, 287. En version originale : SNI, 304.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

On constate ainsi une certaine (dé)gradation du modèle téléologique vers d'autres modèles de configurations qui, comme dans l'exemple de *La Maison des feuilles*, postulent des récits nettement interdépendants dans lesquels les téléologies intermédiaires perdent leur force.

C'est alors à un second niveau qu'il faut aller chercher des configurations concurrentes au système aristotélicien, notamment en s'interrogeant sur la présence de ce qu'on peut appeler une « méta-intrigue », c'est-à-dire une intrigue surplombante, présentant une forme de romanesque métalittéraire, et ayant pour action la constitution du texte en œuvre. C'est bien du côté de cette méta-intrigue que la dimension structurante de la configuration se laisse le mieux percevoir. On peut alors repartir du point d'aboutissement précédent, c'est-à-dire *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, pour le montrer. En effet, dans cette œuvre, si les intrigues enchâssées sont défectueuses selon le modèle aristotélicien, car incomplètes, s'achevant, pour reprendre le terme de Paul Ricœur, sur le triomphe de la discordance, sur la victoire des bifurcations et des interruptions, toutefois la méta-intrigue s'organise autour d'un point de départ incontestable, avant lequel il n'y a rien et qui fonde tout ce qui va suivre : l'ouverture du livre *Si par une nuit d'hiver un voyageur* par le Lecteur. Parallèlement, elle s'achève sur un point d'arrivée tout aussi percutant : la clôture, au sens propre, de ce même livre.

> Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. […] Te voici prêt à attaquer les premières lignes de la première page.
>
> ***
>
> Lecteur et Lectrice, vous êtes à présent mari et femme. Un grand lit conjugal accueille vos lectures parallèles. Ludmilla ferme son livre, éteint sa lampe, abandonne sa tête sur l'oreiller, et dit :
>
> – Éteins toi aussi. Tu n'es pas fatigué de lire ?
>
> Et toi :
>
> – Encore un moment. Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino.

> Stai per cominciare il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. […] Ecco dunque ora sei pronto ad attaccare le prime righe della prima pagina.
>
> ***
>
> Ora siete marito et moglie, Lettore e Lettrice. Un grande letto matrimoniale accoglie le vostre letture parallele. Ludmilla chiude il suo libro, spegne la sua luce, abbandona il capo sul guanciale, dice :
>
> – Spegni anche tu. Non sei stanco di leggere ?
>
> E tu :
>
> – Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino.[1]

Cet exemple semble dévoiler un respect presque à outrance du principe téléologique qui veut que la fin vienne « par nécessité[2] » : de fait, si l'on ouvre un livre, par la nature même de l'objet, on sera amené à le refermer ; il n'y a pas d'autre issue. Nous y voyons une forme d'outrance, parce que le modèle en devient absurde : en effet, cette méta-intrigue révèle le fait même que, selon ce principe, le moteur de toute lecture poussée par l'horizon du dénouement est le désir de finir, d'en finir avec le texte, c'est-à-dire de refermer le livre. Autrement dit, et c'est peut-être la dimension la plus fortement ironique du

[1] SPN, 9, 15 et 289. En version originale : SNI, 3, 10, et 305.
[2] Aristote, *Poétique*, *op. cit*., p. 96 (1450 b 25-30).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

roman d'Italo Calvino, la mise en intrigue aristotélicienne n'a d'autre but que de conduire, une fois l'œuvre ouverte, le plus efficacement possible – c'est-à-dire en substance le plus rapidement possible – vers la fermeture du livre. C'est bien contre cela que jouent les principes de bifurcation, d'interruption et de frustration : contre cette dévoration du texte, contre cette consommation absurde de la fiction. Et c'est bien ainsi que l'on peut comprendre l'ultime atermoiement du Lecteur, demandant « encore un moment » avant de refermer le livre.

Quel est alors le rôle de cette méta-intrigue, si elle n'est plus prioritairement téléologique ? Elle a, en dernière instance, pour but d'agencer les récits entre eux : détentrice d'une vertu configurante, elle permet la succession logique des récits et non leur juxtaposition. L'exemple le plus fort est là encore à aller chercher du côté d'Italo Calvino, précisément dans *Le Château des destins croisés* et l'usage des tableaux (ou « châteaux » en deux dimensions, si l'on veut) composés des cartes de tarots disposées par les personnages[1]. Ces tableaux sont à lire comme le « schéma[2] » des récits, l'intrication générale des intrigues intermédiaires : ils sont l'incarnation du fait que « chaque carte dépend de la place qu'elle prend relativement aux autres cartes qui la *précèdent* et qui la *suivent* », et répondent à l'objectif que se fixe Italo Calvino, à savoir « disposer les cartes selon un *ordre* qui contînt et commandât la pluralité des récits[3] » afin de faire émerger « une *nécessité* générale de construction[4] » dans un « plan *unitaire*[5] », une « structure *simple* et régulière[6] » (nous soulignons). Ces propos ne sont pas sans faire écho aux termes mêmes apparaissant dans les textes d'Aristote et de Paul Ricœur. Mais si cette « sorte de mots croisés[7] », cet « espère de *container* des récits croisés », ce « puzzle », ce « réseau[8] », ce « tableau », ce « plan général[9] », a bien pour but de permettre la conjointure des intrigues dans un agencement logique et nécessaire, cette logique et cette nécessité ne dépendent pas d'une téléologie, puisque « chaque séquence peut se lire dans les deux sens[10] » : le but même de ces deux schémas est de montrer qu'« il y a des cartes qui interviennent dans tous les récits, et plusieurs fois dans un seul récit[11] ». Dès lors, toutes les intrigues intermédiaires, dont on a montré qu'elles pouvaient correspondre à un principe téléologique de mise en intrigue, sont prises dans le schéma englobant du jeu de tarots, dont l'objectif ne serait plus d'atteindre une fin logique mais de permettre l'épuisement de tous les possibles – on retrouve ici la dimension combinatoire de la notion mathématique de configuration. Il est significatif de constater que, si le récit qui est fait de ce schéma est linéaire, dans le sens où il fait se succéder les différentes histoires pour aboutir dans les deux cas à la destruction dudit schéma[12], le schéma lui-même ne l'est pas : il est

[1] Nous proposons la reproduction des deux « mots-croisés » de cartes en annexe (Annexe 8).
[2] Calvino, I., « Note », *Le Château des destins croisés*, *op. cit.*, p. 138.
[3] *Ibid.*, p. 135, pour cette citation et la précédente.
[4] *Ibid*., p. 136.
[5] *Ibid*., p. 137.
[6] *Ibid*., p. 138.
[7] *Ibid.*, p. 136.
[8] *Ibid*, p. 137, pour cette citation et les deux précédentes.
[9] *Ibid*., p. 139, pour cette citation et la précédente.
[10] *Ibid*., p. 136.
[11] *Ibid*., p. 139.
[12] « Alors de ses mains elle éparpille les cartes, elle bat le jeu, tout recommence *da capo* » (CDC, 56). En version originale : « Allora le sue mani sparpagliano le carte, mescolano il mazzo, ricominciano da capo » (CDI, 48). Et : « Je commence à être las du *Soleil* et souhaite que se casse la syntaxe du *Monde* : que se mêlent les cartes,

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

fait de successions, mais il n'a ni début ni fin. *Le Château des destins croisés* exemplifie ainsi la non-coïncidence entre la fin du livre et la « fin » – si tant est qu'une telle structure combinatoire contienne une fin – de la configuration. Cette configuration, et c'est bien là tout son intérêt, peut alors se faire matrice d'un multiple de récits : à la manière de la configuration mathématique qui contient en sa formulation toutes les combinaisons possibles auxquelles elle peut donner naissance, les schémas de cartes de Calvino peuvent être reparcourus par le lecteur, autre convive muet du « Château » ou de la « Taverne », qui peut en extraire sa propre intrigue.

Ce modèle est, dans une certaine mesure, à l'œuvre aussi dans *Cloud Atlas*. En effet, où se situe le point final dans le roman de David Mitchell ? Quel est le point d'aboutissement de la structure en enchâssement pyramidal que nous avons mise au jour ? Soit l'on peut considérer que le mot de la fin est détenu par Zachry, dans le récit central situé le plus loin dans le temps, le seul à ne pas être interrompu, soit l'on considère qu'il appartient à Adam Ewing, auteur du journal de bord qui ouvre et qui clôt le texte. Dans les deux cas, la fermeture n'est pas véritablement une clôture : en effet, le dernier mot du récit central est une injonction, l'impératif « R'garde[1] » (CN, 439), qui indiquerait donc plutôt une fin ouverte vers une absence de suite… ou vers la suite effective que constitue la poursuite des récits interrompus ; tandis que la dernière phrase du journal d'Adam Ewing, de la même façon, ouvre plus qu'elle ne clôt, en se présentant sous la forme interrogative : « Cependant qu'est-ce qu'un océan, sinon une multitude de gouttes ?[2] » (CN, 714). Les deux possibilités de lecture sont alors les suivantes : ou bien, si l'on reconstruit l'agencement à partir de l'ordre du livre, la fin est celle du premier récit gigogne, les derniers mots ceux du récit situé le plus loin dans le passé ; ou bien, si l'on reconstruit les récits dans un ordre temporel et que l'on finit donc avec « La Traversée d'Sloosha », la fin est détenue par une voix qui invite à dépasser la clôture et qui reconstruit une continuité par-delà l'apocalypse. On peut alors considérer que le roman comporte deux fins, toutes deux contradictoires : soit la fin de l'intrigue est au milieu du livre, soit la fin du livre est au début de l'intrigue. Pour autant, de la même façon que dans *Le Château des destins croisés*, la configuration fonctionne : elle tisse, à travers différents éléments énigmatiques que nous avons mentionnés (la tache de naissance, la mélodie, mais aussi les éléments d'inclusion du récit qui suit dans celui qui précède), les intrigues entre elles dans une cohérence globale qui n'est pas, encore une fois, téléologique, même si elle est fortement chronologique. Précisément, le tissage ne se fait pas en vue de la fin – et ce d'autant plus que l'on passe, dans ce roman, au-delà de l'apocalypse qui constituait pour Frank Kermode l'horizon de toute intrigue – mais dans un temps à la fois rectiligne (chaque nouveau récit est situé dans le futur par rapport à celui qui le précède, dans la première moitié du roman) et cyclique (puisque le récit le plus en avant d'un point de vue chronologique – « La Croisée d'Sloosha » – est aussi celui qui postule un retour vers une forme de vie archaïque, donc vers un modèle du passé).

---

les feuilles de l'in-folio, les fragments de ce miroir du désastre » (CDC, 131). En version originale : « Sono stanco che *Il Sole* resti in cielo, non vedo l'ora che si sfasci la sintassi del *Mondo*, che si mescolino le carte del gioco, i fogli dell'in-folio, i frantumi di specchio del disastro » (CDI, 112).

[1] En version originale : « Look » (CA, 325).

[2] En version originale : « Yet what is any ocean but a multitude of drops ? » (CA, 529).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Il semble donc que l'on puisse affirmer qu'il existe bien, dans nos œuvres, des configurations actantielles qui fonctionnent sans être dirigées par leur propre fin. Dans *La Maison des feuilles* par exemple, l'achèvement semble impossible mais la configuration narrative, bien présente, se donne à voir sur la page autant qu'à lire. L'intrigue ainsi construite, portant sur le statut même de l'objet livre que le lecteur a entre ses mains, se prolonge au-delà de la dernière page (dont l'identification est par ailleurs problématique : est-ce la dernière page du texte principal ? des annexes ? des *Lettres de Pelafina Lièvre*, la mère de Johnny Errand, donc un autre livre ?) comme en témoigne la vivacité des échanges sur le forum consacré à l'œuvre. Ce dernier serait dans cette perspective presque à considérer comme une cinquième strate de la configuration narrative, dans laquelle peut-être se trouve le dernier mot de l'intrigue. Ce fonctionnement n'est pas sans rappeler celui de *« 53 jours »*, qui reconduit le lecteur au réel en faisant reposer la paternité du texte final dans les mains d'un certain G.P., renvoyant de façon transparente à Georges Perec, pourtant sollicité par des personnages de la fiction. Dans ce roman, on pourrait alors dire que le moteur de la mise en intrigue est « méta-téléologique » : en effet, au lieu d'être minorée, la fin est au contraire survalorisée, surinvestie, mais toujours repoussée, à l'exemple de ce qui se joue dans le roman enchâssé *La Crypte* dans la première partie, s'achevant sur un « A moins que… » énigmatique.

> Une telle manière de faire n'est pas du tout inhabituelle dans les romans de Serval. Il agit de même dans deux des trois autres que j'ai lus : une fois la solution trouvée, une autre, absolument différente, est donnée en quelques lignes ; c'est le fin mot de l'affaire, son rebondissement final, son renversement ultime, sa révélation dernière, sa chute, qui laisse le lecteur, perplexe ou ravi, en face de deux hypothèses tout aussi acceptables bien que diamétralement opposées[1].

Il est alors tout à fait significatif que le manuscrit de Serval qui est laissé au narrateur, et que celui-ci doit interpréter pour découvrir les raisons de la disparition de son auteur (et ce faisant, construisant les indices de sa propre culpabilité), soit défectueux, ne comportant pas les pages finales. Dans *« 53 jours »*, la fin est bien toujours autre, ailleurs, plus loin : de ce fait, comme à jamais inaccessible. La mise en intrigue est en ce sens méta-téléologique car elle réfléchit sur les conditions de possibilités d'une telle configuration. Chez Alain Fleischer, au contraire, on pourrait considérer que la configuration est non pas *téléo*-logique, mais *pro*-logique, c'est-à-dire agencée par le commencement et pour celui-ci : en effet, comme nous l'avons déjà signalé, le narrateur rappelle en fin d'ouvrage que l'ensemble du développement ne semble avoir été qu'un « prétexte » dont le seul but était de permettre un retour vers la jeune fille entraperçue dans la boutique du tailleur ; mais ceci était annoncé d'emblée, puisque dès la première page le narrateur considère « être arrivé au point de départ d'un voyage qui [le] ramènera ici tôt ou tard, inévitablement[2] » (CC, 11-12).

On peut donc conclure sur l'idée que les différentes structures de multiplication des récits ont une forte vertu configurante, en proposant un système d'inclusion et de liaison. Elles se suffisent à elles-

[1] « 53 », 62.

[2] On remarquera le jeu sur l'idée que le point de départ est l'issue d'un parcours (« être arrivé au point de départ »), ainsi que la présence de l'adverbe « inévitablement » qui semble faire signe vers le vocabulaire aristotélicien.

mêmes : elles sont la donnée qui remplace ou supplante la téléologie dans le schéma que retient Paul Ricœur.

C. Limite de l'approche

Paul Ricœur estime que la « contestation du principe formel de la concordance-discordance » est « radical[e] » : il se demande ainsi « si cette contestation, érigée en schisme, ne signifie pas la mort de la forme narrative elle-même[1] ». Or, si notre corpus semble pour le moins contester, dans le principe de concordance-discordance, le triomphe systématique de la concordance, on ne peut pas, pour autant, juger qu'il signe l'arrêt de mort de la « forme narrative ». Cette dernière est intimement liée à la mise en intrigue chez Paul Ricœur : on constate bien plutôt, comme on a pu le montrer, une surabondance d'intrigues dans les œuvres multipliant les récits, sans pour autant basculer dans le récit picaresque ou le « roman à intrigues » que Paul Ricœur balaie d'un revers de plume.

Ce point met en avant la nécessité de rassembler ici les différentes limites que nous voyons au concept de mise en intrigue tel qu'il est pensé par Paul Ricœur, en regard de notre corpus, et à commencer par le rôle accordé à sa dimension téléologique. Nous l'avons largement développé au point précédent, ainsi nous nous contentons de rassembler les éléments de notre réflexion : les œuvres multipliant les récits qui nous intéressent dans le cadre de ce travail sont des œuvres de la configuration – ce qui est parfois revendiqué explicitement, notamment dans le cas d'Italo Calvino et Georges Perec – qui déploient des mises en intrigue se jouant à plusieurs niveaux, et qui présentent une tension intrinsèque entre leur statut d'objet fini (y compris dans une certaine mesure pour les hypertextes de fiction qui, s'ils proposent des parcours presque infinis dans l'œuvre, offrent toutefois un nombre de nœuds textuels limité) et leur prétention à l'infini. Or l'infini, sous sa forme temporelle d'éternité, est, dans l'analyse de Paul Ricœur, « l'autre du temps[2] ». Autrement dit, si le récit est bien cet espace privilégié pour approfondir les tensions de la pensée du temps, comme le suggèrent les travaux de *Temps et récit*, il paraît tout à fait légitime de considérer que les œuvres de notre corpus, quand bien même elles remettraient en cause la notion de téléologie, sont le lieu d'une réflexion sur le temps et sa possible abolition dans une configuration tendant vers l'infini, donc cherchant à représenter l'éternité, à permettre son *imagination*. Dès lors, on peut considérer qu'elles explorent la concordance-discordance chère à Paul Ricœur en présentant un modèle qu'il n'envisage jamais réellement : une configuration cyclique.

La deuxième limite qui nous apparaît, et qui découle de la précédente, consiste pour Paul Ricœur à penser conjointement, dans la lignée d'Aristote, téléologie, complétude et cohérence. De fait, dans cette lecture, en finir avec le modèle début-milieu-fin renvient à refuser la complétude :

> […] Le seul trait formel qui doive être préservé de la notion aristotélicienne de *muthos* […], c'est le critère d'unité et de complétude. Le *muthos*, on le sait, est l'imitation d'une action une et complète. Or une action est une et complète si elle a un commencement, un milieu et une fin, c'est-à-dire si le commencement introduit le milieu, si le milieu – péripétie et reconnaissance – conduit à la fin et si la fin conclut le milieu. Alors la configuration l'emporte sur l'épisode, la concordance sur la discordance. Il est donc légitime de prendre

[1] Ricoeur, P., *Temps et récit* T1, *op. cit*., p. 135.
[2] *Ibid.*, p. 50.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

> pour symptôme de la fin de la tradition de mise en intrigue l'abandon du critère de complétude, et donc le propos délibéré de ne pas terminer l'œuvre.[1]

Dès lors qu'une œuvre se revendique inachevée ou, précisément dans notre corpus, dès lors que la « fin » est décorrélée de la « conclu[sion] », elle abandonne, dans cette perspective, l'intrigue : c'est pourtant quelque chose que semble démentir le corpus que nous explorons. On peut donc dire que cette triade complétude/ordre/téléologie est remise en cause à l'épreuve de nos œuvres multipliant les récits, sans pour autant que ces dernières renoncent à leur recours, mais de façon disjointe.

En retour, et c'est la troisième limite que nous voyons dans l'approche de Paul Ricœur vis-à-vis de notre corpus, la réception de l'œuvre narrative de fiction, étape lors de laquelle a lieu le processus de refiguration, doit être complexifiée. En effet, d'après Paul Ricœur, « suivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la *conclusion* ». Plus encore, « comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés[2] ». Dès lors que la valeur conclusive de la fin est supprimée, et puisque « ce qui paraît indépassable […], c'est l'attente du lecteur que quelque consonance finalement prévale », tout l'édifice de l'intrigue s'effondre, et « pour que l'œuvre capte encore l'intérêt du lecteur, il faut que la dissolution de l'intrigue soit comprise comme un signal adressé au lecteur de coopérer à l'œuvre, de faire lui-même l'intrigue ». Il conclut alors : « la frustration ne peut être le dernier mot[3] ». Or nous avons montré précédemment que la frustration, érigée en esthétique, pouvait constituer un moteur paradoxal de la lecture. Dès lors, nos œuvres laissent une place au lecteur, plutôt grande, sans pour autant renoncer à l'intrigue et l'immersion qu'elle peut impliquer : cela passe par d'autres moyens, notamment le recours, comme nous le verrons, à des schémas de mise en intrigue très conventionnels comme celui du roman policier, incitant le lecteur à adopter une posture de co-enquêteur, tout en mettant en doute et ledit schéma, et ladite posture.

Enfin, la dernière limite que nous aimerions relever porte sur la possibilité de livrer un résumé des œuvres : pour Paul Ricœur, c'est en quelque sorte un critère de vérification du bon fonctionnement de l'intrigue. En effet, si « "le point final[4]" [est] celui où l'histoire peut être vue comme une totalité », « c'est dans l'acte de re-raconter, plutôt que dans celui de raconter, que cette fonction structurelle de la clôture peut être discernée[5] ». Or ce critère pose largement problème dans l'exploration de nos œuvres : en effet, s'il est proprement impossible de proposer un résumé d'un hypertexte de fiction – et nous montrerons quelles stratégies de lecture on peut mettre en place pour contrer cette limite – la tâche reste très ardue pour les œuvres multipliant les récits et les intrigues. En effet, selon le niveau de lecture dans lequel on se situe, on ne livrera pas le même résumé : la chose est très nette par exemple pour *La Maison des feuilles* de Mark Danielewski car, comme nous l'avons dit, les différentes strates narratives sont si

[1] Ricoeur, P., *Temps et récit* T2, *op. cit*., p. 41.
[2] Ricoeur, P., *Temps et récit* T1, *op. cit*., p. 130, pour cette citation et celle qui précède.
[3] Ricoeur, P., *Temps et récit* T2, *op. cit*., p. 50, pour cette citation et les deux précédentes.
[4] Paul Ricoeur explique que l'expression traduit le titre de l'ouvrage de F. Kermode, *The Sense of and Ending*.
[5] Ricoeur, P., *Temps et récit* T1, *op. cit*., p. 131.

dépendantes les unes des autres que selon l'angle adopté, le résumé obtenu ne sera pas le même, ne conservant pas comme actions mémorables les mêmes événements du récit. C'est là un problème qu'il faut prendre au sérieux : la difficulté, voire l'impossibilité de résumer une œuvre, impliquent-elles que cette œuvre ne puisse prétendre avoir une intrigue, qu'elle ne puisse plus se comprendre comme une configuration d'actions ?

Ainsi, comme on peut le constater dans les paragraphes précédents, toutes les limites que nous voyons à l'appropriation de la théorisation de l'intrigue par Paul Ricœur reposent dans la valeur accordée au principe téléologique : elles en découlent toutes d'une façon ou d'une autre. Nous avons souhaité montrer que nos œuvres multipliant les récits conservent, dans leur minimisation ou leur abandon de la valeur conclusive et nécessaire du point final, une organisation selon le principe de la configuration narrative, de l'agencement d'actions. Il semblerait alors, comme le soutient Paul Ricœur lui-même, que

> le recul de l'intrigue [conçue de façon téléologique] au bénéfice d'un principe de coexistence et d'interaction témoigne de l'émergence d'une forme *dramatique* dans laquelle l'espace tend à supplanter le temps.[1]

Cette dimension « dramatique », lisible et visible dans la matérialité des objets-livres contenant nos récits, rend nécessaire, si l'on veut pouvoir penser ces interactions sans prétendre à un « recul » complet de l'intrigue, de la définir à de nouveaux frais.

II. Une lecture sous tension

Cette nouvelle définition que nous appelons de nos vœux, issue de l'insatisfaction des propositions de Paul Ricœur en regard de notre corpus, doit se déporter vers la réception de l'intrigue, nous invitant à aller voir du côté de l'approche cognitiviste et des travaux de Raphaël Baroni. S'intéresser à la réception de l'intrigue compense l'intérêt structurel pour la seule forme : notre corpus est intéressant parce que la forme – les formes – que prend la multiplication des récits passionne, parce que cette configuration est *ce qui intrigue* et permet l'immersion. Il s'agira donc, dans ce point, de déplacer les perspectives car, comme le rappelle Raphaël Baroni, si dans la théorie narrative classique l'intrigue, dans la lignée des travaux de Paul Ricœur, est une concordance discordante visant à mettre l'accent sur la synthèse, dans la théorie narrative post-classique dont il se revendique, il s'agit bien plutôt de souligner la valeur esthétique de la discordance : de « mettre en lumière un faisceau d'histoires virtuelles incorporées, qui pourraient être construites comme des hypothèses provisoires de lecture[2] ».

A. « Une relation d'interdépendance entre tension et intrigue[3] » : poétique de l'intrigue

Le projet de Raphaël Baroni est donc, à partir des acquis et des limites des travaux structuralistes, de comprendre la notion d'intrigue d'un point de vue dynamique – ce qui était aussi la revendication de Paul Ricœur – à partir d'une question, énoncée par Jean-Marie Schaeffer, jugée

[1] Ricoeur, P., *Temps et récit* T2, *op. cit*., p. 184.
[2] Baroni, R., *L'œuvre du temps*, *op. cit*., p. 105-106.
[3] Schaeffer, J.-M., « Avant-Propos », *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, *op. cit.*, p. 15.

fondamentale : « qu'est-ce qui nous motive à écrire et plus encore à écouter, lire ou regarder des récits ?[1] ». L'intrigue n'est pas à comprendre comme un résultat, une forme *a posteriori* de l'œuvre (encore moins une forme *a priori*), mais comme une modalité de la réception qui ne prend sens que dans l'acte de lecture, en cours de lecture.

1) Définition de la tension narrative

Penser en termes de tension, c'est envisager la dimension passionnelle ou émotionnelle[2] de l'intrigue. Il faut alors distinguer, comme le rappelle Raphaël Baroni dans l'introduction de *L'œuvre du temps*, la fonction configurante du récit, qui permet de « construire rétrospectivement une causalité et d'attribuer un sens aux événements passés » dans une perspective téléologique, et sa fonction intrigante, qui consiste à « brouiller le drame pour en éprouver la force ou la profondeur temporelle ». Pour Raphaël Baroni, ce sont deux dimensions distinctes du récit, qui peuvent alterner au sein d'un texte mais qui ne seraient pas, par exemple, les deux facettes de l'intrigue. Si la première correspond plutôt aux récits historiques ou réalistes, dans lesquels la concordance remporte la mise puisqu'elle vise à extraire une intelligibilité, la seconde est dominante dans les récits de fiction souvent connotés du côté de la paralittérature, de la littérature d'évasion. Mais ne s'intéresser qu'à la structure configurante en oubliant cette fonction intrigante du récit – un des torts de l'approche de Paul Ricœur pour Raphaël Baroni – c'est en quelque sorte « trahir le temps », « déchronologis[er] la temporalité » ou encore « pétrifier les œuvres » ; tandis que renverser les perspectives permet de privilégier « la durée d'une histoire inachevée mais vivante, une histoire qui a encore le potentiel de nous affecter, de nous transformer[3] ». Il s'agit donc bien de s'intéresser à ce qui, dans l'intrigue, « consiste précisément à *intriguer* son lecteur[4] ».

Ainsi, le concept de mise en intrigue tel qu'il est défini par Paul Ricœur apparaît trop lâche pour Raphaël Baroni : centré sur la forme, il passe sous silence la valeur et la portée de concepts comme le nœud ou le dénouement, qui appartiennent en propre à la réception des œuvres intrigantes. Le nœud, qui crée une attente chez le lecteur, ouvre sur le désir d'une détente, qui trouvera sa réalisation dans la fin. Ce postulat, que Raphaël Baroni reprend à son compte à partir d'un ensemble d'apports théoriques[5], appelle de notre part une mise au point. En effet, on pourrait penser, face à la notion de dénouement qui semble conserver une forte valeur structurante, que nous assistons dans cette définition à un retour en force de la téléologie. Si la tension est articulée autour d'une attente et d'un désir de détente, alors tout le système de la réception de l'intrigue reste guidé par le dénouement, donc par le point final. Or nous avons cherché à montrer dans le point précédent que cette compréhension de l'intrigue était trop restrictive vis-à-vis des œuvres de notre corpus. Serions-nous revenus au point de départ ? Raphaël Baroni affirme que

[1] *Ibid*., p. 12.
[2] Voir à ce propos *L'Emotion, puissance de la littérature ?*, Gefen, A. et Bouju, E. (dir.), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.
[3] Baroni, R., *L'œuvre du temps*, *op. cit*., p. 16 pour cette citation et celles qui précèdent.
[4] Baroni, R., « Réticence de l'intrigue », art. cit., p. 203.
[5] Voir en particulier la partie I de *La Tension narrative* : « Tension narrative et mise en abyme ».

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

> il s'agit de rappeler, à la suite Derrida[1], que la structure n'exprime pas seulement un horizon partagé (entre le texte et le lecteur) sur lequel la compréhension narrative peut s'élever, mais qu'elle est une attente de sens, une téléologie qui court toujours le *risque* de ne pas correspondre à son objet, et c'est ce *risque* (ou cette incertitude) qui engendre la tension de l'intrigue […].[2]

La pensée de la tension narrative chez Raphaël Baroni n'évacue pas la notion de téléologie – du reste, notre propos tend à montrer qu'il est pratiquement impossible de le faire – mais tempère très largement sa fonction, puisque la résolution « court toujours le *risque* » de ne pas advenir : « le nœud est un inducteur d'incertitude, un générateur d'hypothèses, et le dénouement n'est que l'un des avenirs possibles du récit[3] ». La tension narrative provient donc du désir de détente, d'une croyance en une résolution possible ou potentielle, non de son existence effective. Cette croyance est un des moteurs de la lecture, c'est bien elle qui fonde la tension narrative. Ce n'est donc pas un retour par la fenêtre de la téléologie, mais une façon de distinguer la configuration non téléologique que nous avons cherché à construire et la tension narrative, orientée par un désir de téléologie.

Le but entrepris par Raphaël Baroni est alors de faire émerger cette « force » de la tension dont parle Jacques Derrida depuis la « forme » de la configuration, en rappelant que tout récit, partant toute intrigue, sont pris dans une situation d'interlocution – un narrateur délivre une histoire à un narrataire. Il définit ainsi la tension narrative comme

> le phénomène qui survient lorsque l'interprète d'un récit est encouragé à attendre un dénouement, cette attente étant caractérisée par une anticipation teintée d'incertitude qui confère des traits passionnels à l'acte de réception. La tension narrative sera ainsi considérée comme un effet poétique qui structure le récit et l'on reconnaîtra en elle l'aspect dynamique ou la « force » de ce que l'on a coutume d'appeler une intrigue.[4]

Dès lors la tension se joue entre les anticipations du lecteur, qui constituent une grande partie de son plaisir, et la ou les réponses que le texte apporte, les deux prenant leur source dans le nœud de départ. Cette définition de la tension postule bien la nécessité d'un point de départ, d'un « nouement » de l'intrigue – ce que nous ne remettons pas en cause, tant le rôle de l'*incipit* est prégnant dans notre corpus, de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* de Calvino et ses onze commencements à *Courts-circuits* d'Alain Fleischer orienté par une forme de désir *prologique* – mais non pas la nécessité de la réponse. Plus encore, la structuration de l'intrigue relève de la tension, qui est fondamentalement « incertitude » de la résolution, et non plus d'une direction inéluctable vers cette fin. Ce modèle nous paraît ainsi plus efficace pour évoquer les œuvres de notre corpus.

Raphaël Baroni établit alors les trois phases de la tension narrative : le nœud, qui « produit un *questionnement* qui agit comme un déclencheur de la tension » face auquel le lecteur « identif[ie] une

[1] « S'il y a des structures, elles sont possibles à partir de cette structure fondamentale par laquelle la totalité s'ouvre et se déborde pour *prendre sens* dans l'anticipation d'un *telos* qu'il faut entendre ici sous sa forme la plus indéterminée. Cette ouverture est certes ce qui libère le temps et la genèse (se confondant même avec eux), mais c'est aussi ce qui risque, en l'informant, d'enfermer le devenir. De faire taire la force sous la forme » (Derrida, J., « Force et signification », *L'Ecriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, p. 44, cité par Baroni, R., *La Tension narrative*, *op. cit*., p. 394).

[2] Baroni, R., « Réticence de l'intrigue », art. cit., p. 203.

[3] *Ibid.*, p. 212.

[4] Baroni, R., *La Tension narrative*, *op. cit*., p. 18.

incomplétude provisoire du discours[1] » ; le retard (que Raphaël Baroni désigne aussi sous le terme de *réticence*), qui correspond à une « *phase d'attente* pendant laquelle l'*incertitude* s'accompagne de l'*anticipation* du dénouement attendu[2] » et qui garantit la portée configurante de l'intrigue[3] ; le dénouement, qui, en confirmant ou infirmant les hypothèses du lecteur, vient répondre à ses questions. La phase de « retard » ou de « réticence » est majeure, c'est en effet à partir d'elle que se joue toute la structuration de la tension narrative :

> C'est la dialectique de l'*incertitude* et de l'*anticipation* qui fonde la *tension narrative* dont la fonction essentielle est de structurer l'intrigue, de « rythmer » le récit, de maintenir l'adhésion de l'interprète et de relever l'intérêt du discours en produisant un affect généralement jugé agréable.[4]

Cet élément est majeur, puisqu'il permet de comprendre que si l'on poursuit la lecture des œuvres multipliant les récits, c'est bien parce que domine une incertitude, incertitude de l'intégrité matérielle du livre ou de l'œuvre entre nos mains, et non parce que l'on aurait envie de connaître la fin. Cette incertitude prend, dans la théorisation de Raphaël Baroni et à la suite de plusieurs travaux, deux modalités principales : la curiosité et le suspense.

Ainsi, comme nous le suggérions avec le titre de ce point, reprenant la formulation de Jean-Marie Schaeffer dans l'avant-propos de *La Tension narrative*, le propos de Raphaël Baroni est bien de penser la « relation d'interdépendance entre tension et intrigue ». La tension rythme l'intrigue, qui configure le récit en orientant temporellement l'action. De ce fait, l'intrigue relève de la composition, tandis que la tension relève de l'émotion, les deux formant un tout qui inscrit la mise en intrigue dans un double mouvement de virtualisation et d'actualisation, la rendant apte à cerner les enjeux de nos œuvres, qui sont des œuvres aux multiples récits, offrant diverses possibilités d'actualisation narrative sans pour autant renoncer à l'intrigue. Comme l'affirme Raphaël Baroni, « la mise en intrigue dépend donc toujours de l'effet configurant d'une forme de textualisation, mais c'est le type d'indétermination sur laquelle repose la tension du récit qui permet de définir à quelle modalité de l'intrigue on a affaire[5] ».

2) Du suspense à la curiosité

Les types d'indétermination dont il est question ont déjà été évoqués : il s'agit du suspense, et de la curiosité. Sophie Rabau, dans *Fictions de présence*, évoquait déjà le rôle de la *curiositas* quant à l'enchaînement des récits dans les *Métamorphoses* d'Apulée : c'est elle qui pousse récepteur à chercher à en savoir plus. Diderot, dans *Jacques le fataliste et son maître*, jouait lui-même sur ce « désir de connaître[6] », comme en témoigne son fameux *incipit* métaleptique : « Comment s'étaient-ils

[1] *Ibid.*, p. 122 pour cette citation et la précédente.
[2] *Ibid*., p. 123.
[3] En effet, Raphaël Baroni rappelle que « sans cette attente du dénouement, qui se fonde sur le schématisme canonique de l'intrigue, la tension narrative n'est pas configurante, car elle ne polarise pas le récit, elle n'oriente pas la temporalité du discours vers une réponse textuelle à venir » (*Ibid*., p. 123).
[4] *Ibid*., p. 123.
[5] Baroni, R., *La Tension narrative*, *op. cit*., p. 88.
[6] D'après la définition du *Trésor Informatisé de la Langue Française*.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ?[1] ». La curiosité est donc un moteur puissant pour le lecteur, et constitue une modalité dont se sert le narrateur pour construire son intrigue. Comme le précise en effet Sophie Rabau à propos du sens que lui donne Plutarque – mais qui peut être élargi pour les besoins du propos –, la curiosité « est moins désir de savoir que désir de transgresser, d'apprendre ce qui concerne autrui […][2] » : elle est de fait un des moyens de l'immersion dans l'univers fictionnel, un des moyens permettant le franchissement de seuil que cela implique. C'est parfois aussi cet aiguillon qui guide le narrateur, comme dans *Courts-circuits* d'Alain Fleischer. Nous pouvons prendre l'exemple de l'apparition du personnage de la jeune Mina – et du deuxième récit :

> Je quitte donc la boutique […] et je croise alors une jeune fille qui y pénètre […]. Dans le bref instant où je lui cède le passage, sur le seuil de la boutique, la jeune fille me semble étrangement belle, et je conçois soudain que tel pourrait être le véritable sens de mon détour par cette ville, inconnue et déserte, de mon *attirance* subite pour la seule porte ouverte, celle d'une échoppe de tailleur, de ma décision d'y commander un manteau pour l'hiver : rencontrer cette jeune fille, faire sa *connaissance*, échanger quelques mots avec elle, être *entraîné à l'improviste* dans une *bifurcation* imprévue de mon destin.[3]

Le narrateur semble être guidé par le désir (une « attirance » irrésistible), qui devient rapidement désir de « faire [la] connaissance » de la jeune fille : c'est l'expression même de la curiosité, voire du voyeurisme dont il était question chez Plutarque. Plus encore, on constate dans l'œuvre d'Alain Fleischer que le désir du narrateur devient, comme par contagion, le désir du lecteur, et que cette curiosité préside au court-circuit, c'est-à-dire à la « bifurcation » des récits. Ainsi, dans *Courts-circuits*, les sauts narratifs se jouent bien souvent (pas uniquement toutefois) selon cette modalité de la curiosité. Pour Sophie Rabau, il s'agit d'une forme spécifique de curiosité, qu'elle nomme « curiosité narrative[4] », et qui peut être à la source de la multiplication des récits.

Chez Raphaël Baroni, la curiosité est une des deux modalités de la tension narrative aux côtés du suspense, et elle n'est pas la plus évidente des deux. Liés aux attentes du lecteur, suspense et curiosité « définissent les charnières essentielles[5] » du texte, et sont deux dynamiques de l'intrigue que Tzvetan Todorov[6] avait mises en avant, distinguant le suspense, correspondant à la démarche prospective propre au roman noir, dans laquelle le texte suit le développement linéaire des actions et où le lecteur est pris dans une chaîne allant de la cause à l'effet, et la curiosité, correspondant à la démarche rétrospective caractéristique du roman policier, qui vise à clarifier une situation floue en prenant pour point de départ l'effet et en cherchant à reconstituer les causes. Raphaël Baroni ne remet pas en cause ce postulat mais l'approfondit en cherchant à l'élargir à l'ensemble des œuvres à intrigue, et a alors recours aux propositions de Meir Sternberg, qui distingue trois effets fondamentaux de la narrativité : la surprise, à

[1] Diderot, D., *Jacques le fataliste et son maître*, texte établi par Assézat, J. et Tourneux, M., Paris, Garnier, 1875, p. 9.
[2] Rabau, S., *Fictions de présence*, *op. cit*., p. 84.
[3] CC, 25. Nous soulignons.
[4] Rabau, S., *Fictions de présence*, *op. cit*., p. 87.
[5] Baroni, R., *La Tension narrative*, *op. cit*., p. 72.
[6] Todorov, T., « Typologie du roman policier », art. cit. Raphaël Baroni cite et analyse ce texte dans *La Tension narrative*, *op. cit*., p. 101.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

comprendre comme l'effet produit par « la dissimulation provisoire d'une information cruciale », la curiosité, « fondée sur une incertitude concernant "ce qui s'est passé" », et le suspense, appelant « un certain respect de la chronologie » et suscité par « un événement initial ayant une potentialité de conduire à un résultat important[1] ». À partir de cet acquis, Raphaël Baroni reformule les modalités de lecture auxquelles correspondent suspense et curiosité : le suspense appelle de la part du lecteur un pronostic, étant fondé sur une démarche prospective, que Raphaël Baroni définit comme une « anticipation incertaine d'un développement actionnel dont on connaît seulement les prémisses » ; la curiosité, elle, repose sur un diagnostic, puisqu'elle est rétrospective, qui est à comprendre comme une « anticipation incertaine, à partir d'indices, de la compréhension d'une situation narrative décrite provisoirement de manière incomplète[2] ». Dans les deux cas, comme on le constate, le lecteur se place dans une réception anticipatrice, mais qui n'est pas provoquée par le même état de fait et qui n'impliquera donc pas la même activité herméneutique de sa part : ainsi, « le suspense met en scène l'incertitude d'un sujet » face à un « avenir […] sous-déterminé », tandis que la curiosité « est fondée sur l'incertitude d'un objet […] tel qu'il est perçu ou décrit », si bien que « le récit serait alors fondamentalement la mise en scène, par le biais de la mise en intrigue, de la sous-détermination du devenir et du monde[3] ». On peut alors considérer, ce que nous vérifierons dans le point suivant, que dans nos œuvres multipliant les récits, la méta-intrigue dont nous avons parlé relève de la curiosité : en effet, elle repose sur l'instabilité même de l'ouvrage que le lecteur a entre les mains, si bien que l'on peut tout à fait considérer qu'un des ressorts de la lecture relève du diagnostic de précarité de l'œuvre et du texte, et que le lecteur est au moins autant intéressé par les raisons de cet état de fait – le Lecteur de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* en faisant le motif même de sa quête – que par les intrigues intermédiaires qui peuvent, quant à elles, relever du suspense ou de la curiosité, voire ménager des effets de surprise.

Si l'on a bien compris l'enjeu du suspense et de la curiosité[4] dans la pensée de Raphaël Baroni, il reste à préciser le sens à donner à la surprise ; cette dernière, définie par son effet de « surgissement[5] », ne joue pas de rôle dans la configuration de l'intrigue à proprement parler, mais intervient dans les moments forts : son but semble être alors de les signaler, ou plutôt d'en être le symptôme. On peut considérer qu'elle marque une bifurcation dans l'intrigue, un réagencement des hypothèses. Si elle accompagne souvent le nœud de l'intrigue, elle n'intervient pas nécessairement lors du dénouement, mais a souvent pour fonction d'inciter à relire le texte avec un nouveau regard, à la recherche de

[1] Baroni, R., *La Tension narrative*, *op. cit*., p. 108, pour cette citation et celles qui précèdent. R. Baroni précise s'appuyer ici sur un résumé des propos de M. Sternberg par W. Brewer (« The Nature of narrative suspense and the problem of rereading », *Suspense, Conceptualizations, Theoretical Analyses, and Empirical Explorations*, Vorderer, P., Wulff, H., et Friedrichsen, M. (dir.), Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1996).

[2] *Ibid*., p. 110, pour cette citation et la précédente.

[3] *Ibid*., p. 158, pour cette citation et les deux précédentes. On trouve un résumé de ces propositions dans « Réticence de l'intrigue » : « Il y a création d'un intérêt narratif prenant la forme du suspense quand, face à la représentation d'un événement instable, inachevé, un narrateur réticent repousse l'exposition de l'issue attendue pour tenir en haleine le lecteur » et « Il y a création d'un intérêt narratif prenant la forme de la curiosité quand la représentation de l'action apparaît comme incomplète » (« Réticence de l'intrigue », art. cit., p. 210)..

[4] Il est possible d'entrer plus loin dans les détails en consultant les chapitres 8 (« Curiosité », p. 257-268) et 9 (« Suspense », p. 269-278) de *La Tension narrative*.

[5] *Ibid*., p. 296.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

nouveaux indices[1] : c'est précisément ce qui est thématisé dans la succession des parties de *« 53 jours »* de Georges Perec, et l'exemple tendrait d'ailleurs à montrer qu'exploitée ainsi, c'est-à-dire comme promesse d'un renversement des attentes, la surprise peut devenir un rouage de l'intrigue, donc participer à sa configuration. Suspense, curiosité et surprise fondent ce que Raphaël Baroni appelle, dès l'introduction de *La Tension narrative*, une « poétique de l'intrigue[2] », définie plus loin ainsi :

> Le nœud, en provoquant un questionnement chez l'interprète, permet de marquer la borne initiale d'une séquence narrative dont l'aboutissement, situé dans "l'à-venir" du discours, est visé par l'anticipation incertaine de l'interprète, sous forme de pronostic ou de diagnostic de la situation narrative. En général, plus le dénouement apparaît imminent, et plus l'intensité du discours augmente.[3]

Ce propos récapitulatif ouvre alors vers une notion que nous avons effleurée, la réticence (cet effet d'imminence – et de retardement – du dénouement), qui mérite d'être interrogée plus précisément, car elle entre en concordance avec d'autres notions connexes déjà évoquées, comme l'interruption et la frustration.

B. Multiplication des récits et réticence

Nous pouvons définir la réticence comme une « omission volontaire de ce qui pourrait ou qui devrait être dit[4] » : dans cette perspective, la réticence dans le cadre du récit relève d'une stratégie de délivrance de l'information, stratégie prise dans une logique rhétorique. Cela justifie pleinement l'analyse en termes de réception de l'intrigue, puisque par le biais de la réticence, l'auteur organise son matériau narratif en vue de produire des effets chez son lecteur. Plus encore, d'après son étymon latin – *reticentia*, « faire taire quelque chose » –, la notion de réticence aurait à voir avec l'interruption ; or nous avons vu dans la partie précédente qu'une portion des œuvres multipliant les récits qui nous intéressent met en jeu le principe de l'interruption pour motiver l'adjonction de récits. Dans les travaux de Raphaël Baroni, la réticence est définie comme un retard dans la transmission des informations. À partir des travaux de Jacques Bres, mais aussi de Jon-Arild Olsen et d'autres, Raphaël Baroni montre en quoi la réception de l'intrigue peut se comprendre en termes d'euphorie, de dysphorie et d'excitation[5] ; l'ensemble est un équilibre entre « dysphorie passionnante », « excitation ludique[6] » et « rééquilibrage euphorique », dans lequel la « "réticence" du récit pourrait avoir également pour fonction d'apprendre au petit homme que le plaisir tient à sa satisfaction différée, d'où naît peut-être la conscience du temps[7] ». Ainsi, la réticence est le fait de retarder le dénouement, la révélation, et cela confère sa structure au récit, puisque c'est par l'intermédiaire de la réticence que sont amenés les rebondissements, les péripéties, les bifurcations et autres épisodes secondaires ; dans le même temps, c'est paradoxalement ce qui garantit le plaisir du lecteur, puisque sans ces détours, qui pourtant retardent

[1] Là encore, on trouvera des détails complémentaires dans le chapitre 11 (« Surprise », p. 296-315) de *La Tension narrative*.
[2] *Ibid*., p. 27.
[3] *Ibid*., p. 130.
[4] D'après le *Trésor informatisé de la langue française*.
[5] Voir « Les phases de l'intrigue », dans *La Tension narrative*, *op. cit*., p. 121-140.
[6] *Ibid.*, p. 131, pour cette citation et la précédente.
[7] *Ibid*., p. 133, pour cette citation et la précédente.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

l'instant de « l'euphorie conclusive[1] », l'intrigue ne peut exister. Raphaël Baroni caractérise alors l'effet de la réticence de la façon suivante : elle provoque « la création chez le lecteur d'un effet d'incertitude provisoire qui permet de nouer une intrigue, de produire une tension et d'amener le lecteur à anticiper un dénouement[2] ». Dès lors, nos récits, qui pour une partie se fondent sur l'interruption narrative, et qui plus généralement retardent voire refusent par divers procédés qu'advienne la fin, sont dans cette perspective fortement sous tension : ils font de la réticence leur moteur.

Nous avons montré, dans le point consacré à « l'esthétique de la diversion » dans la partie précédente de ce travail, que certaines de nos œuvres – *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *Cloud Atlas*, *La Maison des feuilles* – correspondent à une logique de l'interruption, de nouveaux récits venant couper des récits en cours de lecture, tandis que d'autres – *Le Château des destins croisés*, *Courts-circuits*, *« 53 jours »*[3] – correspondent à une logique de la relance, dans laquelle un récit, continuation du précédent mais pas uniquement, se donne à lire alors même que le lecteur a la sensation d'avoir atteint le point final de l'œuvre. Dans les deux cas, des récits interviennent de façon surnuméraire, en brisant les effets induits par la réception du premier récit : c'est un des principes de la multiplication des récits. L'interruption, surprenant le lecteur, débouchait sur sa frustration et enclenchait dans le même temps un désir de reprise, tandis que la relance, elle-même étonnante pour le lecteur, provoquait un sentiment de « satiété narrative » qui s'accompagnait d'une curiosité envers le nouveau récit. Il semblerait donc que se dessine ici deux modalités de la réticence, liées d'une part, dans le cadre de l'interruption, au retard de la suite, et d'autre part, concernant la relance, au retard de la fin, comme sans cesse reportée au-delà d'elle-même. Dans les deux cas, le principe de la surprise, qui marque les temps forts de l'intrigue comme nous avons pu le dire d'après les analyses de Raphaël Baroni, signale que se joue dans l'interruption ou la relance une bifurcation notable de l'intrigue, et elle invite le lecteur à réagencer ses hypothèses, voire à reconcevoir sa réception de l'œuvre. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, cette surprise fonctionne pleinement comme effet de « surgissement[4] » lorsque les *incipit* s'interrompent. Le retour au récit cadre est alors le lieu de l'expression de cet étonnement du personnage du Lecteur, étonnement mimétique de celui du lecteur réel. Le deuxième chapitre est emblématique du processus :

> Tu as déjà lu une trentaine de pages et voici que l'histoire commence à te passionner. Tout d'un coup, tu te dis : « Mais cette phrase, je la connais. J'ai l'impression d'avoir déjà lu tout ce passage » […]. Ça alors ! De la page 32, tu es revenu à la page 17 ! […] Et après ? Encore une fois la page 17, la troisième ! Mais qu'est-ce que c'est que ce livre qu'on t'a vendu !
>
> Hai già letto una trentina di pagine e ti stai appassionando alla vicenda. A un certo punto osservi : « Però questa frase non mi suona nuova. Tutto questo passaggio, anzi, mi sembra d'averlo già letto » […]. Accidenti ! Da pagina 32 sei ritornato a pagina 17 ! […] E poi cosa viene ? Ancora pagina 17, una terza volta ! Ma che razza di libro t'hanno venduto ?

Les marques de la surprise sont rendues par les modalités expressives – les interrogations rhétoriques, les phrases exclamatives – et par l'usage d'adverbes ou d'expressions marquant le surgissement (« tout

[1] *Ibid*., p. 134.
[2] Baroni, R., « La réticence de l'intrigue », art. cit., p. 201.
[3] Nous traitons le cas spécifique de l'hypertexte de fiction dans le point III de ce chapitre.
[4] Baroni, R., *La Tension narrative*, *op. cit*., p. 296.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

d'un coup », traduisant « a un certo punto », est plus explicite : l'expression italienne signale moins la surprise qu'une démarcation ; au contraire, « ça alors » est moins fort que l'interjection « accidenti »). Cette surprise de l'ouvrage défectueux entraîne, chez le Lecteur, une frustration des attentes :

> Tu es un peu *désappointé* : juste au moment où tu commençais vraiment à t'intéresser, voici que l'auteur se croit obligé de recourir à un de ces exercices de virtuosité qui désignent l'écrivain moderne : il reprend un paragraphe tel quel. […] Ce que tu prenais pour une recherche stylistique de l'auteur est une erreur de l'imprimerie : les mêmes pages ont été reprises deux fois. […] Quoi qu'il en soit, tu voudrais bien reprendre le fil de ta lecture, c'est ce qui compte pour toi, tu en étais à un de ces moments où il n'est pas question de sauter une page. […] On a relié ensemble des exemplaires d'un seul cahier, il n'y a plus une seule bonne page dans tout le livre. Tu jettes le livre sur le plancher, tu le lancerais bien par la fenêtre, et même à travers la fenêtre fermée, entre les lames du store, tu voudrais voir ces cahiers importuns lacérés, et dispersés les phrases des mots morphèmes phonèmes au point que les reconstruire en discours soit exclu […] (nous soulignons).
>
> Provi anche un certo *disappunto* ; proprio ora che cominciavi a interessarti davvero, ecco che l'autore si crede in dovere di sfoggiare uno dei soliti virtuosismi letterari moderni, ripetere un capoverso tal quale. […] Quella che credevi una ricercatezza stilistica dell'autore non è altro che un errore della tipografia : hanno ripetuto due volte le stesse pagine. […] Comunque sia, tu vuoi riprendere il filo della lettura, non t'importa nient'altro, eri arrivato a un punto in cui non puoi saltare neanche una pagina. […] Hanno rilegato insieme tante copie dello stesso sedicesimo, non c'è più una pagina buona in tutto il libro. Scagli il libro contro il pavimento, lo lanceresti fuori dalla finestra, anche fuori dalla finestra chiusa, attraverso le lame delle persiane avvolgibili, che triturino i suoi incongrui quinterni, le frasi le parole i morfemi i fonemi zampillino senza potersi più ricomporre in discorso […] (nous soulignons).[1]

Les attentes sont exprimées en termes de tension narrative (« juste au moment où tu commençais vraiment à t'intéresser », « un de ces moments où il n'est pas question de sauter une page »), et l'interruption produit une frustration d'abord déçue (le « *disappunto* ») puis teintée de violence, que permettait d'entrapercevoir la modalité exclamative : le Lecteur s'en prend au livre et fantasme sa destruction, dans un paragraphe dont nous n'avons reproduit qu'une brève portion. Dès lors, cette énergie provoquée par la surprise de l'interruption se mue en désir : désir de pouvoir lire la suite. Ce désir, modalité habituelle de la réception de l'intrigue, est ici renforcé par l'interruption :

> Ce qui t'exaspère le plus, c'est de te trouver à la merci du hasard, de l'aléatoire, de la probabilité […]. La passion qui t'emporte dans ces cas-là, c'est l'impatience d'effacer les effets perturbateurs de l'arbitraire ou de la distraction, de rétablir dans leur cours régulier les événements. Tu voudrais déjà avoir en main un exemplaire non défectueux du livre que tu as commencé. Pour un peu tu te précipiterais à la libraire […].
>
> La cosa che ti esaspera di più è trovarti alla mercé del fortuito, dell'aleatorio, del probabilistico […]. In questi casi la passione che ti domina è l'impazienza di cancellare gli effetti perturbatori di quell'arbitrarietà o distrazione, di ristabilire il corso regolare degli avvenimenti. Non vedi l'ora di riavere in mano un esemplare non difettoso del libro che hai cominciato. Ti precipiteresti subito in libreria […].[2]

Autrement dit, le Lecteur est un lecteur qui cherche à être *passionné* par sa lecture : il cherche à être intrigué de la façon la plus conventionnelle possible, prenant plaisir à des intrigues construisant un « cours régulier [des] événements » ; il apprécie la vertu configurante de l'intrigue, qui lui est refusée

[1] SPN, 31-32. En version originale : SNI, 28-29 (pour cette citation et la précédente).
[2] SPN, 33. En version originale : SNI, 30.

ici. Loin de provoquer le rejet de l'œuvre, ce refus décuple, démultiplie le désir du Lecteur de voir advenir la suite. Cette réaction est alors à la fois un reflet de ce que peut ressentir le lecteur réel, et un indice du type d'œuvre qui s'offre à lui : peut-être bien qu'il se trouve face à un de ces auteurs « modernes » et ses « exercices de virtuosité ».

D'autre part, la surprise peut être liée à un effet de relance : le cas emblématique est celui de *« 53 jours »* de Georges Perec, dans lequel la deuxième partie, reléguant le récit que l'on vient de lire au statut de manuscrit fictif, laisse le lecteur aussi étonné que les lecteurs des romans fictifs de Serval, auteur de polars se terminant toujours par un « A moins que… » (« 53 », 61) : « perplexe ou ravi » (« 53 », 63). Mais l'effet de surprise lié à la relance peut aussi se lire, de façon plus subtile, dans *Courts-circuits* d'Alain Fleischer quand, à l'issue de sa ronde des récits autour du monde, le narrateur en revient enfin à son point de départ, la boutique du tailleur :

> Je reviens donc au prétexte : mon manteau doit être prêt pour l'hiver, je vais aller trouver le vieux tailleur. Au moins, cela, je pourrai le décrire. Ce sera une scène nouvelle, qui me donnera l'énergie de l'écriture. Il fait nuit. Je viens de quitter les bras d'Ava […].[1]

Ici, la surprise n'est pas thématisée dans le texte, mais elle est bien provoquée par l'intervention, voire le surgissement d'un nouveau récit au cœur de ce qui se présentait comme le point final du roman, les retrouvailles avec la jeune fille aperçue dans l'*incipit*[2]. Ce surgissement est double : il est explicite, avec la mention, quelques pages avant la fin matérielle du livre, de cette « scène nouvelle » porteuse d'« énergie » créatrice, et il est implicitement marqué par la rupture temporelle, au sein d'un même paragraphe, entre la projection au futur – avec la périphrase verbale « je vais aller trouver le vieux tailleur » et les verbes au futur simple (« ce sera », « qui me donnera ») – et le retour à un présent de narration – « il fait nuit » – qui se poursuit sur l'ensemble du paragraphe suivant. La surprise du lecteur est alors pleinement liée à cette ultime relance narrative, alors même que le but semblait atteint, le dénouement obtenu.

Ces deux cas de figure – retard de la suite et retard de la fin – ne jouent pas sur le même ressort passionnel. Si l'interruption renforce, comme nous l'avons vu avec l'exemple de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le désir de lire la suite, dans une logique qui tiendrait alors plutôt du pronostic et relèverait du suspense tel que l'a décrit Raphaël Baroni, la relance, au contraire, suscite plutôt un effet de curiosité : que va-t-on encore pouvoir nous raconter de plus sur cette situation ? Or, l'élément intéressant réside dans le fait que l'événement de l'interruption, comme celui de la relance, ont un rôle non seulement au niveau de l'intrigue du récit qui est interrompu ou relancé, mais aussi au niveau de la méta-intrigue dont nous avons parlé. Ce qui se joue est alors une inversion des polarités de réception : le suspense devient curiosité, la curiosité devient suspense. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* le Lecteur est porté par le désir de la suite, tenu par le suspense insoutenable dans lequel le laisse le caractère défectueux du livre qu'il a entre les mains ; rapidement, une fois que le Lecteur est soumis à la deuxième interruption,

[1] CC, 471. Il faut noter que la jeune femme aperçue au début, et que le narrateur retrouve, s'appelait Mina.

[2] En effet, les pages qui précèdent décrivent le fantasme du narrateur qui a enfin pu rejoindre, par les mots, celle qui « [l']a attiré là, dans une petite ville de Bohême » (CC, 468) : « Comment ai-je pu tant attendre pour en arriver là, comment ai-je pu laisser cette histoire d'un roman en suspens pendant tant de pages ? ».

le suspense – savoir ce qui va advenir – laisse place à la curiosité – comprendre un état de fait. Cette curiosité ne porte alors plus uniquement sur le contenu de l'*incipit* interrompu, mais sur l'état du livre lui-même : on bascule donc bien du côté de la méta-intrigue. Cela apparaît clairement dans le troisième chapitre, après que le Lecteur s'est aperçu que les premières pages imprimées sont suivies de pages blanches :

> Au vrai, tu n'avais pas le sentiment que les noms Brigd, Gritzvi aient une sonorité typiquement polonaise. Tu as un bon atlas, très détaillé ; tu consultes l'index : Pëtkwo devrait être une ville importante, Aagd un fleuve ou un lac. Tu les trouves dans un lointain territoire du Nord […]. Tu consultes une encyclopédie, un atlas historique ; non, rien à voir avec la Pologne […]. Tu es impatient de retrouver la Lectrice, de lui demander si son exemplaire est dans le même état que le tien, de lui communiquer tes conjectures, les informations que tu viens de recueillir…
>
> Già ti sembrava che i nomi suonassero spiccatamente polacchi : Brigd, Gritzvi. Hai un buon atlante, molto dettagliato ; vai a cercare nell'indice der nomi : Pëtkwo, che dovrebb'essere un centro importante, e Aagd che potrebbe essere un fiume o un lago. Li rintracci in una remota pianura del Nord […]. Consulti un'enciclopedia, un atlante storico ; no, la Polonia non c'entra […]. Sei impaziente di rintracciare la Lettrice, di chiederle se anche la sua copia è come la tua, di comunicarle le tue congetture, le notizie che hai raccolto…[1]

La bascule vers la curiosité se voit à deux éléments : d'une part, l'interruption de la lecture ne provoque plus chez le Lecteur de réaction violente ; la frustration est canalisée par une curiosité portant sur la nature de ce qu'il est en train de lire. Cette curiosité conduit le Lecteur à d'autres lectures, ouvrages encyclopédiques et autres atlas, ayant pour but de lui permettre d'éclaircir une situation : nous sommes bien dans une perspective de diagnostic, qui caractérise la curiosité pour Raphaël Baroni. D'autre part, cette curiosité relève bien de la méta-intrigue, puisque désormais le Lecteur est « impatient » – ce qui peut être vu comme une marque de la tension narrative – non de lire la suite du récit interrompu mais de « retrouver la Lectrice » pour « lui demander si son exemplaire est dans le même état » : l'intérêt s'est donc déplacé du contenu du livre vers sa matérialité, matérialité problématique représentant une énigme qu'il s'agit de résoudre. Le personnage du Lecteur, et le lecteur réel à ses côtés, est bien dans une logique de réception curieuse, apportant « conjectures » et « informations » à même d'éclairer cette situation. Ainsi, le suspense de l'anticipation de la suite du récit, frustré par l'interruption de l'*incipit*, fait basculer vers la curiosité, poussant le Lecteur à comprendre la cause de cette interruption.

Dans le cas des récits à relance, la situation est inverse : la poursuite de l'œuvre au-delà de la clôture du récit suscite une curiosité chez le lecteur, puisque l'objet qu'il a entre les mains devient incertain. En effet, le lecteur pense avoir atteint le dénouement, et pourtant quelque chose doit encore être raconté – un autre dénouement dans *« 53 jours »*, un ultime court-circuit chez Alain Fleischer, un autre parcours dans *Le Château des destins croisés* –, si bien qu'il poursuit sa lecture dans le but de comprendre la raison qui pousse le narrateur à continuer son récit. Mais en continuant sa lecture, il rencontre un nouveau récit, qu'il peut appréhender de deux façons. Il peut considérer que ce récit joue un rôle explicatif – nous renvoyons ici à la typologie de la première partie –, ce qui tend à renforcer la curiosité, le récit se donnant alors comme le moyen de lever l'incertitude de cette relance : c'est le cas

[1] SPN, 50-51. En version originale : SNI, 49.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

dans la plupart des récits du *Château des destins croisés*, qui tous d'une façon ou d'une autre servent à expliquer la raison de la présence des personnages au sein du château ou de la taverne. Mais il se peut aussi que le récit qui suive ne se donne pas pour but, ou ne soit pas perçu par le lecteur comme une explication de la relance : il peut ouvrir sur une nouvelle intrigue, elle-même régie par le suspense ou la curiosité. Dans *« 53 jours »*, la deuxième partie du récit, qui aiguise d'abord la curiosité du lecteur, devient très vite porteuse de suspense : si le récit de la première partie est une fiction, qui est alors Serval ? Que va dévoiler l'enquête de Salini ? De la même façon, dans *Courts-circuits*, si la plupart des récits visent à présenter un personnage qui a été introduit dans le récit précédent, provoquant une attente, ils deviennent rapidement eux-mêmes tendus par leur propre intrigue. Le lecteur est alors pris dans un double mouvement de curiosité et de suspense, puisqu'il souhaite à la fois, par exemple, savoir qui est Isa, « une jeune Malienne, danseuse dans un ballet traditionnel, à qui des offres sont faites par des recruteurs de beautés exotiques, pour être mannequin à Londres » (CC, 65), et pourquoi on lui en parle – donc partir en quête de la cause de la présence, dans une logique de curiosité – et savoir ce qu'il adviendra d'elle, si ses projets londoniens se réaliseront – dans une logique de suspense. Dans ce cas précis, l'œuvre assouvit ses deux désirs, puisqu'il comprend que le personnage d'Isa joue un rôle dans le récit portant sur le frère du narrateur – ce qui explique la raison de sa présence – et puisqu'il sait, quelques pages plus loin, comment se déroule le séjour londonien de la jeune femme (CC, 88-91).

Ainsi, ces exemples nous permettent de comprendre comment fonctionnent les intrigues et la méta-intrigue, de comprendre que les deux fonctionnent ensemble dans nos œuvres multipliant les récits. La logique dominante – interruption ou relance – instaure un effet de surprise qui a deux conséquences ; au niveau des intrigues interrompues ou relancées, elle renforce le trait passionnel dominant : on désire ardemment connaître la suite du récit interrompu, on est curieux de connaître ce qui dans le récit relancé a échappé à notre attention et nécessite une suite ; au niveau de la méta-intrigue, elle enclenche un effet de bascule : l'interruption du récit est un événement qui en soi nécessite une explication, provoquant donc la curiosité du lecteur – c'est principalement ce qui motive, de prime abord, la lecture des notes de bas de pages dans *La Maison des feuilles* –, tandis que la relance d'un nouveau récit ouvre un espace incertain, dans lequel le suspense domine. La transition du récit de « L'ingrat puni » vers celui de « L'alchimiste qui vendit son âme » dans *Le Château des destins croisés* est frappante en ce sens :

> L'émotion causée par ce récit ne s'était pas encore dissipée qu'un autre des convives fit signe qu'il voulait raconter à son tour. Un passage, surtout, de l'histoire du cavalier, semblait avoir attiré son attention, ou plutôt l'une des rencontres fortuites entre tarots des deux rangées : celle de l'*As de Coupe* et de *La Papesse*.
>
> La commozione di questo racconto non s'era ancora dissipata, quando un altro dei commensali diede segno di voler dire la sua. Un passaggio, soprattutto, della storia del cavaliere, pareva aver attratto la sua attenzione, o meglio, uno degli affiancamenti casuali tra le carte delle due file : quello dell'*Asso di Coppe* e della *Papessa*.[1]

La curiosité des lecteurs – et des auditeurs muets – à peine assouvie, un nouveau récit se présente. Si l'on est d'abord curieux de ce qui a suscité ce surgissement – la « rencontr[e] fortuit[e] entre tarots » –

[1] CDC, 21. En version originale : CDI, 16.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

rapidement le suspense l'emporte : quels événements peuvent naître de cette association de cartes ? On peut alors considérer que, si une des fonctions de la mise en intrigue, comme on le voit chez Paul Ricœur, est de configurer le réel en lui donnant sens, ce n'est pas son unique vocation : « la mise en intrigue se caractérise […] par une *réticence* du texte, par une *différence* du sens […][1] », c'est-à-dire par un retard de la fin qui peut être indéfini : c'est bien cela qui est proprement intriguant dans nos œuvres.

C. Le lecteur intrigué, suite (1)

Il est alors nécessaire d'aborder de nouveau la notion de lecteur intrigué que nous avions convoquée en fin de première partie, car nos remarques précédentes tendent à l'enrichir. Nous avions montré que cette figure de lecteur était à même de représenter l'activité de réception des œuvres multipliant les récits de notre corpus, dans la mesure où celles-ci refusent une attitude de lecture passive, de pure consommation. Au contraire, elles impliquent une posture instable, jouant sur les deux tableaux de l'immersion fictionnelle et de la déprise, de la distanciation critique. Cette double posture est renforcée dans le cas des œuvres que nous avons nommées, à la suite des propositions d'Espen Aarseth, ergodiques, puisque le dispositif matériel donnant accès au texte impliquait lui-même une forme d'éloignement par les gestes requis pour lire et une forme d'immersion renforcée, puisque certains de ces gestes acquéraient une valeur mimétique. Ces éléments d'analyse nous ont permis d'établir le fait que le lecteur était intrigué, dans les œuvres de notre corpus, à trois niveaux diversement exprimés selon les ouvrages : à un premier niveau, il est pris dans les filets de l'histoire, des histoires qui se racontent ; à un deuxième niveau, il est immergé dans le texte, c'est-à-dire dans ce que nous avons nommé la méta-intrigue et qui porte sur la constitution des récits et des textes en œuvre ; enfin, à un troisième niveau, il est immergé à des degrés divers dans le dispositif. La réception des ouvrages de notre corpus se joue alors entre intrigue et intrication dans le tissu de l'œuvre.

Or la tension narrative envisagée par Raphaël Baroni, en étant centrée sur la réception, permet d'approfondir ces questions, notamment autour de la notion d'intrication. En effet, il affirme dans *L'œuvre du temps* qu'il « faut admettre que nous sommes d'emblée intriqués dans des histoires[2] ». Plus encore, « l'intrigue est […] une intrication dans un réseau de significations virtuelles compossibles[3] », si bien que le lecteur, à l'image de Pénélope tissant le jour pour défaire son œuvre la nuit[4], oscille en permanence entre hypothèses, surprises et nouvelles hypothèses. La notion d'intrication, relevant d'un « état de choses étroitement emmêlées[5] », renvoie à la fois au tissage, et par ce biais au texte, c'est-à-dire à une structure stable, un entrecroisement productif, et au brouillage, voire au nœud. Le terme d'intrigue provient de la même racine latine que l'intrication, à savoir le verbe latin *intricare*, signifiant « embrouiller, empêtrer, embarrasser[6] » : son sens est connoté péjorativement, et l'intrigue ne prend un sens plus ou moins neutre que dans le cadre d'analyses littéraires – bien souvent, elle conserve un sens

[1] Baroni, R., *La Tension narrative*, *op. cit*., p. 393.
[2] Baroni, R., *L'œuvre du temps*, *op. cit*., p. 17.
[3] *Ibid.*, p. 58.
[4] Voir « L'œuvre de Pénélope », *ibid.*, p. 55-59.
[5] D'après la définition du *Trésor informatisé de la langue française*.
[6] D'après le sens qu'en donne le *Gaffiot*, p. 849.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

négatif, renvoyant soit à une « situation embarrassante », soit à une « liaison amoureuse » ou encore à une « action occulte ». Il est alors intéressant de noter que le terme d'intrigue, comme celui d'intrication, impliquent tous deux l'idée de nœud et de dénouement : se joue là une dialectique entre la volonté de faire émerger une structure signifiante et englobante – la toile que tisse Pénélope, dont l'achèvement signe la fin de son espoir de voir revenir Ulysse, et son mariage avec un des prétendants – et le dessein d'embrouiller le fil de l'histoire pour retarder le moment du dénouement. Dans les œuvres de notre corpus, la multiplication des récits contribue à emmêler les choses afin, nous l'avons montré, de retarder ce dénouement en le déplaçant constamment : c'est pour cette raison que nous avons pu dire, à la fin de notre première partie, que le lecteur était à la fois intrigué, et intriqué. « Impatient[1] » (SPN, 51), comme le personnage du Lecteur dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, voire « impatient qui patiente », le lecteur face à l'intrigue éprouve un plaisir spécifique relevant de la dialectique entre passivité et activité, que nous notions dans nos œuvres : « Le plaisir du récit littéraire, sa "pente" particulière qui nous prend "à l'estomac", réside donc dans cet *avant* du dénouement où se déploie la façon spontanée que nous avons de lire *dans la durée*, en anticipant sur la suite[2] ». Ce plaisir, démultiplié dans nos œuvres à la mesure des récits qui s'entrecroisent et qui retardent indéfiniment la fin, est donc le vecteur d'une expérience du temps, dont il nous faudra encore mesurer les implications vis-à-vis de notre corpus.

Si « le texte littéraire, en "embrouillant l'écheveau", implique davantage le lecteur [parce que] ce dernier est contraint de relier lui-même les parties éparses du récit, de participer activement à l'élaboration du sens dont il tente d'anticiper le surgissement[3] », alors nos œuvres multipliant les récits sont d'autant plus intrigantes : elles repoussent d'autant de récits le dénouement, accroissant le plaisir éprouvé face à cette réticence, et elles augmentent les hypothèses à concevoir, les potentialités de surprises, en un mot l'activité du lecteur. Cette activité herméneutique est spécifique : elle relève d'une rupture des attentes générées par l'appartenance de nos œuvres au genre romanesque. Umberto Eco, dans *Lector in fabula*, établit le fait que le texte lui-même, avant même toute notion d'intrigue, est un ensemble sémiotique réticent : c'est une « machine paresseuse[4] », qui a besoin d'un interacteur pour fonctionner. Il s'agit du lecteur, qui doit donc collaborer avec le texte pour le faire advenir en tant que tout signifiant. Cette collaboration se fonde sur « l'encyclopédie » du lecteur, c'est-à-dire les modèles préalables qui sont les siens en regard de l'œuvre qui s'offre à lui : connaissance du vocabulaire, du genre, des codes divers qui sollicitent son attention. Dans nos œuvres, on assiste à une construction spécifique des attentes, jouant fortement sur l'intrigue. Ainsi, si tous nos ouvrages portent d'une façon ou d'une autre, sur leur couverture ou leur quatrième de couverture, la mention « roman », qui en tant que genre ne peut qu'évoquer la présence d'un récit intrigant, d'une histoire, plus spécifiquement, on peut noter que *La Maison des feuilles* porte comme premiers mots la mention « Ceci n'est pas pour vous[5] » (MDF, xi), dans la typographie appartenant à Johnny Errand : c'est en quelque sorte une mise

[1] En version originale : « impaziente » (SNI, 49).
[2] Baroni, R., *L'œuvre du temps*, *op. cit*., p. 105, pour cette citation et la précédente.
[3] *Ibid*., p. 70.
[4] Eco, U., *Lector in fabula*, *op. cit*., p. 29.
[5] En version originale : « This is not for you » (HOL, ix). On peut y voir, sans que nous ne puissions le prouver, une référence implicite au roman de Marcel Bénabou, *Jette ce livre avant qu'il ne soit trop tard !*, qui commence

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

en garde qui précède sa préface, et qui enclenche immédiatement la tension narrative, dans une logique de suspense. *« 53 jours »* quant à lui, commence par un coup de téléphone mystérieux : « ce matin, donc, j'ai reçu un coup de téléphone du consul ; il souhaitait me voir le plus vite possible et me conviait à déjeuner au bar du Hilton […] » (« 53 », 15) ; ce type d'entrée en matière, récurrent dans de nombreux romans policiers, apparaît notamment chez Paul Auster dans *Cité de Verre*, le premier tome de sa *Trilogie new-yorkaise*, en tant que cliché à déconstruire[1]. Autrement dit, il s'agit bien d'un marqueur fort du récit à intrigue prototypique qu'est le roman policier : cela implique un horizon d'attente chez le lecteur. Dans *Le Château des destins croisés*, ce sont les codes du conte qui sont repris : l'œuvre s'ouvre « au milieu d'un bois touffu » laissant apparaître « un château », lieu de repos pour le narrateur qui en a besoin après les « épreuves [qu'il] avai[t] dû affronter, rencontres, apparitions, duels[2] » (CDC, 9). Dans *Courts-circuits*, ce sont plutôt les indices du récit de voyage qui sont convoqués, tout comme dans *Cloud Atlas* avec l'entrée en matière par la médiation du journal de bord d'Adam Ewing. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, enfin, nous avons déjà pu montrer que l'*incipit* du roman appelait une lecture d'évasion, caractéristique de la réception du roman à intrigue. Ainsi, chacun des romans de notre corpus joue, dans son *incipit*, avec des horizons d'attente à même de susciter une réception intriguée. Le lecteur se prépare donc à lire des ouvrages qui, certes, contiendront leur lot de péripéties, mais qui correspondront assez fortement au modèle du récit à intrigue, conduisant sans trop de heurt, de façon satisfaisante, au dénouement. Or ce n'est pas le cas : la multiplication des récits, en instaurant des bifurcations, en suspendant la possibilité même que la fin advienne, déjoue la linéarité attendue. Les analyses de Raphaël Baroni vont dans notre sens : en effet, s'il précise que « c'est à partir d'une connaissance implicite ou explicite des routines que les événements qui nouent une narration peuvent se dégager *en négatif* », et que « c'est donc bien la *transgression des scripts* (ou la rupture de leur régularité) qui fournit l'un des "catalyseurs" essentiels du récit […][3] », il s'attache plus précisément à démontrer, à partir de l'exemple *de Si par une nuit d'hiver un voyageur*, que ces scripts peuvent être à proprement parler les horizons d'attente génériques du lecteur. Dans le roman d'Italo Calvino, Raphaël

par une mise en garde du même genre : « Allons, pose ce livre. Ou plutôt, jette-le loin de toi ». Cet *incipit* semble par ailleurs être le versant négatif de celui de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui s'ouvre, comme dans les deux exemples précédents, par une interpellation à la seconde personne du singulier du lecteur : « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Détends-toi ».

[1] « C'est un faux numéro qui a tout déclenché, le téléphone sonnant trois fois au cœur de la nuit et la voix à l'autre bout demandant quelqu'un qu'il n'était pas » (Auster, P., *Cité de verre*, Furlan, P. (trad.), Arles, Actes Sud, 1987. Nous citons à partir de l'édition du Livre de poche, p. 5. On peut remarquer que ce modèle est aussi repris par Mark Danielewski, puisque le point de départ de l'intrigue de *La Maison des feuilles* repose lui aussi sur un coup de téléphone enclenchant le suspense : « il fut un temps où j'aimais vraiment dormir. C'était avant que mon ami Lude me réveille à trois heures du matin pour me demander de passer chez lui. Qui sait, si je n'avais pas entendu la sonnerie du téléphone, tout serait peut-être différent aujourd'hui ? J'y pense souvent » (MDF, xiii. En version originale : « there was a time when I actually enjoyed sleeping. In fact I slept all the time. That was before my friend Lude woke me up at three in the morning and asked me to come over to his place. Who knows, if I hadn't heard the phone ring, would everything be different now ? I think about that a lot ». HOL, xi).

[2] En version originale : « In mezzo a un fitto bosco » (qui n'est pas sans évoquer la « selva oscura » dantesque), « un castello », « le prove che mi erano occorse, gli incontri, le apparizioni, i duelli » (CDI, 5).

[3] Baroni, R., *La Tension narrative*, *op. cit*., p. 178, pour cette citation et la précédente. Il affirme ainsi que « la "mise en intrigue" de l'action s'élève donc sur la transgression (volontaire ou involontaire, par soi, par autrui ou à cause d'un événement imprévu) d'un script […] » (*ibid.*).

Baroni identifie ainsi une « tension entre forme attendue de l'intrigue et forme réalisée par le texte », cette tension reposant sur le fait que « le dénouement joue par son absence[1] ».

On peut ainsi conclure, avec Raphaël Baroni, qu'il existe un « usage "piégé" des genres littéraires[2] », et que ce piège renforce l'intrication du lecteur dans le tissu narratif de l'œuvre. Face à notre corpus d'œuvres multipliant les récits, nous sommes, en tant que lecteurs, au cœur d'une tension entre le texte et le contexte[3] dans lequel semble s'inscrire ce que l'on lit. Il est alors intéressant de noter qu'à force de fréquenter de telles œuvres, une nouvelle compétence se dessine chez le lecteur, un nouvel horizon d'attente se construit, par lequel il s'attend à devoir réagencer son niveau de lecture. Intriqué, intrigué, impliqué, il devient le lieu du dénouement : c'est lui, en dernière instance, qui détient la clef de la fin – à l'image du Lecteur de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* qui signale la fin du texte par le geste de la fermeture du livre – car c'est dans son acte de réception que la méta-intrigue, charpente de l'œuvre, se noue. Cet élément est encore plus frappant dans les hypertextes de fiction.

III. Le cas de l'hyperfiction : une approche à renouveler ?

Nous avons souhaité conserver l'analyse de deux hypertextes de fiction de notre corpus pour un point spécifique : en effet, l'hypertexte, en tant que forme non-linéaire, nécessite un questionnement qui lui soit propre, tant la place de l'intrigue en son sein ne va pas de soi.

A. Avancer contre la fin : l'exemple de *253*

Notre analyse commence par un exemple, celui de *253* de Geoff Ryman, car cette œuvre a la particularité de représenter un cas concret de tension problématique entre une fin forte – l'accident de la rame de métro dans laquelle se trouvent les passagers qui constituent le cœur du récit – et le refus, que nous allons mettre en lumière, de laisser cette fin jouer un rôle structurant dans l'histoire. *253* est une œuvre qui s'articule autour de 253 fragments textuels portant sur les 253 passagers des sept wagons du métro empruntant la *Bakerloo line* ; ces fragments textuels sont tous composés de 253 mots, et organisés selon une tripartition : « Outward Appearence », « Inside Information », « What s.he is doing or thinking ». À cela s'ajoute un ensemble de textes eux-mêmes composés du même nombre de termes, à portée métatextuelle ou à dimension ironique (comme les « Advertisements », réclames qui sont « très sérieuses et [qui] doivent être lues avec grande attention[4] »). Tous ces fragments, au-delà du fait qu'ils sont matériellement reliés par les liens hypertexte internes aux textes, le sont aussi par des liens en bas de page (le lecteur peut toujours cliquer sur le lien « next passenger ») qui miment la situation diégétique : tous ces personnages sont des entités autonomes, anonymes, au sein d'un même espace, le métro et ses différents wagons attachés les uns aux autres.

[1] *Ibid*., p. 243, pour cette citation et la précédente.
[2] *Ibid*., p. 247.
[3] Nous empruntons cette formule à Raphaël Baroni.
[4] 253 (http://www.ryman-novel.com/home.htm [consulté le 03/03/16]). Nous traduisons : « These are deeply serious and should be read with great attention ».

1) Une polystructure

Cette façon d'expliquer l'œuvre ne permet pas encore de rendre véritablement compte de sa structure : en effet, elle met en avant le fait qu'il existe différents types de liens, mais aussi différents types de fragments textuels, sans pour autant préciser la façon dont cela peut être exploité. En réalité, il y a plusieurs façons de rendre compte de l'agencement de l'œuvre, parce qu'elle repose sur plusieurs structurations. Ces différents agencements – nous utilisons un terme du lexique aristotélicien à dessein – ouvrent sur différentes appréhensions de l'histoire : c'est pour cette raison qu'il nous paraît nécessaire, avant de pouvoir évaluer la place et le rôle de l'intrigue dans *253*, d'établir cette polystructure.

Le premier point de vue à adopter est un point de vue surplombant : il s'agit de voir précisément comment les récits apparaissent à l'écran, et dans quel ordre. Ce point de vue n'est pas ancré dans la lecture : nous verrons que, s'il peut être le modèle de cheminements dans l'œuvre, il représente en réalité une forme de dévoiement du principe de l'hypertexte de fiction, et que le lecteur ne fait presque jamais le choix de suivre ces lignes toutes tracées. Nous prendrons comme point de départ de l'analyse la page d'accueil de l'hypertexte[1], car c'est elle qui rassemble les différentes façons d'entrer dans l'œuvre, qui sont autant de façons de structurer les fragments textuels offerts au lecteur. Tout d'abord, nous pouvons nous intéresser au pied de page, qui offre la liste des rames du métro[2] : celle-ci propose une progression strictement linéaire, à partir du schéma reproduisant la rame numéro un et l'emplacement de chacun des trente-six passagers et du chauffeur. Le lecteur, face à ce schéma qui lui est offert « pour faciliter [sa] lecture et pour [son] confort[3] », est alors incité à cliquer sur le premier lien qui se présente à lui, intitulé « Tahsin Cileckbileckli – driver » et ouvrant, comme son nom l'indique, vers le fragment portant sur le conducteur du métro. Si le texte, notamment dans la section contenant les informations sur ce que le personnage « fait ou pense », laisse quelques indices au lecteur de la catastrophe à venir, en mettant l'accent sur la fatigue du conducteur, rien n'indique pour autant la tragédie qui va avoir lieu. Plusieurs liens s'offrent au lecteur dans le cœur du texte, mais la progression strictement linéaire est suggérée par la présence en bas de page de deux liens : l'un permet le retour au schéma de la rame un, l'autre permet d'aller lire le fragment consacré au passager suivant. Dans les deux cas, la structure linéaire – la linéarité dont il est question ici est liée au systématisme de l'exploration des nœuds textuels – est accessible. Il est alors intéressant de se demander si le respect, dans les choix de lecture, de cette linéarité offerte, contribue à la construction de l'intrigue : autrement dit, si le lecteur choisit, en dépit des liens internes, de faire de sa lecture un passage en revue ordonné de tous les passagers, à quel moment interviendra l'accident ? Est-ce à la fin de ce passage en revue, ce qui pourrait signifier que la lecture de tous les fragments contribue – comme c'est le cas dès le premier – à nouer la tragédie, et que l'accident pourrait en constituer le dénouement ? Nous avons mené l'expérience. Le lecteur apprend, dès le fragment 91 consacré au jeune policier James Bartlett, que le métro a eu un accident :

[1] Nous reproduisons la page d'accueil en annexe (Annexe 9).

[2] Nous reproduisons cette liste en annexe (Annexe 10).

[3] 253, « Passenger Map Car One » (http://www.ryman-novel.com/car1/home.htm [consulté le 03/03/16]). Nous traduisons : « For your reading ease and comfort ». Cette mention est reproduite en haut de chaque schéma de rame.

La radio se met à grésiller, Bert, d'un regard, intime à James de répondre.

A-t-il bien entendu ? Un train vient juste de passer à travers les barrières à la station Elephant. James se penche sur la radio et demande : « Quel train, dites-vous, quel train ? ».

James sait maintenant comment arrêter Bert. « Excusez-moi tout le monde, désolé. Nous avons tous été très chanceux ». James les regarde tous. « Le train dans lequel nous étions vient juste d'avoir un accident ».

The radio squawks, Bert eyebrows James to answer it.

Did he hear that right ? A train has just gone through the barriers at the Elephant. James hunches overs the radio and asks. « Which train, repeat, which train ? ».

James knows how to stop Bert now. « Excuse-me everyone, sorry. We've all been very lucky ». James looks at them all. « The train we were on has just crashed ».[1]

Si l'accident constitue la fin du récit, faut-il alors considérer que la lecture trouve dans ce fragment sa fin ? On peut tout à fait continuer à progresser dans l'exploration de l'œuvre : d'un point de vue technique, rien ne l'empêche. Mais désormais, l'événement a eu lieu, et la tension retombe. Il ne s'agira dès lors plus que d'une avancée mécanique et répétitive, et le principe même de linéarité qui guidait cette lecture s'effrite, puisque l'événement final est rencontré avant – bien avant – la fin effective du texte : autrement dit, nous avons rencontré l'événement final à seulement 35% de notre exploration. Si cet événement joue le rôle de dénouement, nous passons alors à côté de près de 65% de l'œuvre. C'est le signe indiquant que l'intérêt de la lecture repose ailleurs.

Nous pouvons donc choisir de prendre un autre point de départ à partir de la page d'accueil, qui ouvre vers une forme de multilinéarité plus proche du principe de l'hypertexte de fiction, en choisissant, comme Geoff Ryman nous y invite, à entrer dans l'œuvre par l'intermédiaire d'une carte, le « Journey planner[2] ». Cette carte est interactive et offre plusieurs liens sur lesquels on peut cliquer. Pour cette exploration, nous reproduisons notre méthode précédente : nous cliquons sur les liens qui s'offrent à nous à partir de cette carte, qui est la matrice de notre avancée dans le texte. Si les deux premiers liens nous conduisent à deux points de départ précédemment rencontrés – la page d'accueil et le schéma du premier wagon –, et si le troisième nous conduit vers un personnage – le passager cinq –, nous nous trouvons rapidement confrontés à une bifurcation impliquant un choix : ce choix nous conduira plus ou moins rapidement à la fin de l'exploration. Nous choisissons, dans un premier temps, et guidés par une réminiscence de linéarité impliquée par la mention « car two », de suivre la ligne rouge, sorte de fil d'Ariane dans le petit labyrinthe que représente ce plan qui reconstitue le titre même de l'œuvre, *253*. Au niveau de la mention « car four », un nouvel embranchement nécessite un choix : guidés par la curiosité[3], nous poursuivons en ligne droite en direction de la mention « Sick gorillas », qui là encore constitue une bifurcation ; nous nous dirigeons vers « Chocolate and portfolios », qui est le premier fragment que nous rencontrons et que nous n'avions pas lu dans l'exploration précédente, puisqu'il

[1] 253, « Passenger 91 » (http://www.ryman-novel.com/car3/91.htm [consulté le 03/03/16]) Nous traduisons.
[2] 253, « Journey Planner » (http://www.ryman-novel.com/info/home.htm [consulté le 03/03/16]).
[3] Alexandra Saemmer rappelle, dans l'introduction de *Rhétorique du texte numérique*, que les liens hypertexte portent en eux, parce qu'ils sont composés d'un ou plusieurs termes, une promesse suscitant le désir du lecteur.

renvoie au personnage 115, « Mr Debendrath Karan ». Or, ce fragment, qui voit Mr Karan sortir précipitamment de la rame de métro, révèle aussi au lecteur l'accident du train :

> Au tout dernier moment, il attrape sa serviette et sort. Il est en train de gravir le long escalator lorsqu'il se rend compte [que] son portfolio est toujours dans le wagon. […] Il tente de courir en sens inverse, mais se retrouve à bout de souffle. Il tombe à genoux. […] Au comptoir des objets trouvés, une vieille dame devant lui dans la file d'attente a perdu sa montre. Au moment où il parvient au comptoir, un vieil homme ressemblant à un épouvantail lui demande l'heure de son train. […] L'épouvantail sourit avec satisfaction : « Vous avez de la chance si vous pouvez le récupérer », dit-il. « Il y a eu un petit accident ».
>
> At the last possible moment, he grabs his briefcase and gets off. He is going up the long escalator when he realises - his portfolio is still on the train. […] He tries to run up the stairs, but runs out of breath. He leans against his knees. […] At the lost property counter, an elderly lady in line in front of him has lost a clock. By the time he gets to the counter, an old scarecrow of a white man asks him the time of the train. […] The scarecrow smiles with satisfaction. « You'll be lucky to get that back », he says. « There's been a bit of a crash ».[1]

Cette fois-ci, le lecteur arrive à ce qui ressemble à un dénouement au bout du neuvième fragment – l'ensemble du *Journey Planner* lui offrait la possibilité d'en lire vingt-et-un – c'est-à-dire qu'il a lu presque 43% des possibilités offertes par la structure[2]. Là encore, plus de la moitié de ce à quoi permet d'accéder la carte reste hors de son appréhension : ce n'est pas une investigation satisfaisante.

Si le lecteur choisit de poursuivre son chemin en suivant le fil rouge, il rencontre, comme dernier lien activable possible, la mention « End of the line », qui conduit vers une page offrant « enfin sensation et violence » puisqu'elle donne accès à « l'horrible fin du wagon de votre choix[3] ». C'est le troisième point de départ proposé par la page d'accueil de l'hypertexte, qui suggère de façon paradoxale de commencer « par la fin du trajet de chaque wagon[4] ». Cette lecture nous permet de rencontrer des fragments textuels qui ne portent pas sur des personnages (qui débordent ainsi la « règle » du 253) mais qui livrent les réactions de ces derniers, reprenant des informations exposées dans les fragments que nous avons rencontrés lors de notre première exploration : ainsi, nous avions appris que le conducteur du métro était fatigué, et nous le retrouvons ici « vivant, inconscient, rêvant[5] ». Autrement dit, cet agencement de l'œuvre propose de façon paradoxale à son lecteur de partir non pas du nœud de l'intrigue, mais de son dénouement : ou bien cela signifie-t-il que l'accident devient le nœud ? Mais qu'est-ce qui constitue alors le point final, si ce n'est le retour à ce qui fait cesser d'exister les personnages impliqués ? En tout état de cause, cette structure permet d'accéder à sept textes de semblable longueur – respectant la règle des 253 mots – et ouvrant vers certains personnages par la

[1] 253, « Passenger 115 » (http://www.ryman-novel.com/car4/115.htm [consulté le 03/03/16]). Nous traduisons.

[2] Nous partons du principe, comme pour l'exploration précédente, que le lecteur choisit de ne lire que ce qui est accessible directement depuis le *Journey Planner* : ce calcul ne prend donc pas en compte les liens contenus dans les fragments lus.

[3] 253, « End of the line » (http://www.ryman-novel.com/end/home.htm [consulté le 03/03/16]). Nous traduisons : « Sensation and violence at last. Discover the horrible end of the cariage of your choice ».

[4] 253 (http://www.ryman-novel.com/ [consulté le 03/03/16]). Nous traduisons : « read about the end of each carriage's voyage ».

[5] 253, « End of the line. Car one » (http://www.ryman-novel.com/end/end1.htm [consulté le 03/03/16]). Nous traduisons : « alive, unconscious, dreaming ».

présence de liens hypertexte. Mais cette fois-ci, si l'on suit le raisonnement qui est le nôtre dans les points précédents, la lecture s'arrêtera au premier « End of the line » : nous n'aurons lu que 14% de ce qui est directement accessible. Il faut alors remarquer que les trois explorations dont nous venons de rendre compte réduisent progressivement la taille de l'œuvre : si la première donnait accès à l'ensemble des 253 fragments textuels consacrés aux personnages (nous en avions lu 35%), le deuxième n'offrait plus que vingt-et-une pages, dont onze seulement renvoyaient à des présentations de personnages, ce qui correspond à moins de 5% (sur ces onze, nous n'en avons lu que cinq pour atteindre le point de l'accident : nous n'avons donc lu que 1,9% des textes de présentation qui constituent le cœur de l'œuvre !) ; quant à la troisième exploration, elle ne permet plus de lire directement des fragments textuels de présentation des personnages. Au fur et à mesure, la quantité de texte lue ou offerte à la lecture se réduit : selon la structure envisagée, l'œuvre change de taille. Autrement dit, la leçon de ces trois investigations est la suivante : lire en fonction de la fin, c'est-à-dire en fonction de l'accident de métro qui conduit à la mort tous les personnages n'ayant pas quitté le train[1], c'est manquer une grande partie de l'œuvre. Ce n'est donc pas la bonne façon d'envisager cet hypertexte de fiction.

À mesure que se réduisent les possibilités, grandit la frustration du lecteur : dans la troisième exploration, qui part de l'accident et de son déroulement pour chaque wagon, le lecteur ne peut se satisfaire du texte qu'il a sous les yeux. Conscient que les fragments, parsemés de liens hypertexte renvoyant vers des personnages, sont détenteurs de potentialités narratives bien plus larges, le lecteur ne va pas s'arrêter au fragment « End of the line. Car One » : en effet, il sait qu'il est face à un hypertexte, et qu'il n'a aucune raison de ne lire que les textes accessibles de façon directe à partir d'un des agencements offerts par la page d'accueil. De même, il sait qu'il n'a pas à se conformer à l'une ou l'autre des structures : il peut naviguer du schéma des wagons vers le *Journey Planner* en passant par l'étape « End of the line », et reconstruire ainsi sa propre structure signifiante. C'est ainsi que nous avons abordé l'œuvre. Nous avons gardé la trace de notre première lecture, qui a été une lecture aléatoire, à la fois linéaire c'est-à-dire s'appuyant sur le schéma des wagons et la présence, en bas de page, du lien « next passenger », multilinéaire puisqu'elle n'a pas hésité à avoir recours au *Journey Planner*, et téléologique, en s'appuyant sur l'effet de synthèse offert par les fragments « End of the line » ; surtout, ça a été une lecture fondée sur le suspense et la curiosité suscités par les liens hypertexte présents dans les fragments. Le schéma suivant témoigne de tous ces éléments :

[1] Un certain nombre échappe à la mort sans le savoir, comme on a pu le constater dans les fragments 91 et 115.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

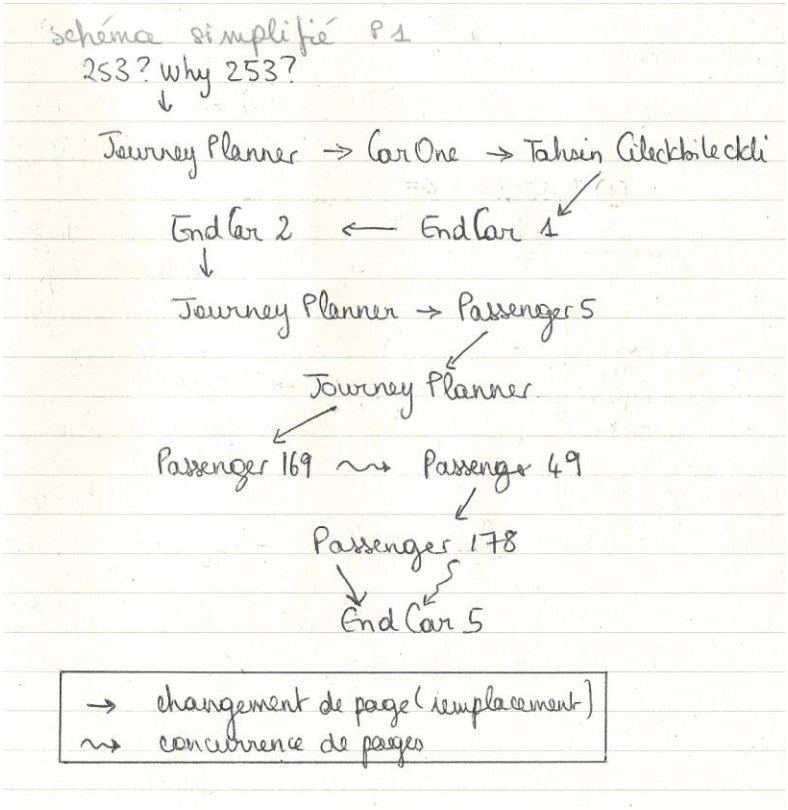


Image 2. Schéma simplifié de la lecture, *253*

Il s'agit, comme son titre l'indique, d'une version simplifiée de notre lecture[1], et plus précisément de la première étape de notre lecture, puisque celle-ci s'organise en six phases. On constate que notre point de départ est constitué du premier lien que nous rencontrons sur la page d'accueil, et qui joue le rôle de mode d'emploi de l'œuvre (en quelque sorte, sa préface). Par la suite, nous choisissons d'aborder l'ensemble des fragments qui s'offrent à nous par le biais du plan de métro que constitue le *Journey Planner*, dans une logique mimétique par laquelle nous nous faisons en quelque sorte personnages (nous « prenons » nous aussi le métro). Nous cliquons là encore sur le premier lien, « Car one », puis, à partir du schéma du premier wagon, sur le premier personnage, le conducteur. Autrement dit, dans ces premiers pas dans l'hypertexte, nous avons déjà mêlé deux structures : celle proposée par le plan, que nous avons nommée multilinéaire, et celle proposée par le schéma des wagons, dite strictement linéaire. Ce n'est qu'à la lecture du fragment consacré au conducteur du métro que nous nous laissons guider par les suggestions dont sont porteurs les liens hypertexte dans le cœur de la description ; le texte en propose trois : « Turkish », « School of Oriental and African Studies » et « the Dead Man's handle ». Ce troisième et dernier lien intervient à la fin du fragment, qui laisse le lecteur sur sa faim ; en effet, la dernière phrase suggère qu'un événement est en train de se jouer sans qu'on puisse déterminer encore de quoi il s'agit : « Sa veste est en train de se froisser. D'un air endormi, Tahsin la suspend sur un crochet disponible : la Poignée de l'homme mort[2] ». Le lecteur pressent que la fatigue du conducteur, sur

[1] On retrouve un peu plus bas le plan détaillé de cette première étape (voir Image 1). L'ensemble des étapes de la lecture est disponible sur le carnet de recherche qui accompagne cette thèse : « Première lecture. *253*, Geoff Ryman », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/154 (consulté le 21/08/17).

[2] 253, « Passenger 1 » (http://www.ryman-novel.com/car1/1.htm [consulté le 03/03/16]). Nous traduisons : « His jacket is being crushed. Sleepily, Tahsin hangs it on an available peg – the Dead Man's Handle. »

laquelle l'extrait insiste, n'est pas sans conséquences. Dès lors, le nom donné à la poignée d'arrêt d'urgence semble constituer un indice : c'est vers ce lien que se porte l'attention, et c'est bien celui que nous activons à la lecture. Il nous conduit vers le fragment « End of the line. Car one », comme l'indique notre schéma : nous retrouvons là, d'une part, la troisième modalité de lecture, et d'autre part… le dénouement. Autrement dit, notre lecture guidée par le désir d'intrigue, mêlant les trois structures proposées, fait encore « pire » que les explorations précédentes, puisque nous aboutissons à l'accident dès la lecture du premier texte consacré aux personnages. Si nous nous arrêtons là, nous n'avons alors lu que 0,4% des 253 fragments : c'est le pire des scores obtenus jusqu'à présent – la lecture prenant pour point de départ les entrées « End of the line » mise à part. Mais ce que montre le schéma précédent est le fait que la lecture continue : elle ne s'arrête pas à cette « fin de la ligne ». Cela s'explique par le fait que notre lecture n'est désormais plus guidée par la volonté de mettre à l'épreuve une structure, mais par le désir : c'est une lecture sous tension, orientée par des effets de suspense – que va-t-il se passer si le conducteur est fatigué ? – et de curiosité – le métro a eu un accident, mais qui sont tous ces gens que je vois mourir sous mes yeux ? Vont-ils tous succomber ? Autrement dit, prendre au sérieux l'hypertexte, c'est-à-dire accepter de jouer le jeu de ses suggestions, permet de mettre en place une lecture intriguée, qui a deux conséquences : la lecture peut se poursuivre au-delà de l'événement qui en signe normalement la fin, et cette fin ne remplit pas forcément un rôle de dénouement malgré sa dimension téléologique. Où s'arrête alors la lecture ? Nous avons gardé la trace de tous les nœuds textuels parcourus lors de cette première exploration, et voici le bilan que l'on peut en tirer : la lecture s'est achevée dès lors que près de la moitié des fragments rencontrés avaient déjà été lus auparavant[1] ; sur les 253 fragments textuels offerts à la lecture, nous avons dans cette exploration croisé 157 d'entre eux, et nous sommes passés à côté de 96 : autrement dit, nous avons lu environ 62% de l'œuvre[2].

2) Tension entre refus de la linéarité et survalorisation de la fin

Ces explorations semblent mettre en avant un paradoxe fondateur, sur lequel repose la tension à l'œuvre dans *253*, entre, d'une part, un événement à forte valeur conclusive, en regard de la composition de l'œuvre, et d'autre part, un refus, basé sur le principe de fonctionnement de l'hypertexte de fiction et sur les agencements offerts au lecteur pour naviguer dans l'œuvre, de permettre une lecture linéaire aboutissant à l'événement final. Autrement dit, la seule chose qui oriente le trajet du métro et qui justifie l'écriture même de l'œuvre est constituée par l'événement de son accident, mais l'œuvre, pour pouvoir fonctionner, refuse à cet accident de jouer un rôle conclusif, comme nous avons pu le montrer dans le point précédent. C'est pour cette raison que nous évoquons une tension entre

[1] Cet élément confirme le fait, précédemment évoqué, selon lequel la fin d'un hypertexte de fiction se situe dans la lassitude du lecteur, et permet par ailleurs de considérer que c'est au sein de la lecture que se noue et se dénoue l'intrigue : qu'elle ne préexiste pas pleinement à celle-ci.

[2] La lecture est ainsi répartie entre les wagons : pour le wagon 1, nous avons lu 84% des fragments (31 sur 37), pour le wagon 2, nous avons lu 53% des fragments (19/36), 66,5% pour le wagon 3 (24/36), 58% pour le wagon 4 (21/36), 64% pour le wagon 5 (23/36), 55,5% pour le wagon 6 (20/36) et 53% pour le wagon 7 (19/36). Ces chiffres indiquent un fort investissement au départ, qui s'essoufle progressivement. Par ailleurs, nous avons lu huit des onze fragments textuels accessibles directement à partir du Journey Planner.

survalorisation de la fin – l'accident, une fois connu, semble être partout dans les fragments, comme nous allons le voir – et refus de la linéarité – donc refus de l'idée de fin.

L'accident que subit la rame de métro est présenté comme un point d'aboutissement, notamment dans les fragments « End of the line » : comme le titre l'indique, il s'agit bien de s'intéresser à la « fin » de chaque wagon, le terme *fin* étant employé comme métonymie de l'accident qui la provoque. Par ailleurs, on peut remarquer une forme d'ironie dans ce titre, portant en elle-même la tension dont on est en train de parler : en effet, l'accident marque la « fin » de la « ligne », cette dernière renvoyant par syllepse à la fois à la ligne de métro empruntée, et à la linéarité contrariée dans l'hypertexte. D'un point de vue strictement matériel, ces fragments ne peuvent pas être considérés comme des points finaux – y compris pour le cas du nœud « End of the line. Car seven » – pour la simple raison qu'ils contiennent des liens : s'ils voulaient marquer la fin, ou une des fins possibles du parcours, alors ils interdiraient au lecteur d'aller plus avant dans son exploration. Ainsi, si l'accident semble bien représenter un point d'aboutissement logique de l'univers diégétique, car il détruit l'espace dans lequel se déroule la fiction (la rame de métro) et qu'il est le seul événement qui advient et qui permet de rassembler, dans une logique englobante, l'ensemble des personnages présentés, il est sans cesse empêché, dans la lecture, de remplir son rôle. Mais son aura persiste : on constate ainsi qu'une fois l'existence de l'accident connue, et cela peut arriver très rapidement comme en témoigne notre première lecture, elle irradie sur l'ensemble des fragments, qui peuvent alors être porteurs d'une forme d'ironie, voire d'ironie tragique. On définira l'ironie tragique comme la conscience, chez le lecteur, de détenir des informations que n'ont pas les personnages et qui éclairent d'une autre lumière leur destinée ; elle repose, notamment dans le cadre de la tragédie classique, sur la connaissance préalable du schéma narratif, autrement dit de l'intrigue : le spectateur sait, parce qu'il connaît l'histoire ou parce qu'un personnage (notamment le chœur) le lui rappelle en début de représentation, qu'Œdipe va tuer son père et épouser sa mère, quoi qu'il cherche à mettre en œuvre pour l'éviter. Il en va de même, dans une moindre mesure, dans *253*, par le jeu des liens : en effet, puisque nous parcourons l'œuvre au-delà de ce qui pourrait légitimement constituer sa fin, nous avons connaissance du dénouement tragique qui attend les personnages. Par exemple, le nœud « End of the Line. Car one » propose, comme troisième lien, de cliquer sur le nom « Eveleen » : nous découvrons alors le fragment textuel consacré à « Ms Eveleen Doyce[1] », passagère numéro 19 « se rendant à Elephant and Castle ». Nous savons que le métro ne s'arrêtera pas à cette station, ce qui provoquera l'accident mortel. Cette femme est liée au passager 73, « Mr Milton Richards[2] », qui est son beau-père mais surtout un homme fou qui souhaite l'assassiner, et qui voyage dans le wagon numéro deux. Ce dernier met en œuvre depuis un certain temps des tentatives d'intimidation qui n'ont pas d'effet sur sa belle-fille : « Il lui téléphone tous les jours pour la menacer. L'idée que lui, n'ayant plus qu'un seul bras, puisse lui faire du mal la fait rire. Elle rit à gorge déployée au téléphone, même à une heure du matin[3] ». La section du texte consacrée à ses pensées dévoile la

[1] 253, « Passenger 19 » (http://www.ryman-novel.com/car1/19.htm [consulté le 03/03/16]).
[2] 253, « Passenger 73 » (http://www.ryman-novel.com/car2/73.htm [consulté le 03/03/16]).
[3] *Ibid*. Nous traduisons : « He phones her day and night to threaten her. The idea of him, one-armed, trying to do her in makes her laugh. She roars at him down the telephone, even at one in the morning » (il est possible de

confiance qui la porte, et l'ironie tragique se révèle alors dans les derniers mots : « Ce monde fou plaît à Eveleen, il la satisfait. Si elle devait mourir maintenant, cela ne la dérangerait pas[1] ». Le lecteur sait que c'est le destin qui l'attend : il sent dès lors le poids de cette fin qui a déjà eu lieu sur la lecture des fragments qui s'offrent à lui. On pourrait reproduire cette démonstration pour de nombreux nœuds textuels : par exemple, nombreux sont les personnages qui, comme « Ms Gina Horst », profitent de leur trajet en métro pour réinventer leur vie, et c'est ainsi que le fragment la concernant se termine par l'évocation de son « excitation grandissante » face à une idée lui redonnant la main sur sa propre existence, que le texte traduit par un passage à la focalisation interne et à une narration homodiégétique faisant résonner un tragique « Yes. I can[2] » qui est irrémédiablement remis en cause par l'accident. Autrement dit, on constate par ces exemples que si l'accident ne signe pas le dénouement de l'intrigue ou ne marque pas l'arrêt de la lecture – s'il ne fonctionne pas comme un point final, s'il n'est pas la « fin de la ligne » – il joue malgré tout un rôle construisant une tension à même d'orienter la lecture.

Dès lors, il faut nous interroger sur les phénomènes qui encouragent la lecture au-delà de cet événement à portée conclusive. Plusieurs éléments peuvent être évoqués : d'abord, le fait que la circulation dans l'hypertexte ne soit pas linéaire, au fil des pages d'un livre que nous tournerions, mais offre presque toujours plusieurs possibilités au lecteur, implique que ce dernier fasse des choix qui ne suivent pas nécessairement le déroulement de l'histoire ; plus précisément, le lecteur ne peut pas savoir à l'avance si le lien qu'il décide d'activer lui permet d'avancer dans le récit ou non. Par exemple, dans notre première progression dans l'œuvre, lors de la deuxième étape de notre lecture, nous avons rencontré le nœud textuel consacré au passager 91, Mr James Bartlett, le jeune policier qui apprend par sa radio l'accident du métro dont son collègue et lui-même, ainsi qu'une petite troupe de comédiens, viennent de sortir. Or, dans ce fragment qui comporte quatre liens, nous avons cliqué sur l'expression « The American girl », qui nous a conduits vers le personnage 92, « Ms Sara Ivanovic ». Cette dernière fait partie des rescapés, mais son fragment est en léger décalage avec celui du passager 91 :

> Le vieux policier plisse les yeux, comme un vieil éléphant excité. Sara pense : « Je suis jeune, je suis sexy, je vais juste continuer jusqu'à ce que tu te lasses et que tu nous laisses partir ». La radio grésille, son jeune collègue s'en empare.
>
> « Quel train, dites-vous, quel train ? » demande le jeune policier. Il a l'air inquiet.
>
> The old cop narrows his eyes, like a horny old elephant. Sara thinks : I'm young, I'm sexy, I'll just do this until you get bored and let us go. The radio squawks, his young partner takes it.
>
> « Which train, repeat, which train ? » The young cop asks. He sounds worried. [3]

En effet, comme on le constate dans ce passage, les mêmes termes sont repris d'un fragment à l'autre : « The radio squwaks », « Which train, repeat, which train ? ». Mais, là où le premier nœud permettait

comprendre *to roar* dans la continuité du rire évoqué dans la phrase précédente, ou bien de le traduire dans une idée de hurlement, ou de rugissement, qui en français connotent plus la peur ou la colère).

[1] *Ibid*. Nous traduisons : « This mad world pleases Eveleen, leaves her content. If she were to die right now, she wouldn't mind ».

[2] 253, « Passenger 12 » (http://www.ryman-novel.com/car1/12.htm [consulté 04/03/16]), pour cette citation et la précédente. Nous avons traduit « growing excitement » mais nous avons conservé « Yes. I can » (« Oui, je le peux / j'en suis capable ») en anglais pour son expressivité.

[3] 253, « Passenger 92 » (http://www.ryman-novel.com/car3/92.htm [consulté le 05/03/16]). Nous traduisons.

de comprendre la cause de l'inquiétude du policier, ce n'est plus le cas dans le second : nous nous situons donc, du point de vue de la diégèse, quelques secondes auparavant, alors même que nous lisons ce fragment après. Ainsi, un des premiers éléments qui explique la raison pour laquelle la lecture ne s'arrête pas avec la fin repose dans la connaissance qu'acquiert rapidement le lecteur concernant ses capacités à approfondir l'univers diégétique par des liens analeptiques. Une autre raison concerne le fait que plusieurs personnages survivent à l'accident : uniquement dans la première voiture, pas moins de douze personnages quittent la rame à l'arrêt précédant l'accident[1]. Or ces personnages, qui n'ont pas conscience de ce à quoi ils ont échappé, poursuivent leur propre existence, nouant parfois des relations qui peuvent constituer des embryons d'intrigue. C'est le cas par exemple pour les personnages vingt-sept et vingt-huit, Danni Jarret et Flora McCardie : la première s'amuse à écrire des insanités sur un carnet car elle sait que la seconde regarde par-dessus son épaule, puis lui fait remarquer son impolitesse avant de quitter la rame ; or la seconde sort aussi du métro à ce moment-là, et l'interpelle sur le quai. Le fragment vingt-huit se termine ainsi : « Puis elles commencent à parler[2] ». Le lecteur n'a pas connaissance du contenu de cette conversation, mais cela attise son intérêt : il a alors l'espoir de pouvoir entrapercevoir ce qui se dit entre ces deux femmes par l'intermédiaire d'un autre fragment, et poursuit ainsi sa lecture, tout comme les fils des intrigues se poursuivent au-delà de l'accident.

D'un point de vue plus général, on peut constater que l'accident du métro ne peut jouer son rôle de fin car l'œuvre s'ingénie à déconstruire la temporalité. Les exemples précédents ont pu le montrer : l'intrigue progresse par prolepses et par analepses, s'arrête et se poursuit selon les fragments que l'on rencontre. La raison permettant d'expliquer ces éléments est simple : ce récit recouvre une durée précise, brève, et tous les fragments se superposent sur cette échelle temporelle. Geoff Ryman précise ainsi, dans le texte introductif de la version imprimée de l'hypertexte, la « période temporelle » recouverte par l'œuvre :

Ce roman débute au moment où les portes de la rame se ferment à Embankment Station. Le trajet sous la Tamise jusqu'à Waterloo Station prend à peu près une minute et demi. Le train s'y arrête trente secondes avant de repartir. Deux minutes plus tard, il arrive à Lambeth North et s'arrête trente autres secondes. La dernière portion du trajet dure trois minutes avant d'atteindre Elephant and Castle.	This novel begins as the train doors close at Embankment Station. The journey under the river Tames to Waterloo Station takes roughly one and a half minutes. The train waits there for thirty seconds before leaving. Two minutes later, it arrives at Lambeth North and waits for a further thirty seconds. The final leg of the voyage takes three minutes to reach the Elephant and Castle.
En d'autres termes, l'action de ce roman dure sept minutes et demi. Cela signifie	In other words, the action of this novel lasts seven and a half minutes. This means

[1] Ce sont précisément les personnages suivants : Deborah Payne (http://www.ryman-novel.com/car1/3.htm), Brian Latham (http://www.ryman-novel.com/car1/5.htm), Maria Reventos (http://www.ryman-novel.com/car1/6.htm), Victor Reventos (http://www.ryman-novel.com/car1/7.htm), Lisa Jabokowski (http://www.ryman-novel.com/car1/8.htm), Harriet Dawe (http://www.ryman-novel.com/car1/17.htm), Danni Jarret (http://www.ryman-novel.com/car1/27.htm), Flora McCardie (http://www.ryman-novel.com/car1/28.htm), Helen Bale (http://www.ryman-novel.com/car1/29.htm), Bob Bale (http://www.ryman-novel.com/car1/30.htm), William Dynham (http://www.ryman-novel.com/car1/32.htm), Jason Loveridge (http://www.ryman-novel.com/car1/36.htm) [liens consultés le 05/02/16].

[2] 253, « Passenger 28 » (http://www.ryman-novel.com/car1/28.htm [consulté le 05/03/16]). Nous traduisons : « Then they begin to speak ».

qu'il faut sûrement plus de temps pour le lire qu'il en faudrait pour le vivre. Cela peut vous paraître absurde.	it probably takes longer to read it than it would to live it. This may strike you as absurd.[1]

Autrement dit, *253* est une œuvre qui joue sur la simultanéité des récits qu'elle offre à la lecture. Plusieurs fragments se déroulent au même moment, ou à quelques secondes d'intervalle, et sont parfois réunis sur une même page, comme c'est le cas dans les sections « End of the line ». Or le lecteur, malgré tous ses efforts – consistant par exemple à ouvrir plusieurs pages en même temps dans son navigateur – ne peut lire plusieurs nœuds textuels simultanément. C'est pour cette raison que la fin ne peut jamais réellement advenir : plusieurs fils narratifs se nouent en parallèle, se croisent, et tous – sauf ceux concernant les personnages ayant quitté la rame – sont coupés en même temps. C'est cela que la lecture ne peut pas appréhender. Dans un certain sens, l'hypertexte est plus ambitieux que le lecteur : si l'hypertexte est pleinement non-linéaire, l'exploration du lecteur est, au mieux, multilinéaire, et ne peut en aucune façon appréhender pleinement cette simultanéité.

Faut-il alors aller jusqu'à considérer que la catastrophe ferroviaire n'est pas la fin de l'intrigue ? Peut-être, mais force est de constater que, dans le champ de la diégèse, rien à part cet événement ne peut jouer ce rôle : c'est donc par un raisonnement à rebours que nous nous devons d'affirmer que cela représente bien, d'une certaine façon, une certaine fin. L'œuvre joue avec l'horizon d'attente du lecteur – on l'avait déjà constaté avec le choix de la formule « End of the line » – en faisant reposer la fin sur un *accident*, c'est-à-dire sur ce qui arrive non par nécessité, mais par hasard : l'accident est la fin, parce qu'il faut bien une fin ; mais c'est une fin qui exhibe son caractère arbitraire et qui est bien à penser en tension avec le principe hypertextuel du réseau et de l'absence de fin. Il faut alors distinguer, au sein de *253*, l'histoire – *253* raconte un accident de métro et des sept minutes et demi qui le précèdent –, la structure – nous avons parlé de polystructure, il faut renvoyer en dernière instance à la notion de réseau –, et le parcours – ce dernier établit un croisement de fils narratifs qui intriguent le lecteur et l'incitent à poursuivre sa lecture malgré les instabilités diégétiques. Où se situe alors l'intrigue dans cette tripartition ?

3) *253* ou l'espoir de l'intrigue

On a souvent dit, et les théoriciens du genre s'accordent sur ce point, que l'hypertexte de fiction est constitué en tant qu'œuvre par et dans l'acte de lecture. Tant que le texte n'est pas actualisé par une lecture, il reste à l'état de potentialité : ce fait, qui peut être vrai pour tout type d'œuvre textuelle, est particulièrement saillant dans le cas de l'hypertexte parce que le lecteur fait des choix pour pouvoir avancer dans l'œuvre. Ses choix sont alors ce qui la construit en tant qu'œuvre, ce qui lui donne sens, c'est-à-dire une direction signifiante. Dès lors, se questionner sur la place et le rôle de l'intrigue dans le cadre d'un récit hyperfictif revient en grande partie à se questionner sur ce qui motive la progression dans l'œuvre, ce qui contribue à la persévérance du lecteur. À partir de l'exemple de notre lecture de *253*, nous nous proposons de montrer que ce qui permet au lecteur d'avancer dans son exploration de

[1] 253PR, 3-4. Nous traduisons.

l'œuvre, ce qui l'empêche d'abandonner face à une œuvre fragmentée et répétitive, c'est l'espoir de l'intrigue.

Nous avons rappelé précédemment les apports de *Lector in fabula* d'Umberto Eco : l'auteur italien met en avant le fait que l'œuvre narrative est un « mécanisme paresseux » qui a besoin de l'intervention du lecteur pour fonctionner, intervention fondée sur une connaissance construisant un horizon d'attente. Quand nous abordons *253* de Geoff Ryman, nous le faisons avec notre encyclopédie : en l'occurrence, nous lisons l'œuvre comme un roman, puisque c'est ce qui est indiqué sur la page d'accueil – « a novel for the Internet[1] ». Nous nous attendons donc à avoir à portée de main ou de doigts une œuvre de fiction complète et cohérente racontant une ou des histoires. Mais puisque c'est un hypertexte, et que nous avons une connaissance spécifique de ce dispositif, nous nous attendons aussi à une narration discontinue. Par ailleurs, puisque nous étudions la multiplication des récits, nous savons qu'il est possible de conserver une réception intriguée d'une œuvre présentant plusieurs fils narratifs, voire que ces fils multiples peuvent accroître notre plaisir de lecture en retardant, pratiquement indéfiniment, la fin. Ces attentes par rapport à l'œuvre nous encouragent à mettre en place une stratégie dans nos choix : si, comme le schéma suivant l'indique, nous choisissons d'abord de remplacer le fragment lu par un autre fragment (phénomène désigné par la double flèche =>), nous préférons rapidement ouvrir plusieurs fragments en même temps, dans différents onglets de notre navigateur, pour pouvoir choisir après avoir lu tout ce qui s'offrait à nous, la direction que nous souhaitons emprunter (phénomène désigné par la flèche simple –>).

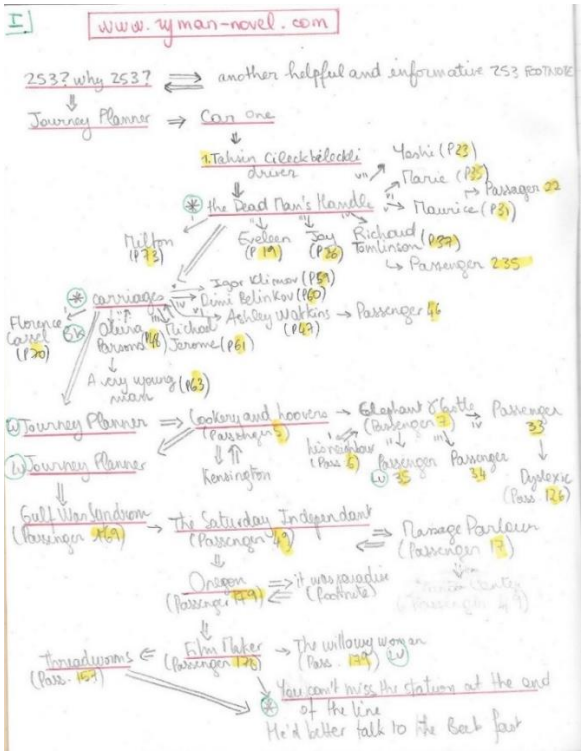


Image 3. Schéma complet de la lecture, *253*

[1] 253 (http://www.ryman-novel.com/home.htm [consulté le 06/03/16]). Nous traduisons : « un roman pour Internet ».

On peut alors constater que cette nouvelle stratégie est mise en place à partir du nœud « End of the line. Car one » (qui porte le titre « The Dead Man's Handle », car nous avons souhaité dans ce schéma garder la trace des intitulés des liens hypertexte sur lesquels nous avons cliqué) : si face à ces nœuds portant sur la fin, nous visons une exploration pratiquement exhaustive, peu à peu notre lecture se fait moins complète. On peut considérer que l'enjeu de la lecture subit à ce moment-là une mutation : si au départ nous sommes pris dans une logique d'appropriation du dispositif, nous nous en émancipons peu à peu pour nous concentrer sur le récit et ses suggestions, si bien que l'enjeu n'est plus alors pour nous de tout lire – de cliquer sur tous les liens offerts dans le texte « End of the line. Car one » par exemple – mais de progresser dans les relations qui se nouent entre passagers. Ainsi, l'exploration nous conduit à lire le fragment 179 consacré à « Ms Annabelle Rowan[1] » : le premier lien hypertexte rencontré, « his filmmaker », attise notre curiosité puisqu'il est question du désistement du réalisateur auprès d'un publicitaire, désistement que doit annoncer le personnage de Ms Annabelle Rowan. Une des modalités de la tension narrative entre en jeu ici : le lecteur est curieux de connaître la raison pour laquelle il ne se présentera pas. L'hypertexte de fiction, par son jeu sur la brièveté des fragments, attise cette tension : le lecteur sait avant d'avoir lu le fragment en cours jusqu'à son terme qu'il n'aura pas la réponse, et qu'il doit aller la chercher en cliquant sur le lien. C'est ce qu'il fait, sans plus chercher à avoir une lecture exhaustive, puisqu'ici, un élément narratif attire suffisamment son attention pour créer une réception intriguée ouvrant sur une bifurcation. Ce phénomène se poursuit à la lecture du lien suivant, portant, comme le lecteur l'espérait, sur le réalisateur, en fait une réalisatrice, « Ms Debbie DeNussi[2] » : le premier lien rencontré est particulièrement intrigant ; il porte sur le sujet du film qui doit être réalisé, les « threadworms » ou *nématodes* en français, espèce de vers parasites. Le lecteur est particulièrement curieux là aussi, et souhaite en savoir plus : comment est-il possible de tourner un film sur ce sujet, même pour une compagnie pharmaceutique ? Que sont ces vers, qu'ont-ils de particulier ? Si le lecteur s'attend donc à pouvoir trouver des réponses à ces questions en cliquant sur le lien, il sera déçu : en effet, le lien le dirige vers le fragment 157 centré sur « Dr Paul Binyon », auteur d'ouvrages radicaux sur le jardinage et spécialiste d'autres types de vers. Le lecteur, contrarié dans ses attentes, abandonne alors la piste du ver (il aurait pourtant pu la poursuivre en cliquant sur le lien « flatworm ») et porte son attention sur un autre élément intriguant : « Il ferait mieux de parler rapidement à la Beeb[3] », dernier lien du fragment qui s'avère aussi être sa dernière phrase, en focalisation interne. Le lecteur est de nouveau intrigué, car, comme le fragment le laisse entendre, une catastrophe écologique se prépare : une tension se construit ici, de l'ordre du suspense cette fois. Or, encore une fois ses pronostics sont déjoués, puisque ce lien le conduit vers « End of the line. Car Five » : il comprend alors que l'hypertexte se joue de ses attentes, et que le lien, qui pourtant portait sur toute la phrase, jouait en réalité sur le sémantisme de l'adjectif « fast » (que nous avons traduit par l'adverbe « rapidement »), renvoyant à la vitesse de la

[1] 253, « Passenger 179 » (http://www.ryman-novel.com/car5/179.htm [consulté le 06/03/16]).
[2] 253, « Passenger 178 » (http://www.ryman-novel.com/car5/178.htm [consulté le 06/03/16]).
[3] 253, « Passenger 157 » (http://www.ryman-novel.com/car5/157.htm [consulté le 06/03/16]). Nous traduisons : « He'd better talk to the Beeb fast » (« The Beeb » est un surnom renvoyant à la BBC, qui est la destination du personnage, le lieu de sa conférence).

rame de métro à l'approche de la station Elephant and Castle, ce que confirme la première phrase du nœud « End of the line. Car Five » : « Debbie DeNussi se demande pourquoi le train va si vite[1] ».

Que comprend-on alors à l'issue de cette exploration ? Tout d'abord, que les liens hypertexte fonctionnent bien à la fois comme vecteurs de discontinuité, comme c'est le cas entre le nœud textuel 178 portant sur la réalisatrice et le nœud 157 portant sur le spécialiste de jardinage, et comme vecteurs de continuité, puisque le lecteur parvient toujours à établir un rapport entre le fragment auquel il accède et celui dont il provient, ainsi que le montre le passage du nœud 157 vers le fragment « End of the line. Car Five » : cela contribue à construire une tension spécifique à l'hypertexte, qui interdit la lecture linéaire que le lecteur s'évertue pourtant à essayer de reconstruire, comme en témoigne notre exploration qui cherche à dérouler un fil jusqu'à son terme. Ensuite, que, comme l'indique Alexandra Saemmer dans l'introduction de *Rhétorique du texte numérique*, le lien hypertexte est le lieu d'un investissement de la part du lecteur parce que le sémantisme du terme ou de l'expression sur lequel il repose porte une promesse, qui peut être tenue ou déçue, comme nous l'avons vu. Le lecteur s'appuie alors sur ces suggestions – le lien hypertexte étant à notre sens un phénomène hautement suggestif – pour tenter de faire émerger une intrigue : dès lors que celle-ci commence à se construire, comme on a pu le constater entre les fragments 179, 178 et 157, alors on peut considérer que l'intervention du lecteur, par l'action de sélectionner les liens sur lesquels cliquer et par l'activation de ces liens, est performative. C'est bien lui qui en dernière instance construit l'intrigue, construit l'œuvre *selon ce qui l'intrigue*. Ainsi, on peut conclure en disant que l'élément téléologique fort de cette œuvre, l'accident de la rame de métro, n'est pas réellement structurant dans la lecture, car il reste accidentel dans tous les sens du terme : il n'acquiert pas de dimension nécessaire, et vient éventuellement interrompre les chaînes de raisonnement construites par le lecteur. Par contre, cliquer sur les liens hypertexte met au jour des rencontres, des liaisons entre les récits, qui sont l'histoire de ces passagers du métro accidenté. L'intrigue émerge donc bien de la lecture dans le désir du lecteur : si la mise en intrigue telle qu'elle est pensée par Paul Ricœur depuis Aristote semble pouvoir difficilement s'appliquer à cet hypertexte, la tension narrative définie par Raphaël Baroni semble bien plus à même d'en cerner les effets.

B. L'hypertexte et son rapport à l'intrigue

Notre objectif était donc d'interroger la pertinence de la notion d'intrigue à propos des hypertextes de fiction, à partir de l'exemple de *253* : que peut-on en conclure ? Force est de constater que les deux champs d'investigation partagent un certain nombre de termes, dont la notion de nœud. Si l'on s'en tient à sa définition la plus large, un nœud est « [l']enlacement d'un objet flexible, [l']entrelacement de deux ou plusieurs extrémités d'objets flexibles (cordes ou fils) destiné à les réunir[2] » : il désigne donc à la fois une forme et la jointure de deux éléments hétérogènes. À partir de ce sens premier, on note plusieurs spécifications ou dérivations : par extension, le nœud peut désigner le « point de rencontre, de jonction d'éléments dans une affaire délicate et complexe », ce qui est

[1] 253, « End of the line. Car Five » (http://www.ryman-novel.com/end/end5.htm [consulté le 06/03/16]). Nous traduisons : « Debbie DeNussi wonders why the train is going so fast ».

[2] Les définitions proviennent du *Trésor informatisé de la langue française*.

intéressant pour notre propos parce qu'une relation est établie entre le concept de nœud et la notion de complexité. Notons encore que de façon spécifique, un nœud désigne, dans un système informatique, le « dispositif permettant une ramification et une concentration des lignes » : le nœud est donc un système vers lequel on converge et d'où l'on repart, ce qui peut correspondre à la fois à l'intrigue et à l'hypertexte. Enfin, l'étymologie latine du terme – *nodus* – lui confère une triple acception, renvoyant au nœud, au lien ou à l'obstacle. Ces trois dimensions se retrouvent dans la définition du nœud au sein de l'intrigue : nous l'avons montré notamment à partir des travaux de Raphaël Baroni, le nœud de l'intrigue correspond au moment où la tension narrative trouve son point de départ, se noue ; autrement dit, c'est le moment où la complexité du récit culmine, parce qu'un obstacle à la compréhension se dresse. Le but de la progression dans l'œuvre est alors d'établir, par des inférences et des hypothèses, des liens entre les actions afin de pouvoir résoudre cette tension, de pouvoir dénouer les fils de l'intrigue. Dans le dispositif hypertextuel, le nœud constitue en quelque sorte un sous-dispositif, ou plus exactement un des moyens qu'adopte le dispositif pour fonctionner. Le nœud est à penser comme un carrefour textuel : il désigne un fragment de texte que le lecteur obtient après avoir cliqué sur un lien, et dont il peut partir par le même geste. L'emploi du terme *nœud* dans ce contexte est à comprendre dans la perspective du réseau que vise à être l'hypertexte : chaque nœud peut potentiellement, même si cela n'est pas le cas en réalité, constituer un point d'accès à tous les autres. Il est donc bien un carrefour, un lieu textuel qui rassemble plusieurs chemins[1], concentrant les parcours et les ramifiant, rassemblant l'attention sur un texte et ouvrant, dans un phénomène de liaison, vers d'autres lieux du texte. Le but de la progression dans l'hypertexte est alors de saisir un ou des fils noués et de les dérouler le plus loin possible : c'est ce que nous avons montré avec *253*. On peut noter toutefois que le terme de nœud n'est pas le seul employé pour désigner ces fragments textuels. Espen Aarseth distingue notamment le *texton* du *scripton* : il part du principe qu'un « texte n'est pas équivalent aux informations qu'il transmet[2] », étant entendu que ces informations désignent « un enchaînement de signes[3] » ; dès lors,

> il est utile de distinguer les enchaînements tels qu'ils apparaissent au lecteur et les enchaînements tels qu'ils existent dans le texte, étant donné qu'ils peuvent ne pas toujours être semblables. Faute de mieux, [nous] appelle[rons] le premier *scripton* et le second *texton*.[4]

Comme l'explicite Jean Clément, le texton est « l'unité textuelle de base définie dans une perspective topologique » – c'est le texte *en soi*, si l'on préfère – et le scripton représente « une séquence non interrompue d'un ou de plusieurs textons tels qu'ils sont projetés par le texte ou réunis par le lecteur[5] »

[1] On peut pour s'en convaincre consulter la carte proposée par l'hypertexte *Luminous Airplanes* de Paul La Farge (nous en reproduisons un extrait en annexe [Annexe 11]) : on constate en effet que les nœuds textuels sont représentés par des sortes de nuages reliés les uns aux autres ; chaque nuage constitue un espace dans lequel se déplacer, auquel on accède par le biais d'un autre nuage et qui conduit lui-même vers d'autres directions.

[2] Aarseth, E, *Cybertext : perspectives on ergodic literature*, *op. cit.*, p. 62. Nous traduisons : « a text is not equal to the information it transmits ».

[3] *Ibid*. Nous traduisons : « a string of signs ». On peut traduire *string* de nombreuses façons mais nous avons choisi le terme d'*enchaînement* qui met à notre sens l'accent sur le phénomène de liaison.

[4] *Ibid*. Nous traduisons : « It is useful to distinguish between strings as they appear to readers and strings as they exist in the text, since these may not always be the same. For want of better terms, I call the former *scriptons* and the latter *textons* ».

[5] Clément, J., « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », art. cit. Notons qu'Espen Aarseth considère que le scripton correspond à ce qu'un « lecteur idéal » lirait : « les scriptons ne sont pas nécessairement identiques à ce que les lecteurs lisent réellement, ce qui correspond à une autre entité

– le texte *actualisé* par le lecteur. Cette précision nous paraît intéressante dans la mesure où elle permet de distinguer le nœud comme espace de texte en soi et les liens qu'établit le lecteur par sa lecture : elle permet en d'autres termes de pointer du doigt la façon dont se construit le sens d'un hypertexte dans l'acte de lecture. Ainsi, un nœud hypertextuel est en soi un fragment textuel qui n'acquiert de signification que par le passage du lecteur par le biais des liens qui y conduisent et qu'il comporte : cela permet de penser le passage de l'hypertexte en tant que réseau potentiellement infini vers l'hyperfiction, ou l'hyperroman, c'est-à-dire l'histoire ou les histoires qu'il contient. La notion de scripton met en avant un autre terme commun à l'intrigue et à l'hypertexte : le lien. C'est un des autres moyens sur lequel s'appuie le dispositif hypertextuel pour fonctionner, puisque le lien hypertexte est ce qui permet d'accéder à d'autres nœuds : c'est ce qui représente le chemin ou les chemins qui s'offrent au lecteur à chaque carrefour. Ces liens peuvent avoir de multiples fonctions, et ce sont eux qui organisent la complexité des œuvres et qui créent la tension entre la continuité et la discontinuité, par le jeu des « incises » et des « bifurcations[1] ». Ces liens appartiennent au texton : ils sont déjà là, et le lecteur n'a pas nécessairement pour but de tous les activer ; son rôle est bien plutôt de se frayer un chemin parmi leurs suggestions, et c'est ce chemin qui pourra faire émerger une intrigue. En effet, cette dernière aussi convoque la notion de lien : le lien peut renvoyer à la causalité mentionnée par Paul Ricœur, ou encore à la constitution d'hypothèses par le lecteur qui chez Raphaël Baroni rythme la progression dans l'œuvre narrative ; dans les deux cas, il s'agit de relier les actions entre elles de façon à les rendre signifiantes[2].

Le point de divergence principal entre intrigue et hypertexte repose sur un dernier terme clé : celui du dénouement. Nous avons déjà dit que le dénouement était l'élément de l'intrigue qui trouvait le moins de point d'ancrage dans les œuvres de notre corpus : ce fait est radicalisé dans le cas de l'hypertexte de fiction, comme l'exemple de *253* de Geoff Ryman le démontre. Si l'intrigue repose sur un nœud de départ qui oriente la tension narrative et si elle s'appuie sur une convention qui veut qu'au nœud soit lié un dénouement qui vienne dans le même temps délivrer le lecteur de l'emprise de cette tension, dans l'hypertexte de fiction le nœud et le lien concourent à construire un réseau qui par essence n'a pas de fin : le dénouement est de fait exclu de la réflexion. *253* comme *Luminous Airplanes* jouent avec cette (im)possibilité de la fin : nous l'avons montré à propos de l'hyperfiction de Geoff Ryman,

(une *lexie* dans le sens que lui donne Barthes ?), qui n'est pas déterminée par le texte » (Aarseth, E. *Cybertext*, *op. cit*., p. 62. Nous traduisons : « Scriptons are not necessarily identical to what readers actually read, which is yet another entity (a *lexie* ine the Barthesian sense ?) and one not determined by the text »).

[1] On convoquera ici l'article d'Alexandra Saemmer, « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils d'analyse » (art. cit.), dans lequel elle dresse une typologie des fonctions du lien hypertexte. Elle distingue deux grands ensembles, le lien dit « incise » et le lien « bifurcation ». Le premier peut être « catalyse », c'est-à-dire « combler l'espace entre deux propositions narratives de base » (p. 115), « informant », c'est-à-dire qui « confère un lieu et un temps à l'intrigue » (p. 115), ou « indice », qui « implique une activité de déchiffrement, de reconstruction » (p. 115) ; tandis que le second peut être « chronologique », c'est-à-dire qu'il « suit le déroulement temporel de l'intrigue » (p. 116), « analeptique » s'il « appelle des fragments racontant des événelents et actions survenus avant l'action principale du texte géniteur » (p. 116) ou encore « proleptique », quand il « projette le lecteur vers l'avenir » (p. 116).

[2] On notera alors que dans un roman fortement linéaire – c'est-à-dire ne pratiquant pas la multiplication des récits et ayant peu recours aux analepses et aux prolepses – ces liens de causalité sont établis par le texte lui-même : le lecteur n'a plus qu'à les suivre. Les choses sont différentes par exemple dans le cadre du roman policier, dont l'intrigue, comme nous le verrons dans le point suivant, joue explicitement avec les attentes du lecteur et se donne pour objectif de déjouer ses hypothèses.

mais on peut le constater aussi dans *Luminous Airplanes*. Cette mise en tension de la fin est d'abord thématique : en effet, le narrateur – *Luminous Airplanes* est un récit homodiégétique – a pendant un certain temps mené des travaux de recherche sur les membres d'une secte, les Millerites, que l'on peut qualifier d'apocalyptiques, croyant en l'avènement de la fin du monde.

> Ils étaient nommés d'après William Miller, un fermier de l'État de New York qui avait additionné les années des prophéties dans *Le Livre de Daniel* et *Le Livre de la Révélation*, selon son propre système, complexe et pas vraiment correct, et il avait établi que 1843 était l'année de l'apocalypse. Des dizaines de milliers de personnes étaient convaincues par son calcul, et, l'année finale approchant, ils priaient et lisaient et dansaient dans une frénésie anticipant leur salut. Mais le monde ne prit pas fin. Plus tard dans l'année, un des disciples de Miller refit le calcul, et conclut que le monde allait finir le 22 octobre 1844. Ce jour-là, entre cinquante mille et un demi-million de Millerites se regroupèrent dans des églises, au sommet de collines, et dans des cimetières. Ils chantèrent ; ils prièrent ; ils attendirent. Rien ne se passa. Au bout d'un certain temps, ils rentrèrent chez eux se coucher.
>
> Après la Grande Déception, ainsi que ce jour où la fin n'eut pas lieu resta dans les mémoires, la plupart des Millerites renoncèrent à leur foi et poursuivirent leur vie. Certains recalculèrent la date de l'apocalypse : elle aurait lieu en 1846, ou en 1853, ou n'importe quand, sous peu. Et un petit nombre affirma que Jésus *était* revenu, et qu'il avait fermé les portes à tous les mécréants – en d'autres termes, à tout le monde sauf eux. Croyant que leurs âmes étaient hors de danger, ils s'adonnèrent à l'amour libre et à la « promiscuité du lavage de pieds », qui m'a toujours intrigué. Pour ces Millerites croyant aux « portes closes », le monde *avait* pris fin ; ce qu'ils continuaient à expérimenter était seulement une sorte d'appendice à l'histoire.
>
> They were named for William Miller, a New York State farmer who had added up the years of the prophecies in the *Book of Daniel* and *Revelations*, according to a complex and not obviously correct system of his own, and fixed 1843 as the deadline for the apocalypse. Tens of thousands of people were convinced by his calculations, and as the final year approached they prayed and read and danced themselves into a frenzy of anticipated salvation. But the world did not end. Late in the year one of Miller's disciples added up the numbers again, and concluded that the world would end on October 22, 1844. On that day, somewhere between fifty thousand and half a million Millerites gathered in churches, on hilltops, and in cemeteries. They sang; they prayed; they waited. Nothing happened. Eventually they returned home to sleep.
>
> After the Great Disappointment, as the day when the world didn't end came to be known, most of the Millerites renounced their faith and went on with their lives. Some recalculated the date of the apocalypse : it was going to happen in 1846, or 1853, or, anyway, soon. And a few asserted that Jesus *had* come back, and that he'd shut the doors of salvation to all unbelievers—in other words to anyone who wasn't them. Believing that their souls were out of danger, they gave themselves over to free love and « promiscuous foot-washing », something I've always wondered about. For these « shut-door » Millerites, the world *had* ended ; what they continued to experience was only a sort of appendix to history.[1]

On peut considérer cette secte et ses croyances comme l'emblème des croyances du lecteur naïf face à l'hypertexte de fiction : la croyance en la fin motive les actions, et son report n'est toujours que temporaire, jusqu'au moment où l'on prend conscience qu'elle a peut-être déjà eu lieu. Cela semble pouvoir tout à fait s'appliquer à notre lecture de *253* : nous avons montré que l'événement de l'accident de métro, constituant la seule fin légitime de la diégèse, de l'intrigue et de l'œuvre, intervenait rapidement dans la lecture quelle que soit la structure qu'elle suive, mais que cela n'empêchait pas sa poursuite, au-delà de la fin, comme libérée de cette fin ; elle est alors guidée par le leitmotiv des

[1] LA, « The Great Disappointment, 1 » (http://www.luminousairplanes.com/section/books-will-not-be-written-1 [consulté le 10/03/16]). Nous traduisons.

Millerites que mentionne le narrateur de *Luminous Airplanes* : « if time continues[1] ». Si le motif apocalyptique est donc présent dans *Luminous Airplanes*, faisant l'objet d'analyses et de réflexions de la part du narrateur qui, comble de l'ironie, ne parvient pas lui-même à mener à leur terme ses travaux sur le sujet[2], il n'est pas le seul à désigner la problématique de la fin : en effet, on retrouve dans l'hypertexte la présence d'un ouvrage romanesque inachevé, « *Summerland*, about half a novel », qui compte cent-quarante pages à afficher. Là encore, le lecteur est confronté, alors même que sa lecture de ce fragment est tout à fait linéaire puisqu'elle ne comporte pas d'autre lien hypertexte que les liens « *next* » permettant d'atteindre la page suivante, à l'absence de fin, ou plus précisément à une fin matérielle qui n'est pas le dénouement de l'intrigue.

Dès lors, on peut constater à partir de cet exemple que dans *Luminous Airplanes*, l'absence ou la mise en question de la fin et du dénouement est à la fois thématique et fonctionnelle. La comparaison avec le livre imprimé *Luminous Airplanes* est éclairante : on constate ainsi qu'on ne part pas du même point, qui ne conduit pas au même endroit, si bien que l'on n'a pas accès, en dernière instance, à la même histoire, alors même que les fragments textuels sont en partie les mêmes. Dans le livre, le point de départ est le fragment « Contact with other worlds », que nous rencontrons, dans notre lecture de l'hypertexte[3], à peu près au quart de notre progression : ce fragment correspond au moment où le narrateur apprend le décès de son grand-père, qui est un événement important dans le récit puisqu'il enclenche le retour sur les traces de son enfance par le narrateur. La différence principale repose alors sur le fait que le livre imprimé s'ouvre par une narration ancrée dans le passé : « Je venais juste de rentrer d'un festival dans le Nevada […] quand ma mère […] m'appela pour me dire que mon grand-père était mort[4] » (LAPr, 3) ; tandis que l'hypertexte s'ouvre sur le fragment « Patriot day », sur fond bleu ciel, ancré dans un présent d'énonciation : « Je suis en train d'écrire ceci le jour du Patriot Day, en 2012[5] ». Il faut rappeler que l'hypertexte *Luminous Airplanes* s'organise autour de différentes couleurs de fond de page qui correspondent à des périodes temporelles dans la vie du narrateur : le bleu ciel correspond ainsi au temps présent de la rédaction de l'hypertexte, tandis que le vert clair, qui est la couleur de fond du fragment « Contact with other worlds, 1 » dans l'hypertexte, renvoie aux expérimentations du narrateur jeune adulte et de sa vie à San Francisco. Autrement dit, le livre imprimé prend pour point de départ l'événement perturbateur de la mort du grand-père ouvrant vers la réminiscence, alors que l'hypertexte prend pour point de départ le point le plus rapproché dans le temps du moment de la rédaction, 2012, qui est postérieur à la parution même du livre papier – il a été publié en 2011. On pourrait alors considérer que l'hypertexte prend paradoxalement pour point de départ ce qui pourrait constituer l'arrivée du parcours : en effet, la portée de ce texte introductif est fortement conclusive, le narrateur

[1] *Ibid.* Nous traduisons : « si le temps continue ».

[2] LA, « San Francisco, City of ghosts, 3 » (http://www.luminousairplanes.com/section/san-francisco-city-ghosts-3 [consulté le 10/03/16]).

[3] Nous renvoyons à l'annexe (Annexe 12) pour voir le schéma de cette lecture, qui a été guidée non par le hasard mais par une volonté d'exhaustivité et un désir de mettre au jour la structuration sous-jacente des nœuds.

[4] Nous traduisons : « I had just come home from a festival in Nevada […] when my mother […] called to tell me that my grand-father had died ».

[5] LA, « Patriot day » (http://www.luminousairplanes.com/section/patriot-day/ [consulté le 10/03/16]). Nous traduisons : « I am writing this on Patriot Day, 2012 ».

livrant comme une sorte de bilan de sa propre existence en regard de l'anniversaire des attentats du 11 septembre 2001 aux États-Unis d'Amérique. Qu'est-ce qui constitue alors le point d'arrivée de notre lecture ? Nous terminons de façon là aussi paradoxale sur l'interruption du roman inachevé, « *Summerland*, about half a novel » : à l'issue de cette lecture, nous avons parcouru plus de 91% de l'œuvre, comme l'indique un outil proposé par l'hypertexte. Notre lecture prend donc fin au bout d'un long parcours linéaire du roman inachevé inséré dans le réseau de l'hyperfiction *Luminous Airplanes* : c'est tout à fait représentatif de cette tension portée sur le dénouement dans l'hypertexte de fiction. Au contraire, le livre imprimé quant à lui se referme doublement : il comporte un point final objectif lié à la nature du *codex*, et le fragment final est une réponse au fragment initial, comme l'indique son titre identique, « Contact with other worlds »[1], contribuant à fermer la boucle de la lecture. Plus encore, cette fin a une forte valeur conclusive et a une portée pratiquement apocalyptique, puisqu'elle raconte la réaction du narrateur face aux attentats du 11 septembre 2001 : « Ce n'est pas en train d'arriver, me suis-je dit. Puis je me suis dit, c'est la fin du monde[2] » (LAPr, 241). *Luminous Airplanes* est donc, comme *253*, une œuvre qui réfléchit au concept de fin, qui le met en tension, mais qui, en tout cas dans sa forme hypertextuelle, ne s'y résout pas. Dès lors, nous pouvons considérer que la notion d'intrigue fonctionne pour la lecture de nos hypertextes dans la mesure où elle constitue un horizon de réception, un modèle suscitant le désir d'avancer et avec lequel jouent Geoff Ryman et Paul La Farge[3], de la même façon qu'Italo Calvino et Mark Z. Danielewski le font dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *La Maison des feuilles*.

Le lecteur d'hypertexte lit donc les œuvres guidé par le désir de l'intrigue, et ce désir le pousse à mettre en œuvre des stratégies, pour contrer ce qui pour Paul Ricœur constituait un critère d'exclusion du champ narratif voire littéraire, à savoir l'impossibilité de lire deux fois de la même façon l'œuvre et, ce qui est lié, l'impossibilité d'en livrer un résumé cohérent. Face aux hypertextes de notre corpus, nous avons donc cherché à garder la trace de cette lecture, des chemins empruntés, des choix effectués, à travers la conception de schémas et de cartes. Cette façon de mettre en espace notre réflexion, qui nous intéressera dans la troisième partie de ce travail, met d'ores et déjà l'accent sur la dimension exploratoire de toute lecture d'un hypertexte de fiction – ou même d'œuvres multipliant les récits. Le lecteur se fait, en quelque sorte, enquêteur[4].

[1] Il est intéressant de noter que ce fragment est absent de l'hypertexte de fiction, alors même qu'on pouvait s'attendre à le lire puisque le premier, « Contact with other worlds, 1 » portait une numérotation, donc semblait s'inscrire dans une série (c'est le cas pour d'autres fragments, qui offrent toujours au moins deux ou trois nœuds textuels au sein de la série). Est-ce une autre façon de signifier que la fin est un leurre ?

[2] Nous traduisons : « This isn't happening, I thought. Then I thought, this is the end of the world ».

[3] Ce dernier indique, dans un fragment de *Luminous Airplanes*, qu'il n'est pas contre « un peu de suspense » (« a little suspense »), qui peut se comprendre comme un « retour à des éléments majeurs de la tradition qui précède » (« a return to major elements of the preceeding tradition », LA, « The Silver Age », http://www.luminousairplanes.com/section/silver-age#q=tradition [consulté le 30/03/16]).

[4] Voir Debeaux, G., « Parcourir l'œuvre, est-ce l'enquêter ? Le cas de l'hypertexte de fiction », communication dans le cadre du séminaire ALEF, *Explorer les différents espaces de l'enquête : cheminements et reconstitutions* (publication en cours).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

CHAPITRE 5. FORMES DE L'INTRIGUE DANS LES ROMANS AUX RÉCITS MULTIPLES

Si nos récits mettent en jeu et créent du jeu dans les rouages de l'intrigue, ils peuvent être compris comme des configurations spécifiques, tentant de déjouer le pouvoir du dénouement. Nous avons abordé la question de l'intrigue d'un point de vue large et il s'agit désormais d'entrer dans les détails des textes afin de déterminer des formes d'intrigue particulières : en effet, nos œuvres s'inscrivent dans la reprise de schémas préexistants, par exemple l'intrigue policière, pour les bouleverser. Nous ne chercherons pas à montrer que notre corpus est un ensemble de romans policiers, mais bien plutôt, suivant l'exemple de *« 53 jours »* de Georges Perec, que pour certains, « ils « reç[oivent] de l'extérieur le roman policier comme une forme constituée », forme qu'il s'agit alors de « modifi[er] profondément » voire de « détourn[er] de [son] fonctionnement générique[1] ».

I. Le modèle de l'enquête et ses suites

Le point de départ de la réflexion peut être constitué par le paradoxe soulevé par Denis Mellier et Gilles Menegaldo dans la préface du numéro de *La Licorne* qu'ils consacrent aux *Formes policières du roman contemporain* :

> D'où vient […] que ce soit précisément cette forme [du roman policier], que l'on décrit souvent comme la plus déterminée par ses codes et ses clichés, la plus crispée sur ses structures et sur son personnel stéréotypé, qui ait ainsi servi à des œuvres parmi les plus novatrices du roman contemporain ?[2]

Nous reprenons à notre compte ce questionnement en l'élargissant : en effet, dans notre corpus, si le roman policier est un modèle prégnant pour plusieurs œuvres, comme *« 53 jours »*, *La Maison des feuilles*, mais aussi *Cloud Atlas* ou *Si par une nuit d'hiver un voyageur* sous certains aspects, voire *253*, d'autres formes conventionnelles et elles aussi très stéréotypées servent de canevas, comme le voisin roman d'aventures[3] pour *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ou *Cloud Atlas*, le roman digressif dans *Courts-circuits* et *Luminous Airplanes*, voire la forme du conte, dans *Le Château des destins croisés*. Chacune à leur manière, ces configurations narratives impliquent un ordre des actions – pris sous le sceau de la causalité pour le roman policier, tout comme pour le conte, sous celui du hasard pour le roman d'aventure, ainsi que pour le roman digressif lui-même marqué par un principe de régression – que nos romanciers cherchent alors à perturber.

[1] Dangy-Scaillierez, I., *L'Enigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 12.

[2] Mellier D. et G. Menegaldo, « Avant-propos », *Formes policières du roman contemporain*, *op. cit.*, p. 3.

[3] Le roman d'aventures peut être considéré comme un genre voisin du roman policier dans la mesure où leurs schémas actanciels impliquent tous deux la présence d'une quête, rétrospective dans le cas du roman policier, prospective dans le cas du roman d'aventures. L'ouvrage dirigé par Denis Mellier et Luc Ruiz, *Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventures* (Fontenay/Saint-Cloud, ENS Editions, 1995) met en avant ce rapprochement dès son titre.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

A. L'enquête comme matrice de l'intrigue

La majorité de nos œuvres a à voir avec le modèle du roman policier, auquel nous souhaitons donc accorder une place certaine, et agence en particulier ses intrigues autour de la notion d'enquête.

1) Fonctionnement de l'enquête

L'enquête, que l'on définira *a minima* comme une « recherche systématique de la vérité[1] », détient une double dimension : elle est à la fois tendue vers l'établissement d'une certitude – porteuse en ce sens d'une visée démonstrative et révélatrice – et orientée par une démarche heuristique – mener une enquête, c'est émettre des hypothèses face à une *énigme* qu'il s'agit de résoudre. Luc Boltanski, dans son ouvrage *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, met d'emblée l'accent sur le rôle que joue cette énigme dans l'avènement de l'enquête, et nous lui empruntons sa définition :

> [L'énigme est] suscitée par un événement […] qui fait saillance en se détachant sur un *fond* […] ou par les traces qu'un événement passé […] a imprimées dans la texture des états de choses. […] L'énigme est donc une singularité (puisque tout événement est singulier) mais une singularité ayant un caractère que l'on peut qualifier d'*anormal*, qui tranche avec la façon dont les choses se présentent dans des conditions supposées *normales*, en sorte que l'esprit ne parvient pas à inscrire cette inquiétante étrangeté dans le champ de la réalité.[2]

Autrement dit, l'énigme se présente comme un événement descriptible, mais incompréhensible, qui vient bousculer l'ordre de la réalité : il s'agit de résorber ce désordre. Luc Boltanski postule alors une distinction entre ce qu'il nomme la réalité, « réseau de causalités reposant sur des formats préétablis de façon à rendre l'action prévisible[3] », et le monde, non-construit mais donné et constitué de tout ce qui arrive (y compris l'énigme) et de tout ce qui pourrait arriver. Dans cette perspective, l'enquête a pour but de faire entrer l'énigme du champ du monde vers celui de la réalité, c'est-à-dire de lui ôter son obscurité pour rétablir un ordre. Le roman policier est alors défini comme ce qui « met en scène des énigmes et leur dénouement[4] » : il se fonde sur le processus de résorption, et progresse à partir du point de départ qu'est l'énigme – le crime, l'ordre brisé – vers son dévoilement qui constitue le dénouement ou la résolution de la tension – l'arrestation du criminel et le rétablissement de l'ordre, notamment social[5]. L'ensemble est régi par un principe de causalité : il s'agit de remonter, de cause en cause, vers la raison première permettant d'expliquer l'énigme, donc de la suspendre. Cette définition entre de façon très claire en résonance avec les définitions de l'intrigue telles que nous les avons trouvées chez Aristote,

---

[1] D'après la définition proposée par le *Trésor informatisé de la langue française*.

[2] Boltanski, L., *Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012, p. 21-22.

[3] *Ibid.*, p. 17.

[4] *Ibid*., p. 24.

[5] Luc Boltanski cherche notamment à montrer, dans cet ouvrage, que le roman policier ne prend pas son essor dans la deuxième moitié du XIXe siècle par hasard : il apparaît en même temps que se constitue l'État-nation, garant de la stabilité de la société, et que s'affirme la pensée positiviste qu'il existe un ensemble de lois de la nature qui régissent la réalité et que l'esprit humain découvrira tôt ou tard. Autrement dit, le roman policier s'inscrit dans une période qui pense que le monde peut être transparent, et questionne cette croyance : « D'un côté, la réalité ne s'est sans doute jamais présentée de façon aussi organisée, aussi robuste, et, par là, aussi prévisibile que dans les sociétés occidentales modernes. Mais d'un autre côté, et peut-être pour les mêmes raisons, sa fragilité, ou ce que l'on suspecte être tel, surgit au premier plan et semble susciter une inquiétude sans précédent. Nous pensons que c'est cette inquiétude que met en scène le roman policier et que c'est dans l'art avec lequel il traduit cette inquiétude concernant *la réalité de la réalité* qu'il faut chercher la raison principale de son succès » (Boltanski, L., *Énigmes et complots*, *op. cit*., p. 38).

puis chez Paul Ricœur : l'enquête, comme l'intrigue, sont des phénomènes reposant sur une tension entre ordre et désordre et visent, à travers un déroulement temporel, à conduire d'un point A, noué, vers un point B, dénoué, par le biais d'un raisonnement logique fondé sur la causalité. L'enquête peut se comprendre comme une façon de rétablir ou d'établir de la causalité dans l'aléatoire : c'est la source de ses affinités avec la notion d'intrigue. L'énigme intrigue, et suscite l'enquête.

Carlo Ginzburg, dans un article désormais célèbre, propose un modèle pour penser l'enquête qui nous semble pertinent pour approfondir la définition : tout comme Luc Boltanski, à la suite de nombreux critiques, établit la naissance du genre policier dans la deuxième moitié du XIXe siècle, Carlo Ginzburg fait remonter les « racines » de ce qu'il nomme « paradigme indiciaire » à cette même période. Il détermine trois sources majeures : la méthode de l'historien de l'art Giovanni Morelli qui, afin de déterminer la paternité des tableaux, se fonde non sur les traits caractéristiques d'un peintre mais sur les détails qui échappent à l'attention en se situant à la périphérie et qui, de ce fait, sont inimitables ; la méthode de Sherlock Holmes, fameux personnage de Conan Doyle qui mène ses enquêtes en interprétant les indices et les traces ; la psychanalyse freudienne, qui se veut elle aussi à l'écoute de ce qui échappe. Dans les trois cas, il s'agit de mener une investigation à partir d'éléments qui ne focalisent habituellement pas l'attention : le postulat du paradigme indiciaire est que la vérité se cache dans les détails. Ainsi que l'affirme l'auteur italien, « si la réalité est opaque, des zones privilégiées existent – traces, indices – qui permettent de la déchiffrer[1] ». L'enquêteur a pour tâche de suivre la trace de ces détails, renouant ainsi avec la fonction de chasseur du premier homme. Ce modèle repose ainsi sur l'idée que, dans le cadre d'une enquête policière, le crime laisse dans le monde la marque de son passage, et que ce qui intéresse, c'est moins le crime ou le criminel lui-même que ces traces, signes tangibles ou vestiges de la culpabilité, donc indices métonymiques de ce qui les a causés. Carlo Ginzburg l'affirme : on peut même imaginer que « l'expérience du déchiffrement de traces » soit à la source de la narration, puisque selon l'auteur italien, « le chasseur aurait été le premier à "raconter une histoire" parce qu'il était le *seul* capable de lire une série cohérente d'événements dans les traces muettes (sinon imperceptibles) laissées par sa proie[2] ». Autrement dit, le paradigme indiciaire a partie liée avec la mise en récit, et nous serions tenté de dire plus précisément avec la mise en intrigue, dans le sens où il extrait d'un divers d'événements chaotiques un ordre signifiant, chrono-logique[3], qui constitue dès lors le tissu du récit, tendu vers la capture de la proie[4]. Denis Thouard, dans un ouvrage consacré au paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg, confirme notre lecture : « la trace est-elle seulement pensable indépendamment d'un récit qui en reconstruit l'intrigue ? L'indice est-il encore un indice s'il n'est repris

[1] Ginzburg, C., « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Aymard, M., Paolini, C., Bonan, E., Sancini-Vignet, M (trad., revue par Martin Rueff), Lagrasse, Verdier/poche, 1989 [1986], p. 290.

[2] *Ibid*., p. 243.

[3] Nous reprenons ici une graphie que nous avons proposée dans le premier chapitre de cette deuxième partie, et qui vise à montrer que l'agencement suit prioritairement une logique causale, qui se double, mais de façon secondaire, d'une temporalité – une succession – dépendant de cette causalité.

[4] On remarquera que le récit est livré *a posteriori* : l'enjeu est dégonflé, la proie est capturée, et le récit peut même se faire autour du repas dont elle tiendrait le malheureux premier rôle.

par un raisonnement qui l'inscrit dans une chaîne conjecturale ?[1] ». La mise en texte de l'enquête est donc une forme de mise en intrigue.

On peut alors s'attacher à définir le roman policier comme un genre textuel et narratif dans lequel chaque signe fait sens : tout est signifiant, tout est trace, indice[2] laissé à l'attention du lecteur qui suscitera son activité interprétative, support à sa fabrication d'hypothèses, ce qui constitue, nous l'avons vu avec Raphaël Baroni, le ressort de la réception de l'intrigue. Le roman policier traditionnel, tel que le définissent par exemple Roger Caillois ou Thomas Narcejac, présente une temporalité à rebours, s'ouvrant sur un crime énigmatique, symptôme d'un criminel qui court toujours et que la mission de l'enquêteur est d'arrêter, après avoir pu déterminer son identité : c'est donc un récit qui part de l'effet pour remonter à la cause. En d'autres termes, le roman policier ne porte pas d'abord sur le récit d'un crime mais bien sur le récit d'une enquête : le héros n'est ni la victime, ni le criminel, mais l'enquêteur. Il s'agit, comme nous avons pu le suggérer, d'un récit qui se fonde sur la tension entre ordre et désordre, et qui vise, dans ses formes traditionnelles et originelles, à raconter la résorption d'un désordre : c'est donc une forme éminemment codée, voire stéréotypée – ce qui explique son classement régulier du côté de la paralittérature – qui joue sur les attentes du lecteur. De ce fait, Thomas Narcejac fait du roman policier une sorte de mécanisme postulant que

> la contingence n'existe pas, quelque forme qu'elle essaie de revêtir : coïncidence, hasard, délibération ou repentir. L'assassin, bien plus que le héros romantique, est une force qui va. Et le détective est un savant qui calcule sa trajectoire. […] L'assassin sera un automate logique, en quelque sorte.[3]

Dans ce récit dominé par la logique, se dessine « un double chemin, de l'ordre au désordre et du désordre à l'ordre, de l'origine à la fin et de la fin à l'origine[4] ». Dès lors, « tout l'art du roman policier ainsi conçu […] consiste à bâtir un ordre qui soit le support d'un ordre second […]. Une histoire, alors, s'emboîte dans l'autre », si bien que « le genre policier peut donc s'appréhender comme genre de l'emboîtement[5] ». Cette proposition de Sylvie Thorel-Cailleteau entre de toute évidence en écho avec nos préoccupations, et elle permet de comprendre la tension narrative spécifique qui anime le genre policier, et que reprennent certains auteurs de notre corpus : le roman policier, en se présentant comme le double récit d'une *enquête* sur un *crime*, repose sur un principe de causalité qui est aussi au cœur de la définition canonique de l'intrigue. Le récit vise à rétablir, dans une logique rétrospective partant de l'effet vers la cause, l'ordre essentiel des événements, c'est-à-dire de redonner à la cause son statut originaire. Tout le plaisir de la lecture réside alors dans la tension entre ces deux ordres : le lecteur désire connaître la cause, désire arrêter le criminel, mais dans le même temps il désire que se poursuive la traque, que se multiplient les indices, car l'arrestation du criminel signe la fin de l'enquête et dans le

[1] Thouard, D., « L'enquête sur l'indice. Quelques préalables », *L'interprétation des indices : enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Thouard, D. (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 17.

[2] Denis Thouard définit les indices comme « des signes doués de sens » (*ibid.*, p. 10).

[3] Narcejac, T., *Une Machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël / Gonthier, 1975, p. 24 puis p. 27. Cette caractéristique semble l'exclure du champ littéraire pour son auteur : « Si le roman-problème est une machine, n'est-il pas, par là même, d'une nature essentiellement non-littéraire ? » (*Ibid.*, p. 235).

[4] Thorel-Cailleteau, S., « La Suspension de la fin », *Formes policières du roman contemporain*, *op. cit.*, p. 9.

[5] *Ibid.*, p. 10, pour cette citation et la précédente.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

même temps, la fin du récit. Autrement dit, le roman policier est la forme par excellence de la réticence narrative théorisée par Raphaël Baroni : dans ce genre plus que tout autre, la fin est surexposée en même temps que redoutée, attendue et nécessairement décevante, car elle met un terme à l'activité herméneutique du lecteur. Il n'est alors pas surprenant que certains des romans de notre corpus, fondés eux aussi sur une tension entre ordre et désordre, prennent appui sur ce « modèle » policier et sur ses forces intrigantes.

2) Reprises et subversions

Le roman policier, en tant que récit d'enquête, nous intéresse donc dans le cadre de l'analyse de notre corpus, comme modèle réinvesti par certaines œuvres ; il s'agit désormais d'en mesurer les effets de reprises et de subversions, en suivant l'analyse de Denis Mellier :

> Un imaginaire de la structure et de la thématique policières s'est donc non seulement diffusé dans les formes romanesques les plus novatrices, mais a également contribué à leur formation. Ces romans investissent la forme structurelle préexistante du policier, pour en réaliser autrement les possibilités, pour mettre en œuvre certaines propriétés que le texte policier ne réalise jamais dans ses expressions conventionnelles. […] Lorsque le roman contemporain use de la forme policière, c'est pour la livrer à un travail général de mise en crise de l'argument de sa fiction […]. Il use alors de sa structure et de son imaginaire « totalitaires », pour reprendre l'expression de Robbe-Grillet, afin de les confronter à l'inachèvement ou au travail de l'indétermination.[1]

Emblématique « 53 jours »

L'œuvre la plus évidemment conçue selon le modèle du roman policier est *« 53 jours »* de Georges Perec, « un r[oman] p[olicier] d[on]t le c[entre] est le r[oman] p[olicier][2] » (« 53 », 117) : en effet, comme le soutient Isabelle Dangy-Scaillierez dans l'ouvrage qu'elle consacre aux romans de l'auteur, « le texte s'y présente […] comme une énigme à élucider[3] », si bien que « *"53 jours"* peut être envisagé, au moins en première instance, comme un roman policier relativement fidèle aux lois du genre[4] ». Le roman, inachevé, est le fruit d'un contrat entre Georges Perec et la maison d'éditions P.O.L qui stipule son appartenance au genre policier : il est la concrétisation d'un goût de son auteur, dont Isabelle Dangy-Scaillierez rend compte dans l'introduction de son travail à laquelle nous renvoyons[5]. Elle identifie alors deux modalités d'expression du genre policier dans le roman, situées au niveau narratif – le récit est orienté selon le principe d'une quête de vérité – et au niveau de l'imaginaire – convoquant l'imaginaire de la transgression et celui de l'enquête. C'est le premier point qui nous intéresse le plus : il est en effet possible de voir comment, en suivant les analyses d'Isabelle Dangy-Scaillierez, Georges Perec s'appuie sur le paradigme du récit d'enquête pour structurer son œuvre ; à mi-chemin du pastiche et de la parodie[6], *« 53 jours »* offre un panorama du genre à travers quatre

[1] Mellier, D., « L'énigmatique contemporaine du récit policier », *Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventures*, *op. cit.*, p. 101.

[2] Les crochets ont été établis par Harry Mathews et Jacques Roubaud.

[3] Dangy-Scaillierez, I., *L'Enigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, *op. cit*., p. 9.

[4] *Ibid.*, p. 19.

[5] Voir « Circonscription du territoire "rom pol" dans l'œuvre de Georges Perec », *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, *op. cit*., p. 21-40.

[6] Voir « Chapitre I : le jeu avec les codes ou le pastiche », *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, *op. cit*., p. 47-74.

ouvrages policiers : *K comme koala*, *Le Juge est l'assassin*, *La Crypte*, et *53 jours*, le manuscrit qui constitue la première partie de l'œuvre. Les titres des ouvrages indiquent leur identité générique : *K comme koala* suggère un jeu de déchiffrement, la présence de messages codés, *Le Juge est l'assassin* repose sur un effet de renversement et de surprise bien connu du genre, et semble être une référence directe aux *Dix petits nègres* d'Agatha Christie, *La Crypte* se présente comme un récit à énigme.

Seul *53 jours* ne porte pas, dans son titre, d'indices génériques, mais il suffit alors de s'intéresser à son chapitrage. Si les trois premiers chapitres servent à construire le contexte, dès le quatrième chapitre l'enquête se donne à lire comme structure matricielle de l'intrigue : nous sommes, dans la continuité du chapitre trois, face au résumé que livre le narrateur du manuscrit laissé par Serval, *La Crypte*, qui se construit lui-même en deux parties dont la seconde prend la forme d'une « contre-enquête » (« 53 », 44) ; ce résumé est une façon pour le narrateur de mener sa propre enquête concernant la disparition de l'auteur, raison pour laquelle le cinquième chapitre s'intitule « Hypothèses ». Même s'il s'en défend – « Que voulez-vous exactement que je fasse ? Je ne suis pas détective[1] », réplique le narrateur au consul qui lui confie la mission de retrouver Serval – le narrateur adopte rapidement la posture de l'enquêteur, et livre le récit de ses investigations, qui le conduisent « A la recherche d'une dactylo » (« 53 », 71), « Lise Carpenter » (« 53 », 77), qui selon les codes du genre jouera le rôle de la femme fatale, et le mettent sur la (fausse) piste de « La Main Noire » (« 53 », 93), dangereuse organisation mafieuse locale. Les « Vertiges » (« 53 », 103) de l'enquête et de ses conjectures incitent le narrateur à se livrer à des « Fouilles » (« 53 », 115) plus approfondies concernant l'histoire archéologique du lieu du crime supposé, qui dévoilent alors d'« Horribles hypothèses » (« 53 », 127). C'est dans ce douzième chapitre, qui marque l'interruption du manuscrit de Georges Perec, la suite étant recomposée *a posteriori* grâce au travail d'Harry Mathews et Jacques Roubaud à partir des nombreux brouillons laissés par l'auteur, que « la vérité, une vérité lumineuse et effroyable, limpide épouvantable » (« 53 », 135), apparaît : le narrateur, suspectant d'abord le Consul d'avoir tué Serval, se rend sur les lieux du crime pour découvrir « le cadavre du consul ![2] » (« 53 », 136), refermant ainsi le piège qu'il a consciencieusement, bien qu'inconsciemment, construit autour de lui, puisque « enquêtant, [il] ne fait que préparer les indices qui l'accuseront (mobile, armes du crime, occasion, témoin, *etc*…) » (« 53 », 136).

Cette exploration montre que tous les ingrédients sont présents pour faire de la première partie du roman un roman policier : la mission initiale, les premières hypothèses, rapidement invalidées par l'investigation, la rencontre trompeuse, les fausses pistes, les nouvelles hypothèses, l'approche de la révélation, l'ultime retournement de situation et, enfin, la vérité[3]. Mais cette vérité – « lumineuse et effroyable », « limpide épouvantable » – se donne sous un jour trop évident pour que le lecteur puisse s'y fier : en effet, cette révélation ne constitue que la fin de la première partie du roman, et est frappée d'un degré d'irréalité dès lors que le lecteur entame la deuxième partie. Celle-ci confère à la première

[1] *Ibid.*, p. 26.

[2] Nous conservons la marque de ponctuation : le point d'exclamation désigne ici l'effet de surprise attendu.

[3] Isabelle Dangy-Scaillierez dresse une liste des « situations convenues, des décors typiques, des gestes rituels, des exemples de psychologie pétrifiés par l'usage » qui contribuent à saturer thématiquement et structurellement le modèle de l'enquête (voir *L'Enigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, *op. cit.*, p. 64).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

son statut d'œuvre de fiction, et *53 jours* est alors doublement un roman policier : il s'agit à la fois d'une œuvre copiant les codes du genre, et d'un manuscrit, livré à la sagacité de l'inspecteur Salini, qui constituera son terrain d'investigation privilégié face à la disparition de son auteur. En d'autres termes, la première partie devient surcodée : si tout fait signe dans le roman policier, si tout élément peut jouer le rôle de trace interprétable dans la constitution de l'intrigue, alors l'effet est redoublé, puisque chaque mot est un indice au sein de la diégèse de *53 jours* et par rapport à la métadiégèse de *« 53 jours »*. Ce surcodage confirme ce que postulait déjà Isabelle Dangy-Scaillierez : le roman policier est bien, dans *« 53 jours »*, un « modèle à imiter, modèle à exhiber, modèle à railler, modèle à incorporer, modèle à transformer[1] ».

Ces transformations font l'objet d'une analyse précise d'Isabelle Dangy-Scaillierez[2], vers laquelle nous renvoyons, en rappelant à sa suite et à partir des travaux de Jacques Dubois[3] que le genre policier, étant un genre à contraintes, implique bien souvent sa propre transgression. La première de ces transgressions repose sur l'inversion des rôles des personnages, qui dans le roman policier sont très stéréotypés : dans *53 jours*[4], nous l'avons vu, la victime n'est pas celle que l'on croit. Serval, faux disparu, prétendue victime, devient le meurtrier du Consul, commanditaire de l'enquête et victime finale, tandis que l'enquêteur, en la personne du narrateur, devient coupable désigné et victime indirecte de la machination du meurtrier. Dans la deuxième partie, par un effet de symétrie recherché par l'auteur, Serval, victime désignée, apparaît rapidement comme un coupable pour finalement retrouver son véritable statut de victime de la machination ourdie par son épouse. Les personnages n'occupent ainsi pas les places qui devraient être les leurs, venant de ce fait mettre du jeu dans une lecture un peu trop rapide ou trop simple de l'œuvre : on assiste donc à un brouillage des repères, si bien que le moule que l'on nous offre ne correspond en réalité pas parfaitement à l'œuvre que nous sommes en train de lire. La deuxième partie de l'œuvre, prévue pour déconstruire les acquis de la première[5], contribue également à cet effet de brouillage : le surcodage que nous avons évoqué précédemment, en conférant plusieurs significations concurrentes à un même indice, interdit dès lors l'avènement d'une vérité, qui apparaissait ironiquement limpide à l'issue de la première partie. Ainsi,

> cette monstration des plis et des replis de la diégèse ressemble à une demande pressante de penser et de réfléchir à l'intrigue elle-même, dans sa dimension structurelle, dans sa syntaxe propre, et ce jusqu'à ne jamais l'accepter sans l'avoir au préalable soupçonnée.[6]

Le lecteur doit accepter de lire *« 53 jours »* comme un roman policier exhibant ses rouages jusqu'à les faire grincer : il ne s'agit pas pour autant de renoncer au plaisir propre de l'intrigue policière, plaisir savamment entretenu par les effets de relance et la réticence précédemment analysée ; il nous semble

[1] *Ibid*., p. 73.
[2] *Ibid*., p. 75-110 (« Chapitre II : subversions majeures »).
[3] Voir Dubois, J., *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.
[4] Nous rappelons ici que *53 jours* est le titre du manuscrit qui compose la première partie de *« 53 jours »*, renvoyant quant à lui à l'œuvre dans son entier.
[5] Nous renvoyons à ce propos à deux brillants articles de Maxime Decout, formant un diptyque : « *"53 jours"* de Georges Perec : les lieux d'une ruse », *Genesis*, vol. 35, 2012, p. 209-219, et « *"53 jours"* de Georges Perec : la génétique, mode d'emploi », *Littérature*, 4/2012, n° 168, p. 43-55.
[6] Decout, M., « *"53 jours"* de Georges Perec : les lieux d'une ruse », art. cit., p. 213.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

bien plutôt que la vocation de cette « profonde stratification de l'intrigue[1] » policière vise à empêcher que le roman policier ne puisse remplir sa vocation conservatrice : ce faisant, Georges Perec interroge le statut de la réalité et les vertiges de l'interprétation, mettant en scène les apories de la démarche d'investigation. Dans cette perspective, l'empêchement du dénouement, voire son refus, dans *« 53 jours »*[2], serait à lire comme l'impossibilité de rétablir un ordre de la réalité face au désordre du monde[3], pour reprendre les termes de Luc Boltanski : le roman, lieu de l'investigation des personnages en même temps qu'il devient le récipiendaire du crime commis (l'inspecteur Salini parvenant à percer à jour la disparition du Serval de la seconde partie *à partir* du manuscrit), *est* le crime. C'est lui qui porte le désordre dans le monde : cet élément semble constituer, pour plusieurs critiques, le signe d'une littérarisation du genre policier. Pour Denis Mellier, « c'est ce renversement de la littérature de l'ordre vers l'inscription textuelle du désordre dans l'œuvre et dans l'élaboration du sens […] que révèle la confrontation constante de l'imaginaire et de la structure policière avec le roman moderne ou postmoderne[4] », de sorte que « la grande trouvaille des avant-gardes dans leur usage du roman policier est moins d'avoir rendu problématique la clôture de l'enquête, que d'avoir vu comment la structure d'ordre pouvait figurer le désordre et la prolifération du sens[5] », tandis que pour Sylvie Thorel-Cailleteau, « fondé sur le détournement de sa propre loi, qui est la loi de coïncidence [entre la fin et le début], le roman policier indique qu'il s'oriente vers le roman : où les signes sont indéchiffrables et muets, où la fin comme l'origine demeurent suspendues[6] ».

Déviances de l'enquête : Si par une nuit d'hiver un voyageur, La Maison des feuilles

Si *« 53 jours »* est le seul de nos romans à prétendre explicitement tendre vers le genre du roman policier, on peut toutefois remarquer que *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *La Maison des feuilles* sont, dans une moindre mesure, eux aussi façonnés sur le modèle du récit d'enquête, notamment parce que leurs personnages principaux – le Lecteur dans le roman de Calvino et Johnny Errand dans le roman

[1] *Ibid.*, p. 216.

[2] Maxime Decout précise à ce propos que « l'inachèvement des manuscrits dans l'ensemble du roman n'est […] pas vu comme une mise en échec de la lecture, comme une faiblesse du texte. Au contraire, aucun manuscrit n'est véritabement clos ou achevé », si bien que « l'inachèvement se constitue alors en norme du texte », reprenant le modèle stendhalien, comptant au moins six textes inachevés (« *"53 jours"* de Georges Perec : la génétique, mode d'emploi », art. cit., p. 53).

[3] Lors d'un entretien avec Jacques Roubaud, qui a édité le roman avec Harry Mathews, Jacques Neefs rappelle que « [l']on commence une première partie qui appâte avec un désir de solution, selon un régime classique de la lecture romanesque. La deuxième partie devient insaisissable, tout en donnant la nostaglie d'un lien qui aurait été éclairant et aurait donné à l'œuvre sa complétude » (Roubaud, J. et Neefs, J., « Récit et langues. A propos de *"53 jours"* de Georges Perec », *Littérature*, n° 80, 1990, p. 97). Faut-il alors considérer que l'absence de résolution est purement accidentelle dans *« 53 jours »* ? Si elle en relève en partie, il est toutefois nécessaire de voir que le dernier roman de Perec « n'est pas seulement », comme le dit Jacques Roubaud, « ce qu'on pourrait appeler un livre inachevé. […] Comme c'est un roman dont la construction est elle-même énigmatique, intentionnellement, le livre tel qu'il existe là, redouble cette situation […] » (*ibid.*, p. 96). Ainsi, pour Jacques Roubaud, « le mystère de l'inachèvement est lié au projet du livre » (*ibid*., p. 97), ce qui conduit Jacques Neefs à conclure que « dans ce texte, composer le livre et construire l'intrigue sont une seule et même chose » (*ibid*., p. 97).

[4] Mellier, D., « L'Enigmatique contemporaine du roman policier », art. cit., p. 100.

[5] *Ibid.*, p. 103.

[6] Thorel-Cailleteau, S., « La suspension de la fin », art. cit., p. 15

de Danielewski, ainsi que Navidson et même Zampanò – sont guidés par une volonté d'investiguer qui les entraînent dans une exploration systématique du monde qui les entoure.

Le Lecteur des romans défectueux chez Italo Calvino est en effet mu, d'emblée, par le désir de résorber le « désordre général de la pagination[1] » (SPN, 33). Face au deuxième ouvrage défectueux se dessine « le mystère[2] » (SPN, 53) de l'identité de l'auteur de l'œuvre lue, et de la nature du livre que les personnages ont entre les mains. Car dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il n'y a pas à proprement parler de crime : l'élément perturbateur repose entièrement sur l'interruption, sorte d'atténuation ou d'euphémisme de la mort, des romans, de sorte que la victime est le livre lui-même. C'est donc son intégrité qu'il s'agit de rétablir pour le Lecteur et Ludmilla, son acolyte, dans une démarche d'investigation classique : « il ne nous reste plus qu'à remonter aux origines de cet imbroglio[3] » (SPN, 104). Nous serions donc, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, face à une enquête philologique, dans laquelle les *incipit* enchâssés jouent le rôle d'indices, comme en témoigne par exemple le fait que le Lecteur, face au deuxième *incipit*, adopte une démarche inquisitrice prenant pour point de départ le « soupçon qu'il s'agit d'un autre livre », démarche qui le conduit à « consult[er] l'index[4] » (SPN, 50) de différents atlas et encyclopédies afin de « recueillir » des « informations[5] » (SPN, 51) portant sur les noms des personnages du livre en train d'être lu : cette micro-enquête confirmera ses soupçons, il s'agit bien d'un autre roman, non pas polonais, mais cimmérien. S'ils sont des indices, les récits enchâssés peuvent aussi jouer le rôle de preuves, puisque c'est bien le « livre déjà ouvert, un doigt sur la page[6] » (SPN, 33) désormais blanche, que le Lecteur se rend chez le libraire, après avoir découvert la première des malfaçons romanesques qui parsèment *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Plus encore, on peut aller jusqu'à considérer que le livre est le crime, à partir de l'apparition du personnage d'Hermès Marana, le traducteur et fondateur d'une société secrète de lecteurs, le Pouvoir Apocryphe, se donnant pour mission de falsifier, afin de faire émerger la vérité, le plus grand nombre de livres possibles. Dès lors, la logique de l'enquête bascule vers celle du complot, que l'on définira comme un raisonnement fallacieux exagérant le principe de causalité au point d'exclure toute contingence : c'est bien la démarche de Marana, qui pousse Silas Flannery, auteur de romans policiers à succès souffrant du syndrome de la page blanche, à

> incarner ce qui est pour lui l'auteur idéal : à savoir, l'auteur qui se dissout dans le nuage de fictions qui, de son voile épais, recouvre le monde. Et, du moment que l'artifice est
>
> incarnare quello che per lui è l'autore ideale, cioè l'autore che si dissolve nella nuvola di finzioni che ricopre il mondo del suo spesso involucro. E siccome l'artificio

[1] En version originale : « lo scompaginamento generale » (SNI, 31). Si la traduction française fait intervenir directement la notion de désordre, ce qui permet au texte d'entrer en résonance avec le principe même du roman policier visant à rétablir un ordre perturbé par un événement énigmatique, le terme italien *scompaginamento*, avec l'usage du *s* privatif, véhicule implicitement la même idée en mettant l'accent sur la nature du bouleversement, de la perturbation : il s'agit d'un manque que l'enquête doit combler.

[2] En version originale : « il mistero » (SNI, 52).

[3] En version originale : « Non ci resta che risalire alle origini di tutta questa confusione » (SNI, 105).

[4] En version originale : « Ti viene il dubbio che si tratti d'un altro libro », « vai a cercare nell'indice » (SNI, 48-49). Si le terme *soupçon* oriente plus nettement la lecture du côté du roman policier, l'*indice* italien quant à lui est hautement polysémique.

[5] En version originale : « le notizie che hai raccolto » (SNI, 49).

[6] En version originale : « il libro già spalancato e puntando un dito su una pagina » (SNI, 31).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

> pour lui la véritable substance du Tout, un auteur qui saurait construire un système parfait d'artifices serait ainsi capable de s'identifier avec le Tout.
>
> è per lui la vera sostanza di tutto, l'autore che congegnasse un sistema d'artifici perfetto riuscirebbe a identificarsi col tutto.[1]

Ce « système parfait », c'est celui que projette Silas Flannery dans le chapitre huit, et qui n'est autre que le schéma même du roman que nous sommes en train de lire, « roman tout entier fait de débuts de romans[2] » (SPN, 219). Autrement dit, nous avons rejoint le moment où le roman que nous sommes en train de lire prétend être sa propre cause. Nous retrouvons ici nos remarques à propos de l'auto-engendrement de la fiction : c'est en effet une autre façon de désigner ce basculement vers le complot et la paranoïa, qui saturent la référence à l'enquête et en font un modèle devenu fou, modèle dans lequel le livre que nous sommes en train de lire est à la fois victime, coupable et indice. La reprise du motif de l'enquête par Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ouvre dans cette perspective vers une lecture ironique, voire burlesque : l'intrigue policière fonctionne, mais elle est comme débarrassée de son poids tragique pour devenir comique.

L'enquête philologique, à l'œuvre dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, l'est aussi, dans une certaine mesure, dans *« 53 jours »*, comme en témoigne ce postulat du narrateur, énoncé dans le neuvième chapitre de la première partie :

> Cette « vérité » que je cherche n'est pas seulement codée dans le livre, mais aussi dans les circonstances de sa fabrication. Les indices sont certes dans les faits, dans les noms, dans les ressorts psychologiques ou policiers, dans les descriptions, dans les portraits ; ils sont aussi dans la manière dont le manuscrit a été dactylographié, dans les livres qui ont inspiré de près ou de loin l'auteur, dans les pastiches, mélanges et plagiats auxquels il s'est livré.[3]

C'est de la même façon ce qui oriente le travail de Zampanò dans son élaboration du manuscrit de *La Maison des feuilles*, et ce qui constitue l'entreprise de Johnny Errand. Si le vieil auteur aveugle, dont le discours reproduit le style académique, ne prétend pas mener une enquête en tant que telle, le premier chapitre du roman a bien pour but de faire du *Navidson Record*, le film tourné par Will Navidson à propos de l'exploration de sa maison, une énigme : tout d'abord, la citation en exergue du chapitre, « I saw a film today, oh boy… », attribuée aux Beatles, semble d'emblée désigner, par l'expressivité de l'interjection finale et des points de suspension, l'effet de surprise et ouvre vers une forme de mystère marquée par l'aposiopèse ; il n'est alors pas anodin que le dictionnaire tienne une place de choix dans l'ouverture du chapitre : ainsi que l'affirme Zampanò, « enthousiastes et détracteurs auront beau épuiser des dictionnaires entiers pour tenter de la décrire ou de la tourner en dérision, l'"authenticité" reste le mot le plus susceptible de provoquer le débat[4] » (MDF, 3). Le débat dont il est question est celui qui portera toute l'investigation philologique de Zampanò, et qui constitue le mystère de l'œuvre : le *Navidson Record* est-il authentique, ou simplement « un canular d'une qualité exceptionnelle[5] » (MDF,

[1] SPN, 200. En version originale : SNI, 210.
[2] En version originale : « un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo » (SNI, 231).
[3] « 53 », 101. On ne peut bien sûr s'empêcher de lire ce propos comme une remarque métatextuelle.
[4] En version originale : « 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 » (HOL, 3).
[5] En version originale : « a hoax of exceptional quality » (HOL, 3).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

3) ? Là encore, il s'agit d'établir une vérité, une « véracité[1] » (MDF, 3), ce qui est, rappelons-le, l'objectif de toute enquête. Ce faisant, les cercles académiques s'emparant de la question ne parviennent à rassembler que « peu d'indices[2] » (MDF, 6), servant principalement à nourrir, comme dans toute démarche indiciaire, « quelques mois d'intense spéculation[3] » (MDF, 6). Zampanò, après avoir posé de façon neutre les termes du débat, conclut alors ce chapitre ainsi : « bien que des centaines de milliers de personnes l'aient vu, le film n'en demeure pas moins une énigme[4] » (MDF, 7). L'usage du présent, constaté aussi dans la version américaine, peut se lire comme une façon de lancer l'investigation, puisque, nous l'avons vu, à la source de toute enquête se situe une énigme, souvent perçue comme une béance faite dans la réalité. Or face au *Navidson Record*, il s'agit bien de savoir si l'on se trouve face à « un artifice ou […] la réalité[5] » (MDF, 6) : l'énigme porte bien sur le statut ontologique du monde. La démarche mise en œuvre par le vieil auteur aveugle est alors exemplaire de la pratique universitaire de la recherche, qui peut se comprendre comme une forme d'enquête : la progression dans les chapitre alterne entre des phases de description de l'œuvre vue, avec la présence de résumés, comme dans la première partie de *« 53 jours »*, ou bien d'*ekphrasis* donnant accès pratiquement directement au *Navidson Record*, et des phases d'analyses convoquant plusieurs théories et interprétations scientifiques et mettant en œuvre une véritable argumentation. La présence d'annexes confirme l'appartenance au champ académique de l'œuvre écrite par Zampanò. La démarche du « second » narrateur, Johnny Errand, est au moins au départ similaire, puisqu'il s'agit pour lui de répondre à la mission de Zampanò, énoncée dans une note volante : « Quiconque trouvera et publiera ce travail sera habilité à en percevoir tous les bénéfices[6] » (MDF, xxiv). Dès lors, Johnny Errand, d'abord guidé par la « curiosité[7] » (MDF, xxii) puis par un désir d'exhaustivité – il s'attache ainsi à « contacter toutes [les personnalités citées][8] » (MDF, xxiv) pour vérifier leur participation à l'entreprise –, tente de recomposer l'œuvre de Zampanò, de lui redonner un ordre, lui qui au départ fait face à l'informe, « dieu sait quoi – sens ? vérité ? supercherie ? un héritage prophétique, dément, ou rien de tel ?[9] » (MDF, xxi). Il cherche à la rendre accessible en éclaircissant les références : c'est ainsi, par exemple, que la première note de bas de page dans laquelle il intervient, la note 4, comporte une précision concernant deux citations dont Zampanò ne donne pas les sources ; ou bien encore, la note 33, comme bien d'autres dans l'ouvrage, offre une traduction d'un texte cité par Zampanò en langue allemande. Pour combler ces manques, Johnny Errand reconstitue l'entourage du vieil homme aveugle, et entre en contact avec les jeunes femmes qui lui faisaient la lecture : elles l'aident alors à recomposer l'œuvre, à la remettre dans l'ordre.

[1] Le texte original évoque bien la *vérité* (« the film's verity », HOL, 3).
[2] En version originale : « Few clues » (HOL, 5).
[3] En version originale : « a few months of heated speculation » (HOL, 6).
[4] En version originale : « in spite of the fact that hundreds of thousands of people have seen it, the film continues to remain an enigma » (HOL, 7).
[5] En version originale : « was this artifice or reality ? » (HOL, 6).
[6] En version originale : « Whoever finds and publishes this work shall be entitled to all proceeds » (HOL, xix).
[7] En version originale : « curiosity » (HOL, xviii).
[8] En version originale : « Furthermore, most of what's said by famous people has been made up. I tried contacting all of them » (HOL, xx).
[9] En version originale : « god knwos what – sense ? truth ? deceit ? a legacy of prophecy or lunacy or nothing of the kind ? » (HOL, xvii).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Mais tout comme l'enquête de Zampanò ne peut conclure quant au statut de vérité du *Navidson Record*, étant restée inachevée, la reconstitution de Johnny Errand est elle aussi lacunaire, parcellaire, comme en témoignent par exemple les pages manquantes, ou illisibles. Plus encore, l'enquête philologique de Johnny Errand est empêchée par sa folie grandissante, due à l'investigation elle-même, comme il l'insinue dans la préface. Tout se passe comme si la volonté de rétablir un ordre s'accompagnait d'un désordre croissant : il est alors possible de mettre sur un même plan les trois enquêtes de ce roman, celle de Will Navidson concernant sa maison, celle de Zampanò concernant le film de Navidson, et celle de Johnny Errand concernant l'ouvrage de Zampanò, car toutes trois, au lieu de conduire vers une stabilité du sens, créent une incertitude proprement fantastique. Or, comme le soutient Thomas Narcejac et d'autres avec lui, le fantastique comme genre peut être compris comme l'intersection de l'enquête et de la folie : « maladie de la signification », le fantastique postule « l'intrusion de l'imaginaire dans le domaine de la logique » et peut alors être compris comme une « hallucination de la pensée logique[1] ». C'est bien ce qui est à l'œuvre dans *La Maison des feuilles* de Mark Danielewski. Ainsi, l'intrigue policière se double-t-elle d'une intrigue fantastique, toutes deux concourant, dès le début de l'œuvre, à construire un suspense spécifique permettant d'expliquer la raison pour laquelle le lecteur se prend au jeu de cette fiction philologique ; c'est bien parce qu'il sent qu'il y a du danger à se laisser embarquer, ainsi que le prévient Johnny Errand :

> Je sais qu'il y a eu un moment où j'ai su avec certitude que cette noirceur était capable de tout, même de jaillir et de déchiqueter le plancher, puis d'assassiner Zampanò, de nous assassiner, voire de vous assassiner.
>
> I know a moment came when I felt certain its resolute blackness was capable of anything, maybe even of slashing out, tearing up the floor, murdering Zampanò, murdering us, maybe even murdering you.[2]

Autrement dit, le lecteur lui-même s'interroge sur le pouvoir dans le monde de ce qui se donne malgré tout à lui comme une œuvre de fiction : la menace se situe au cœur de l'œuvre – qu'il s'agisse de la maison des Navidson ou de l'ouvrage de Zampanò reconstitué par Johnny Errand – et la victime potentielle n'est autre que le lecteur, ce qui l'engage dans une lecture d'autant plus impliquée qu'il se fait en quelque sorte enquêteur d'un piège qui attend de se refermer sur lui.

Enquête et mimétisme

Enfin, l'intrigue policière, si elle ne sert pas directement de matrice pour l'ensemble de l'œuvre, comme nous avons pu le voir à des degrés divers avec les trois exemples précédents, peut devenir modèle stylistique ou référence thématique : certains de nos romans cherchent ainsi à se faire pastiche, voire parodie[3]. C'est le cas de certains *incipit* de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : Pierre Brunel identifie ainsi deux reprises directes du modèle policier, dans le premier et le septième *incipit*, et des incursions du côté de genres voisins comme le thriller dans le quatrième *incipit* ou encore le roman d'espionnage dans le sixième *incipit*. Il relève plusieurs éléments thématiques et stylistiques renvoyant au roman

[1] Narcejac, T., *Une Machine à lire : le roman policier*, *op. cit.*, p. 156-157.

[2] MDF, xxi-xxii. En version originale : HOL, xvii.

[3] On distingue le pastiche, imitation stylistique sérieuse, de la parodie, imitation stylistique ayant une visée ironique ou comique, et passant éventuellement par le grossissement des traits génériques.

policier, notamment dans le premier *incipit*, comme par exemple la présence d'une horloge, symbole du rendez-vous mais aussi de « tout ce qui s'est passé[1] » (SPN, 22), de ce temps de l'action que le roman policier construit à rebours, ou encore d'une cabine téléphonique – là encore le motif du coup de téléphone providentiel joue à plein – mais aussi le procédé de l'échange de valises entre le narrateur, probable agent secret, et son complice, *etc*.

On peut livrer la même analyse dans au moins un des récits de *Cloud Atlas*, « Demi-Vies, la première enquête de Luisa Rey » : dès le titre, la référence au genre policier, et plus précisément au roman d'investigation, est donnée. On définira le roman d'investigation comme un récit de fiction mettant en jeu les ressorts de l'intrigue policière autour d'un personnage central, souvent journaliste, cherchant à mettre au jour un crime politique. C'est le cas ici, puisque Luisa Rey, journaliste au bien nommé *Spyglass*, enquête sur les délits d'une entreprise en nucléaire, Seabord, délits qui menacent la population de la région. Son enquête la conduit sur la piste d'un petit réseau de dirigeants, en même temps qu'elle la met en danger, selon les règles du genre, lui faisant risquer la mort dans un accident de la route puis dans un attentat. Le récit, composé de brefs chapitres qui contribuent à instituer un rythme rapide, comporte de nombreux dialogues, comme c'est souvent le cas dans le genre policier. Quand, dans le chapitre suivant, le personnage de Timothy Cavendish, éditeur, a entre les mains l'ouvrage *Demi-Vies*, d'une certaine Hillary V. Hush (en réalité, il s'agit d'un homme prénommé Hillary Vincent), il le juge d'abord sévèrement, à cause même de ces facilités stylistiques, identifiées comme de « prétentieux petits procédés […] qui trahissaient ses arrière-pensées hollywoodiennes[2] » (CN, 229), et ce n'est que dans la deuxième partie de son histoire qu'il l'envisage comme « un polar publiable[3] » (CN, 503). Ainsi, si *Cloud Atlas* dans son ensemble ne peut passer pour un récit d'enquête, il comporte bien un exemple stylistique du policier, qui n'est pas sans avoir recours aux stéréotypes du genre.

On peut, pour terminer, évoquer le cas de *253* de Geoff Ryman : il n'est là non plus pas possible d'identifier la présence d'une intrigue policière, mais on peut considérer que les fragments textuels offerts à la lecture constituent le matériau rêvé pour mener une enquête. En effet, ils se présentent tous de la même façon, offrant d'abord la description de l'apparence extérieure des personnages, puis précisant leur identité, pour enfin aboutir à l'exposé de leurs pensées : ces trois temps sont le reflet de toute démarche indiciaire, qui part des apparences pour tenter d'atteindre une forme de vérité. On retrouve d'ailleurs, parmi les « advertisements » situées entre chaque wagon de la rame de métro, un texte intitulé « Crimestoppers textbook » et qui propose « une façon professionnelle de décrire un criminel » : ainsi, le lecteur est invité, ainsi que le fait le narrateur lui-même, à piocher au sein d'une liste d'adjectifs des moyens de décrire « l'apparence extérieure » des passagers, car « on ne peut jamais savoir quand on risque d'être témoin d'un crime[4] ». On peut alors émettre l'hypothèse que, dans *253*, le

[1] En version originale : « tutto quello che è successo » (SNI, 17).

[2] En version originale : « It would be a better book if Hillary V. Hush weren't so artsily-fartsily Clever. She had written it in neat little chapteroids, doubtless with one eye on the Hollywood screenplay » (CA, 164).

[3] En version originale : « a publishable thriller » (CA, 373).

[4] 253, « AD 6 » (http://www.ryman-novel.com/car6/ad6.htm [consulté le 01/08/16]). Nous traduisons : « The Professional way to describe criminals », « You can never tell when you might witness a crime ».

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

roman policier comme modèle se retrouve à l'état de trace : il est le matériau brut duquel doit émerger un récit, celui de l'accident. Autrement dit, comme nous le verrons, il ne s'agit pas ici pour le lecteur de lire un récit d'enquête mais de livrer, lui-même, sa propre enquête.

On peut alors conclure en disant que les romans que nous venons d'évoquer, en particulier ceux qui s'appuient structurellement sur le modèle de l'intrigue policière, sont en lutte avec l'objectif même du genre policier, qui vise à mettre à distance voire à résorber le doute, l'incertitude, les décrochages. Comme le soutient Thomas Narcejac, avec le roman policier tel qu'il se pense au départ,

> le mystère des choses, déjà, cesse d'être impénétrable ; on le croyait opaque. Il n'était qu'obscur et cette obscurité n'allait pas tarder à être dissipée grâce aux progrès de la raison, armée de la méthode scientifique. La déduction, c'est l'instrument de la puissance.[1]

Nos romans sont-ils alors des romans impuissants ? Pourtant, nous avons vu avec l'exemple de *La Maison des feuilles* que le risque encouru par les personnages pouvait contaminer le lecteur, qui peut tout aussi bien que le narrateur de la première partie de *« 53 jours »* être pris au piège des œuvres qu'il lit, dans lesquelles il se plonge. Les romans multipliant les récits que nous étudions s'emparent alors bien plutôt d'un germe du genre, ce que Denis Mellier appelle la « démultiplication possible de la signification », c'est-à-dire le fait pour le roman policier d'appeler, chez les personnages enquêteurs comme chez le lecteur, une démarche herméneutique par laquelle ils constituent de multiples hypothèses à partir des indices du texte. Toutes ces hypothèses ouvrent différents fils narratifs que le roman policier traditionnel vient réduire par la résolution ; le procédé de la multiplication des récits permet d'en conserver la potentialité voire l'effectivité, et nos romans réalisent ce qu'entrevoyait Denis Mellier : « à ouvrir une possibilité structurale fondée sur la bifurcation et l'alternative, on ouvre le texte au vertige d'arborescences qu'il paraît dès lors arbitraire de clore en un point[2] ». Ainsi, on dira que nos œuvres ont des affinités certaines avec le genre policier et le récit d'enquête parce qu'elles reposent sur différentes virtualités, virtualités qui appellent des choix de la part du lecteur et qui apparentent la lecture à un « parcours » en faisant du texte le « lieu de ce parcours[3] ».

B. Genres voisins

Le modèle de l'enquête n'est pas le seul à être repris dans notre corpus : des modèles voisins, c'est-à-dire ayant des affinités ou des points communs avec le genre policier et son intrigue, semblent constituer le patron à partir duquel nos œuvres multiplient leurs récits, et en premier lieu le conte. En effet, comme le soutient Claude Amey, « le roman policier […] intègre […] des formes du conte, voire du récit mythique[4] » : il repose, comme le conte, sur une structure narrative qui construit ses intrigues autour de fonctions récurrentes et qui s'appuie sur un réseau typique de personnages. Nous souscrivons ainsi aux propos de Claude Amey qui considère qu'« il est possible de déduire l'apparentement double

[1] Narcejac, T., *Une Machine à lire : le roman policier*, *op. cit.*, p. 27.

[2] Mellier, D., « L'énigmatique contemporaine du récit policier », art. cit., p. 105, pour cette citation et la précédente.

[3] *Ibid.*, p. 108 pour cette citation et la précédente. Pour Sylvie Thorel-Cailleteau, le roman policier peut aussi être envisagé comme « un ensemble de variations sur le thème du parcours » (Thorel-Cailleteau, S., « La Suspension de la fin », art. cit., p. 11).

[4] Amey, C., « Le Roman policier comme jurifiction », *Dramaxes*, *op. cit.*, p. 72.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

du roman policier : au conte, car il en suit le schéma simplificateur, et au roman, bien sûr, puisqu'il en utilise le matériau complexe[1] ». On définira le conte comme un récit court, schématique, pouvant se ramener à un ensemble d'actions et d'actants[2]. Le conte a souvent un rapport avec le merveilleux, peut avoir une dimension morale, se rapprochant par-là de l'*exemplum* ou de la fable, ou une portée mythique affaiblie. Il est en lien avec la littérature orale et ancestrale, et se comprend comme un canevas narratif donnant lieu à des variations à travers les époques, devenant vecteur de la mémoire. La notion de canevas narratif est importante pour notre propos : le conte présente des intrigues conventionnelles qui conduisent vers une résolution de façon rapide et efficace. Si Georges Perec est l'auteur de notre corpus qui s'est le plus directement orienté vers le genre policier, c'est Italo Calvino qui a le plus recours à la forme du conte[3]. Il formule plus précisément ce goût dans ses *Leçons américaines* :

> Si j'ai éprouvé de l'attirance, au cours d'une certaine période de mon activité littéraire, pour les *folktales* et les *fairytales*, ce n'était pas par fidélité à une tradition ethnique (car mes racines se trouvent dans une Italie tout à fait moderne et cosmopolite), ni par nostalgie de mes lectures enfantines (dans ma famille, un enfant ne devait lire que des livres instructifs et de quelque pertinence scientifique), mais par intérêt pour le style et la structure, pour l'économie de ces récits, comme pour leur rythme et leur logique essentielle.[4]

On le comprend, l'intérêt pour le conte chez I. Calvino est narratif. Précisément, le mérite de cette forme narrative repose dans son efficacité, et il est alors significatif que ces remarques interviennent dans la leçon consacrée à la valeur de la rapidité :

> Dans l'intrigue [du conte], tout ce qui est nommé exerce une fonction nécessaire ; la première caractéristique des *folktales* est l'économie expressive ; le récit des plus extraordinaires péripéties ne tient compte que de l'essentiel ; il inclut toujours un combat contre le temps, contre les obstacles qui empêchent ou retardent l'accomplissement d'un désir ou la restauration d'un bien perdu.[5]

Nous retrouvons ici un des postulats de Paul Ricœur concernant l'intrigue : elle a fondamentalement à voir avec une mise en forme du temps, et relève de la pensée du temps. Pour l'auteur italien, le conte et ses intrigues sont le moyen privilégié pour mettre en œuvre la « pensée droite[6] » qu'il valorise dans ses propos. C'est dans *Le Château des destins croisés* que l'on retrouve la présence du conte de la façon la plus prégnante. Comme l'analyse Aurore Frasson-Marin[7] dans le chapitre qu'elle consacre aux « symboles topologiques dans *Le Château des destins croisés* », l'ouverture des deux récits reprend un schéma propre au conte : tous deux commencent par un franchissement, un passage, à partir d'une forêt représentant l'obscurité, vers un lieu clos, château ou taverne, lieu de convivialité jouant le rôle de refuge. Ce passage a une valeur initiatique : c'est une épreuve, qui prive de parole les convives. Plus encore, Aurore Frasson-Marin montre que l'analyse des titres des récits indique leur portée morale, renforçant leur appartenance au modèle du conte : on peut citer par exemple « L'Histoire de l'ingrat

[1] *Ibid.*, p. 81.

[2] Voir principalement Propp, V., *Morphologie du conte*, Paris, Editions du Seuil, 1970 [1928].

[33] Plusieurs de ses récits en relèvent de près ou de loin : on peut mentionner *La Trilogie de nos ancêtres*, *Contes italiens*, la série des *Marcovaldo* en passant par *Le Sentier des nids d'araignées*.

[4] Calvino, I., *Leçons américaines*, *op. cit*., p. 67.

[5] *Ibid.*, p. 68-69.

[6] *Ibid*., p. 78 : « Rapidité, agilité du raisonnement, économie de la preuve, mais aussi imagination dans le choix des exemples : autant de qualités décisives, selon Galilée, de la pensée droite ».

[7] Frasson-Marin, A., *Italo Calvino et l'imaginaire*, *op. cit.*

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

puni », qui ouvre le « Château », ou bien celle de « La Forêt qui se venge », dans la « Taverne ». Ces récits s'accompagnent d'une coloration merveilleuse, ancrée dans l'univers de référence du Moyen Âge et de la Renaissance auquel appartiennent les deux jeux de tarots qui servent de point de départ aux récits. C'est ainsi que le personnage d'Astolphe, dans le « Château », tente de rejoindre la Lune après avoir rencontré un « sage, un mage aux manières de Merlin », qui lui conseille, comme « il est convenu », de « recourir aux races hybrides des chevaux ailés, Pégases ou Hypogriffes ; les Fées les élèvent dans leurs écuries dorées afin de les atteler à leurs biges et triges ». Dès lors, « Astolphe avait son Hypogriffe, il se mit en selle. Il prit le large vers le ciel[1] » (CDC, 43-44). On lit, dans ce passage, la volonté de reprendre des motifs propres au conte : l'expression « il est convenu », traduisant « è convenzione » qui est encore plus clair, le met en relief, il s'agit bien de s'appuyer sur des conventions génériques. Toutefois, ces conventions sont l'objet d'une profonde modification, dont le symptôme consiste à avoir ôté la parole aux protagonistes. Le conte est tributaire d'une longue tradition d'oralité, et l'ancrage du roman calvinien dans le terreau médiéval renforce ce trait, qui pourtant est refusé : c'est là le signe que le conte, comme le roman policier dans *« 53 jours »*, est une forme mise à l'épreuve par l'écriture calvinienne, qui s'empare avant tout de son efficacité afin de mettre en œuvre « la rapidité du style et de la pensée » propres au genre, son « agilité, [sa] mobilité, [sa] désinvolture[2] ». Comme l'affirme Philippe Daros,

> la saillance d'une forme – celle du conte – va […] permettre la mise en œuvre d'une stratégie narrative, fondée sur l'économie, la rapidité (le récit comme « flèche mentale connectant les temps et les espaces ») et d'une organisation spatio-temporelle totalisante.[3]

Cette efficacité va alors être mise à l'épreuve de ce qui accompagne cette agilité aux yeux d'Italo Calvino, à savoir « une écriture prête à vagabonder, à sauter d'un sujet à l'autre, à perdre cent fois le fil et à le retrouver après cent virevoltes » : c'est le principe même de la multiplication des récits. Ainsi, la structure narrative du conte ouvre vers « la divagation, ou digression, […] manœuvre stratégique qui repousse le moment de conclure[4] », ce qui évoque bien sûr des œuvres comme *Tristram Shandy* ou *Jacques le fataliste*. Ce modèle de la digression, à l'œuvre dans d'autres romans de notre corpus, comme nous nous proposons de le montrer, semble toutefois moins pertinent pour *Le Château des destins croisés*. En effet, s'il goûte la logique de la multiplication, Italo Calvino affirme ne pas être un « adepte de la divagation, [préférant s']en remettre à la ligne droite, espérant qu'elle se poursuive à l'infini […][5] ». Multiplier les contes, c'est « représenter la multiplicité des relations[6] » avec la vivacité de la « course des circuits mentaux qui, à la vitesse de l'éclair, captent et relient entre eux des points éloignés dans l'espace et le temps[7] » : on peut voir dans cette description de l'entreprise du *Château des destins croisés* une définition de la pratique de l'intertextualité à laquelle se livre l'auteur italien, c'est-à-dire

[1] En version originale : « questo sapiente o magomerlino » ; « Per salire sulla Luna […] è convenzione ricorrere alle ibride razze dei cavalli alati o Pegasi o Ippogrifi ; le Fate li allevano nelle loro stalle dorate par aggiogarli a bighe e a trighe. Astolfo il suo Ippogrifo l'aveva e montò in sella. Prese il largo nel cielo » (CDI, 37).

[2] Calvino, I., *Leçons américaines*, *op. cit*., p. 82, pour cette citation et la précédente.

[3] Daros, P., « Les Livres des autres ou soi-même comme un autre », *Littérature*, vol. 92, n°4, 1993, p. 74-75.

[4] Calvino, I., *Leçons américaines*, *op. cit*., p. 82, pour cette citation et la précédente.

[5] *Ibid*., p. 83.

[6] *Ibid*., p, 179.

[7] *Ibid*., p. 84.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

une intertextualité vivante, prise dans un réseau hypertextuel, et ouvrant vers ce qu'on pourrait nommer une intrigue intertextuelle, au cœur de la reprise du modèle du conte.

Le deuxième patron narratif que certaines œuvres de notre corpus réinvestissent est celui du roman d'aventures, que l'on peut définir non comme le récit de l'enquête, mais comme son envers, le récit de la quête[1]. En effet, la quête est à envisager dans une logique prospective : elle est ce vers quoi l'on tend, objectif indéfini. Si l'enquête, dans une démarche rétrospective, part de l'effet pour remonter aux causes, la quête quant à elle se nourrit de l'action même de la recherche. Elle constitue son propre mouvement. Le roman d'aventures, que l'on rapprochera du roman picaresque dans lequel un héros, souvent jeune et désargenté, narre sous forme de fiction autobiographique les aventures et péripéties qu'il affronte dans un monde soumis au hasard, peut être décrit comme un récit du « mouvement[2] ». C'est, plus précisément, une narration qui peut « se défini[r] tout d'abord par l'étrangeté de son rapport au lecteur » : elle « sollicite sans cesse son lecteur », « dialogue avec lui, le prend à parti, l'oblige à s'engager dans le roman[3] ». Le roman d'aventures est alors un roman dans lequel « l'attente demeure attente[4] » et ou « l'interrogation ne porte pas sur la fin de l'aventure (comme dans le conte, le roman d'aventures finit toujours bien) [mais] sur la manière dont va se réaliser ce qu'on attend[5] ». Autrement dit, l'intrigue est comme emportée par le mouvement de l'aventure, et le dénouement perd en quelque sorte son rôle d'apaisement des tensions[6]. On peut alors lire *Si par une nuit d'hiver un voyageur* comme un roman policier basculant du côté du roman d'aventures : en effet, bien vite ce qui intéresse le personnage du Lecteur, et le lecteur réel avec lui, n'est plus de trouver le coupable des livres défectueux – étant entendu que le coupable est partout, donc nulle part, comme le suggèrent les machinations complotistes d'Hermès Marana, et que dès lors la démarche indiciaire consistant à remonter de cause en cause ne peut qu'échouer face aux jeux de miroirs et faux-semblants mis en œuvre – mais de suivre à la trace le Livre. *Si par une nuit d'hiver un voyageur* raconte alors l'histoire de la quête de la suite des « romans suspendus[7] ». Cette quête, qui se traduit notamment par le motif picaresque du voyage, conduisant le narrateur jusqu'en Amérique latine, se double du récit de l'aventure amoureuse entre le Lecteur et la Lectrice, Ludmilla. La quête du Livre rejoint la quête de la Femme, dans un même désir dédoublé :

[1] Denis Mellier et Luc Ruiz, dans l'ouvrage collectif qu'ils dirigent (*Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventure*), traitent ensemble les romans policiers, d'aventures et fantastiques sous l'étiquette de « littérature de l'imaginaire » (*Dramaxes*, *op. cit*., p. 9), relevant de la littérature populaire ou de la paralittérature (*ibid*., p. 10).

[2] Mombert, S., « Alexandre Dumas entre l'histoire et l'aventure. Eléments d'une poétique du roman de cape et d'épée », *Dramaxes*, *op. cit*., p. 132.

[3] Chiron, P., « Le Roman d'aventures chevaleresque (au Moyen Âge) », *Dramaxes*, *op. cit*., p. 252, pour cette citation et celles qui précèdent.

[4] *Ibid.*, p. 253.

[5] *Ibid*., p. 255.

[6] Pour approfondir cette définition du roman d'aventures, nous renvoyons à l'ouvrage de Tadié, J.-Y., *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

[7] Nous empruntons l'expression à Pierre Brunel.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

> La poursuite du livre interrompu, et cette excitation particulière que tu y trouvais parce que tu t'y livrais avec elle, n'est donc rien d'autre que la recherche de Ludmilla elle-même qui t'échappe dans une démultiplication de mystères, de mensonges, de travestissements…
>
> L'inseguimento del libro interrotto, che ti comunicava un'eccitazione speciale in quanto lo compivi insieme alla Lettrice, ti si rivela la stessa cosa dell'inseguire lei che ti sfugge in un moltiplicarsi di misteri, d'inganni, di travestimenti…[1]

Cette double quête conduit droit au chapitre final, surnuméraire, reprenant, comme le suggérait Pascale Chiron, le schéma du conte et de son *happy ending* en permettant la réunion, dans un même lit matrimonial, du Lecteur et de la Lectrice, au moment où ce dernier clôt le livre enfin retrouvé. Dans la lignée de ces analyses, il est possible de reconnaître dans *Cloud Atlas*[2] le modèle distant du roman d'aventures : l'aventure serait celle de l'humanité, à travers ses différents héros incarnés dans chaque récit ; plus spécifiquement, un récit en reprend certains traits, le « Journal de la traversée du Pacifique d'Adam Ewing », en faisant apparaître un personnage principal voyageur, allant à la rencontre de dangers mais aussi de populations indigènes. On peut même aller jusqu'à lire *Luminous Airplanes* comme une reprise postmoderne de ce récit du « mouvement », reprise dans laquelle le narrateur cherche à s'orienter dans un monde contemporain toujours plus aléatoire où se dissout peu à peu l'objet de la quête, et où l'aventure se fait errance.

Mais il est à notre sens plus pertinent de rapprocher *Luminous Airplanes* de *Courts-circuits* : tous deux semblent en effet reposer sur des effets d'errance. Plus précisément, leur intrigue se construit sur un détournement constant de l'attention vers un nouvel élément de la fiction : la présence du lien hypertexte dans l'œuvre de Paul La Farge peut à tout moment conduire vers un ancrage temporel différent (le lecteur s'en aperçoit d'emblée par le changement de couleur du fond de la page), orientant le récit vers une autre période de la vie du narrateur située en amont ou en aval de récit qui était en train d'être lu ; de même, dans le roman d'Alain Fleischer, l'attention est toujours attirée, à un moment ou à un autre, par un personnage ou un objet secondaire. Par le biais du court-circuit exposé en première partie le récit entre alors dans une bifurcation, qui reconduira éventuellement – mais pas nécessairement – vers le point focal initial. C'est donc un troisième modèle que nous convoquons ici, situé à l'opposé du roman policier bien qu'il emprunte le même chemin : le roman digressif. En effet, comme dans le roman policier, il s'agit d'adopter une démarche rétrospective visant à remonter à la cause première. Mais, comme l'exemple canonique que constitue le *Tristam Shandy* de Laurence Sterne le montre, cette démarche est dès son origine, et ce de façon ironique, vouée à l'échec, puisque cette remontée ne peut avoir de fin. Le roman digressif, que l'on définira selon un principe d'écart, à partir de la proposition d'Aude Déruelle qui considère que « la digression se définit […] comme une séquence textuelle programmant un effet de longueur à la lecture » et qu'elle « souligne l'écart par rapport à la trame narrative[3] », peut être considéré comme le roman de la sérendipité. Carlo Ginzburg rappelle l'origine de

[1] SPN, 171. En version originale : SNI, 176.

[2] Le roman de David Mitchell souligne lui aussi l'affinité entre la quête (de la suite) du livre et l'aventure amoureuse : « Un livre à moitié lu est une aventure amoureuse inachevée », affirme ainsi Frobisher (CN, 94. En version originale : « A half-read book i a half-finished love affair », CA, 65).

[3] Déruelle, A., *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2004, p. 12, pour cette citation et la précédente.

ce terme, forgé par Horace Walpole à partir d'un conte oriental, *Voyages et aventures des trois princes de Serendip*[1] : s'il désigne au départ la sagacité de ces trois princes qui, comme le fera le Zadig de Voltaire, résolvent des mystères à partir de l'observation et de la déduction, le terme en vient rapidement à décrire la situation dans laquelle on trouve ce qu'on ne cherchait pas. Il permet de prendre en compte la part d'aléatoire et de hasard dans toute découverte, et renvoie à l'errance propre à tout processus de recherche. Dans le roman digressif – ou roman de la sérendipité – les détours et autres courts-circuits ne sont ainsi pas involontaires mais recherchés pour eux-mêmes ; ils participent d'une stratégie narrative dans laquelle l'intrigue se nourrit du hasard. Nous sommes donc aux antipodes du récit policier dans lequel tout doit faire sens dans l'économie narrative. Dans *Courts-circuits* comme dans *Luminous Airplanes* le lecteur, de façon plus ou moins libre, tombe par hasard sur des fragments qui l'intriguent : ou plutôt, il se laisse porter par l'intrigue et découvre ce qu'il ne cherchait pas, à la manière du narrateur de *Courts-circuits* qui s'arrête par hasard dans la petite ville de Tabor pour constater qu'un tailleur l'attend pour prendre ses mesures en vue de fabriquer un costume, costume qui devient la métaphore de l'œuvre entière. Dans cette ville où « le seul risque [pour le narrateur] est de perdre [son] temps, la seule menace celle de ne pas repartir dans la bonne direction », marquée par « l'absence de tout événement » (CC, 13), dans cette ville fantomatique, transparente, ressemblant à un « décor de cinéma » (CC, 12), l'attention du narrateur est pourtant « attirée par une petite échoppe en angle, mordant sur le bord d'une place où [il] arrête son automobile » (CC, 13). C'est donc poussé par un désir de découverte impulsé par le hasard de la pérégrination que le narrateur pénètre dans la boutique du tailleur. Comme il le soutient alors, « on pourrait croire que le but réel de ma visite en ville est l'échoppe de ce tailleur, comme si j'étais venu jusque-là de très loin, pour cette unique raison : d'ailleurs, que pourrais-je faire d'autre dans cette ville ? » (CC, 18). La logique de la sérendipité est à l'œuvre, et le hasard de la rencontre se mue – la frontière est mince – en fatalité : le tailleur semblait bien attendre ce voyageur qui ne s'est arrêté dans sa boutique que par hasard. Chaque digression suit alors ce canevas, et l'intrigue se noue dans la tension entre hasard et nécessité.

D'un bout à l'autre du spectre – de la reprise du canevas policier jusqu'au clin d'œil au récit digressif – se dessine une tension entre ordre et désordre, fondatrice de la réception intriguée du lecteur : d'une façon ou d'une autre, nos œuvres multipliant les récits s'attachent à créer du désordre. Le principe de la multiplication vient ainsi jouer contre le modèle du récit d'enquête, vient perturber la rectitude du conte, tandis qu'il accompagne voire accentue le récit d'aventures et le roman digressif, en devenant un moyen privilégié de mettre en forme les péripéties, le voyage ou l'errance.

II. (En)quête et posture du lecteur

Nous l'avons suggéré dans les points qui précèdent : la reprise du schéma narratif de l'investigation dans les œuvres multipliant les récits, comme du conte et de son récit de la quête ou du

[1] Mailly, L., *Voyages et aventures des trois princes de Serendip*, Goy-Blanquet, D., Paveau, M.-A., Volpilhac, A. (ed.), Vincennes, Thierre Marchaisse éditeur, 2011 [1557].

roman d'aventures tendant vers l'errance et la digression, incite le lecteur à adopter une posture de détective. La modalité principale de sa réception se fait alors herméneutique.

A. Des personnages enquêteurs...

Si le lecteur de nos œuvres se coule volontiers dans ce moule réceptif, c'est d'abord parce qu'il a l'exemple sous les yeux de personnages qui adoptent cette même attitude face à l'univers qui est le leur. Ces personnages-enquêteurs sont eux-mêmes lancés dans une démarche d'élucidation et de recherche.

Certains de ces personnages réussissent leur enquête : c'est le cas principalement du Lecteur dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui met au jour la machination d'Hermès Marana, alors même que l'enjeu, comme nous l'avons vu, s'est déplacé de l'enquête vers la double quête de la fin et de la femme. On le constate dans le paragraphe conclusif du onzième chapitre :

– Mais ce n'est pas de cette histoire-là que je voudrais savoir la fin…	– Ma non è di questa storia che vorrei sapere come va a finire…
Le septième lecteur t'interrompt :	T'interrompe il settimo lettore :
– Vous croyez que chaque lecture doit avoir un début et une fin ? Autrefois, le récit n'avait que deux façons de finir : une fois leurs épreuves passées, le héros et l'héroïne se mariaient ; ou ils mouraient. Le sens ultime à quoi renvoient tous les récits comporte deux faces : ce qu'il y a de continuité dans la vie, ce qu'a d'inévitable la mort.	– Lei crede che ogni storia debba avere un principio e una fine ? Anticamente un racconto aveva solo due modi per finire : passate tutte le prove, l'eroe e l'eroina si sposavano oppure morivano. Il senso ultimo a cui rimandano tutti i racconti ha due facce : la continuità della vita, l'inevitabilità della morte.
Là, tu t'arrêtes un moment pour réfléchir. Puis, avec la soudaineté de l'éclair, tu te décides : tu épouseras Ludmilla.	Ti fermi un momento a riflettere su queste parole. Poi fulmineamente decidi che vuoi sposare Ludmilla.[1]

Nous avons dit que, pour le Lecteur, la quête du Livre et de sa fin se superposait à la quête de l'amour incarnée dans le personnage de Ludmilla, et qu'elle tendait alors, à partir d'un point de départ énigmatique – les défauts du livre – pouvant renvoyer au roman policier, vers une forme plus proche du conte et du récit d'aventures. La référence au conte dans cette citation – « récit » traduit le polysémique « *racconto* » italien – sert à la fois de point de repère et de repoussoir : il ne s'agit plus de proposer la même fin, et pourtant c'est bien celle-ci qui sera reconduite, dans un effet de distanciation ironique. Dès lors, même si le chapitre qui suit, en brisant l'alternance des *incipit*, rouvre la boucle narrative par un effet de mise en abyme empêchant la clôture, une possibilité d'apaisement des tensions se dessine.

Selon un même mouvement, l'errance et la digression dans *Courts-circuits* trouvent un terme à travers la réalisation de sa quête par le narrateur, quête qui n'est jamais énoncée clairement ailleurs que lors de sa conclusion. C'est pour cette raison que le roman d'Alain Fleischer est bien un roman digressif,

[1] SPN, 287. En version originale : SNI, 304.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

livré à l'aléa, comme en témoigne le projet romanesque exposé, par effet de miroir, par l'auteur que rencontre le narrateur à la fin du roman :

> Quand je commence un livre, je n'ai que ce début : la première scène, une réflexion sur un thème, peut-être le titre. Rien de plus, c'est-à-dire pas grand-chose. Mais cela est décisif. Ensuite, le roman m'apparaît en l'écrivant : il n'a jamais existé avant, même sous la forme d'un plan sommaire. Je ne sais jamais où l'écriture va me conduire, et les premiers mots, les premières phrases, ne me donnent qu'une orientation vague. Je découvre ce que le livre va m'amener à dire en l'écrivant. […] Par exemple, le livre auquel je travaille en ce moment commence par l'arrivée du narrateur, dont je ne connais encore rien, par une brûlante journée d'été, dans une petite ville […] en Bohême, où il n'est encore jamais passé, et où il espère prendre un repas : or, tout est désert et il ne trouve ouverte que l'échoppe d'un vieux tailleur. Il découvre alors – et moi avec lui – qu'il est là pour se commander un manteau. Voilà la scène que j'avais en tête au départ et rien de plus, avec la décision de me laisser porter par les personnages qui viendraient à ma rencontre, m'entraînant à quitter mon premier narrateur et peut-être à le retrouver, selon les hasards de la vie, comme on dit, dont les hasards de l'écriture sont un reflet. Après coup, j'ai songé qu'un autre début possible aurait été une histoire de détective.[1]

Autrement dit, l'enquête, et la présence d'un personnage s'apparentant de près ou de loin à un détective, est comme vidée de sa substance : c'est une enquête sans but. Et pourtant : dès le début du roman, le personnage du narrateur semble soupçonner la véritable raison de son passage par le village de Tabor, puisqu'après avoir croisé la jeune fille dans la boutique du tailleur, « [il] conçoi[t] soudain que tel pourrait être le véritable sens de [s]on détour par cette ville » (CC, 25). Cette interrogation ouvre vers la construction implicite d'une quête et de son objet :

> Je me demande quand je reviendrai là, dans quelles circonstances, pour quelle nouvelle séquence d'une histoire qui me ramènerait dans cette ville dont je m'éloigne […], me détournant de cette jeune inconnue dont je ne sais ni qui elle est, ni comment elle s'appelle.[2]

C'est donc bien dans une attitude de quête et d'interrogation que se trouve le narrateur comme l'indiquent les interrogatives indirectes. Cette citation désigne une béance, que la suite du texte vient partiellement combler en se concentrant sur la jeune fille. Partiellement, car le narrateur semble s'éclipser pour laisser place à un narrateur extra et hétérodiégétique, ainsi que le projet de l'auteur cité précédemment le laissait entendre : ce processus ne permet pas de réaliser le désir du narrateur de retrouver cette jeune fille. C'est bien cela qui constitue l'objet de la quête sous-jacente qui trouve alors son aboutissement, sa révélation, réelle ou fantasmée, à la fin de l'œuvre :

> C'est là, en ce début novembre, que m'est venu, Dieu sait pourquoi, le désir d'un manteau. Et puis, je réalise que le plus simple, puisque cette petite ville se trouve sur mon chemin, serait de passer par Tabor, pour l'essayage de celui que j'ai commandé à un vieux tailleur au milieu de l'été. […] Je dois pouvoir effectuer le premier essayage et je compte bien, dans la boutique du vieux Jakub, revoir la jeune fille qui, chaque jour, lui apporte son déjeuner. Car je n'ai pas oublié ma rêverie de faire sa connaissance, et qu'elle me propose de m'héberger chez elle pendant la nuit […].[3]

Cette rêverie ouvre alors sur la résolution de cette quête, qui consiste en la révélation de son objectif :

> Je comprends que l'histoire du vieux tailleur et du manteau que je lui ai commandé quelques trois mois plus tôt n'est qu'un prétexte pour arriver dans cette ville et pour croiser cette fille,

[1] CC, 453-454.
[2] CC, 28.
[3] CC, 462-463.

> en sortant de la boutique. C'est elle que je cherchais, et puis je suis passé à autre chose, je me suis laissé entraîner à d'autres histoires, d'abord en commençant par lui imaginer un fiancé […], et tout cela uniquement pour éviter d'aller trop vite, trop abruptement vers ce que je recherche et qui m'aimante toujours […]. C'est bien elle que j'ai cherchée depuis le début […].[1]

Comme dans le roman d'Italo Calvino, la femme est l'objet de la quête – et comme dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le roman ne s'arrête pas à l'union des deux personnages, mais poursuit son cheminement dans un ultime détour qui relance le mécanisme.

Ainsi, les deux protagonistes des romans d'Italo Calvino et d'Alain Fleischer sont couronnés de succès dans leur quête. On peut aussi mentionner l'exemple du personnage de Luisa Rey, dans le récit « Demi-Vies » dans *Cloud Atlas*, puisque l'enquête, dans ce récit policier, est menée à son terme. La protagoniste parvient ainsi à dévoiler les projets néfastes de l'entreprise nucléaire et à les faire échouer, en mettant toutefois, et à plusieurs reprises, sa vie en danger. Elle représente alors un relais pour le lecteur intrigué par la récurrence, d'un récit à l'autre, de la mélodie donnant son titre au roman, et par le retour, d'un personnage à l'autre, de la tache de naissance. Ce modèle efficace que représente le personnage de Luisa Rey, comparable à celui de Salini dans la deuxième partie de *« 53 jours »*, impulse ainsi une démarche herméneutique chez le lecteur : mais cela fonctionne-t-il toujours ainsi ? Cette identification est-elle sans danger ?

En réalité, les œuvres de notre corpus semblent plus encore mettre en avant ce danger lié à l'enquête, semblent mettre en garde face à cette attitude envers le monde. En reprenant les schémas de l'enquête et de la quête et en les confrontant à la multiplication des récits, nos romans semblent plutôt renvoyer à l'aléatoire du monde et au vice de la curiosité : l'enquête devient une forme d'*hybris*, courant le risque d'échouer. Ainsi, dans *Le Château des destins croisés*, le narrateur essaie-t-il de recomposer les discours muets par une démarche de déchiffrement, mais celle-ci est toujours fragile et incertaine, comme il le rappelle constamment au lecteur : face au premier convive qui s'empare d'une carte, le narrateur précise « il nous parut qu'avec cette carte il voulait dire "Je"[2] » (CDC, 12) ; à chaque nouvelle carte soulevée, les modalisations s'enchaînent – « notre compagnon voulait probablement nous informer de sa riche condition », ou « son esprit d'aventure […], jugeai-je quant à moi[3] » (CDC, 13) –, tandis que par moment, « l'interprétation de ce passage du récit n'[est] pas aisée[4] » (CDC, 17). Ces modalisations se retrouvent tout au long des deux récits formant *Le Château des destins croisés*, et portent avec elles le poids du doute qui pèse sur la démarche d'élucidation entreprise par le narrateur. Il en va de même dans *Luminous Airplanes*, puisque le narrateur, dans le premier extrait que l'on lit si l'on choisit de « commencer par le commencement », affirme ceci :

[1] CC, 465.

[2] En version originale : « Ci parve di capire che con quella carta egli voleva dire "io" » (CDI, 8).

[3] En version originale : « il nostro commensale voleva probabilmente informarci della sua condizione facoltosa » et « un suo spirito d'avventura […], giudicai io » (CDI, 9).

[4] En version originale : « L'interpretazione di questo passo di racconto non era facile » (CDI, 12).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

J'ai réfléchi à quoi mettre au début de *Luminous Airplanes*, et il m'est apparu que peut-être que la meilleure façon de l'introduire était de dire : c'est l'histoire de moi-même en train d'essayer de comprendre le sens d'un monde sans Celeste.	I have been thinking about what to put at the beginning of *Luminous Airplanes*, and it occurs to me that maybe the best way to introduce it is to say, it's the story of me trying to make sense of this new Celesteless world.

La forme de l'hypertexte est alors mimétique de la désorientation du narrateur :

Il est facile de se perdre dans *Luminous Airplanes* […]. Je vous encourage à vous perdre. Si vous vous retrouvez *suffisamment* perdus, si vous suivez mes histoires à embranchements jusqu'au point où les branches sont si fines qu'elles ne parviennent que difficilement à supporter votre poids […], alors vous saurez ce que c'est que d'être moi, coincé dans ce monde fracturé que je suis toujours, d'une certaine façon, en train d'essayer de comprendre.	It's easy to get lost in *Luminous Airplanes* […]. I encourage you to get lost. If you become lost *enough*, if you follow my branching stories until the branches are so thin they'll hardly hold your weight […], then you will know what it is like to be me, stuck in this fractured world which I am somehow still trying to understand.[1]

La démarche d'écriture repose ainsi sur cette volonté d'élucidation, mais, si l'on peut dire, d'élucidation *lucide* quant à sa capacité de réussite ou d'échec. L'hypertexte se pense alors comme une façon pour le lecteur d'expérimenter cette lucidité désabusée, par le biais de l'exploration, de la désorientation et de l'investigation.

Dans *« 53 jours »*, comme le montre Isabelle Dangy-Scaillierez, le narrateur de la première partie se livre à une lecture de l'œuvre de Serval qui le fait sombrer dans une « myopie catastrophique[2] » : il lit en effet le manuscrit du roman policier non comme une œuvre de fiction, mais comme un faisceau d'indices, un ensemble de preuves à même de permettre la résolution de l'énigme[3]. Il lit en quelque sorte l'œuvre comme si elle détenait une vérité sur le monde, permettant d'en expliquer un des mystères – la disparition de son auteur. Il adopte ainsi une posture d'enquêteur, comme à son corps défendant – « Je ne suis pas détective » (« 53 », 26), précise-t-il ainsi au Consul dans le premier chapitre – en affirmant que

> de toute façon, [son] travail n'est pas de faire un rapport de lecture sur *La Crypte*, mais d'y rechercher des éléments susceptibles de nous fournir des indications sur la disparition, celle-ci apparemment bien réelle, de Robert Serval, de son vrai nom Stéphane Réal, à Grianta.[4]

C'est ainsi que le chapitre trois, qui comporte cette citation, offre un relevé de tous les indices potentiels contenus dans le manuscrit. La démarche d'investigation du narrateur, qui s'acharne à « fouille[r], farfouille[r] et refarfouille[r] » (« 53 », 64), devient alors excessive. Comme le soutient Isabelle Dangy-

[1] LA, « Patriot Day » (http://www.luminousairplanes.com/section/patriot-day/#2 [consulté le 30/03/16]), pour ces deux citations.

[2] Dangy-Scaillierez, I., *L'Enigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, *op. cit*., p. 132.

[3] C'est aussi ce qui se joue dans *S.* de D. Dorst et J. J. Abrams : les personnages lisent l'ouvrage enchâssé, *Le Bateau de Thésée*, comme un matériau permettant d'en retrouver l'auteur. Dans leur enquête, ils réunissent plusieurs indices qui sont glissés entre les pages du livre : de cette façon, ces derniers sont mis à la disposition du lecteur réel qui peut lui aussi participer à l'investigation, dans un geste métaleptique qui renforce l'identification avec les personnages enquêteurs.

[4] « 53 », 63.

Scaillierez, ce dernier devient « un exemple de la lecture à éviter[1] », puisque le narrateur-détective, modèle du lecteur-herméneute, tombe dans le piège que lui tend l'œuvre, qui fait de lui le coupable d'un crime qu'il n'a pas commis. Le problème repose dans le fait que le lecteur réel s'identifie assez aisément à ce personnage, semblant trouver chez lui une représentation de la réception à avoir de l'œuvre de Georges Perec. L'inspecteur Salini, enquêteur officiel, peut dans cette perspective représenter un contre-modèle, mais il est difficile de pousser plus loin l'analyse compte-tenu de la fragmentation et de l'incomplétude de la seconde partie. On retiendra donc principalement l'idée que la lecture-enquête dans *« 53 jours »* représente une forme d'aporie dangereuse, ce qui se retrouve dans *La Maison des feuilles* de Mark Danielewski.

En effet, dans ce roman, on retrouve trois figures d'enquêteurs principales : Will Navidson, tout d'abord, est mu par la volonté d'enquêter sur le mystère que représente cette maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur, et son passé de journaliste de guerre lui donne les armes nécessaires pour l'exploration de sa demeure. « Enquêteur accompli[2] » (MDF, 76), il est accompagné de personnages secondaires dans sa mission, comme Tom, son frère, ou Holloway, explorateur célèbre : en écho au paradigme indiciaire de Ginzburg, ils sont désignés comme des « chasseurs typiques », qui « choisissent leurs armes (outils ; raison) et traquent leur proie (solution)[3] » (MDF, 38). Zampanò quant à lui se donne pour objectif d'explorer le film laissé par Navidson ; Johnny Errand, enfin, mène une double enquête, en cherchant à recomposer l'œuvre du vieil auteur aveugle et en tentant de résoudre le mystère de l'existence du film, et de la maison des Navidson. Ces trois enquêtes échouent : Will Navidson explore jusqu'au bout de ses propres forces la maison, qui manque de le tuer, si bien que la seule issue est la fuite, sans que le mystère ne soit levé ; Zampanò meurt avant d'avoir pu achever son œuvre, et cette mort même paraît mystérieuse ; Johnny Errand, enfin, est peu à peu dévoré par ces couches énigmatiques et la folie qui l'atteint n'est que le revers de l'enquête qu'il mène, preuve supplémentaire, s'il en fallait, que l'investigation dans nos œuvres est une menace. Vincent Message, dans un article intitulé « Des interprètes en danger de mort », montre en quoi l'enquête dans l'ouvrage de Mark Danielewski est une activité à risque : tout comme *53 jours* – la première partie du roman perecquien – se referme sur son narrateur, *La Maison des feuilles* peut se lire comme un « piège raffiné[4] » dans lequel sombre Johnny Errand ; l'indice de ce piège repose dans la caractéristique même de l'ouvrage inachevé de Zampanò : c'est bien une « gigantesque *ekphrasis*[5] », comme le soutient Vincent Message et comme nous avons pu le dire nous-même, mais déployée par un auteur aveugle. Dès lors, le film de Will Navidson et la maison elle-même apparaissent comme une vaste machination qui se referme sur Johnny Errand. Le danger croît à mesure que l'activité d'interprétation s'intensifie. Pourtant, pour Vincent Message, c'est un risque qu'il faut prendre, et *La Maison des feuilles* peut se lire comme une critique des interprètes professionnels : c'est ainsi que l'on peut comprendre la satire des discours universitaires portée, par

[1] Dangy-Scaillierez, I., *L'Enigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, *op. cit*., p. 137.
[2] En version originale : « the consummate investigator » (HOL, 75).
[3] En version originale : « […] classic hunters. They select weapons (tools ; reason) and they track their prey (a solution) » (HOL, 37).
[4] Message, V., « Des interprètes en danger de mort », art. cit., p. 6.
[5] *Ibid*., p. 5.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

exemple, par la section « Ce que certains ont pensé » dans le chapitre XV. La vérité consisterait bien plutôt à s'approcher du monstre, symbolisé par le son qui parcourt la maison et que les explorateurs entendent, craignent et poursuivent, ou par les marques de griffures retrouvées à côté du corps de Zampanò et qui apparaissent d'emblée comme menaçantes aux yeux de Johnny Errand.

Ainsi, *La Maison des feuilles* comme *« 53 jours »* présentent des personnages d'enquêteurs qui échouent, et dont l'intégrité physique et mentale est directement menacée par l'activité d'investigation, qui devient vite déréglée, démesurée. On peut alors lire ces romans comme des mises en garde : l'interprétation peut être un excès, c'est une activité à risque, mais c'est aussi une activité qui suscite le plaisir par le biais de la résolution d'énigmes et, surtout, la formulation d'hypothèses. Le lecteur, en surplomb, lit avec cet espoir d'atteindre, quant à lui, cette résolution, mais dans le même temps il est porté par le désir de prolonger ses hypothèses. Cette activité herméneutique peut durer indéfiniment, comme le dispositif de l'œuvre y invite : en effet, face aux échecs des enquêteurs, face aux béances de sens et aux multiples significations concurrentes, face aux relances de l'intrigue, le lecteur forme sans cesse de nouveaux cheminements de pensée[1] qui ne trouvent aucune réponse de la part d'un auteur devenu, à l'instar des personnages du *Château des destins croisés*, muet.

B. ... Au lecteur en détective

C'est donc sur cette figure du lecteur-enquêteur que nous souhaitons terminer ce point, car elle est régulièrement convoquée à propos des œuvres de notre corpus. Claude Burgelin s'interroge ainsi : « Lire Perec, est-ce se vouer à devenir serrurier ou détective ?[2] », tandis qu'Isabelle Dangy-Scaillierez surenchérit en montrant que les personnages enquêteurs dans les romans perecquiens « ont alors pour fonction de stimuler la curiosité par la frustration et d'éveiller le démon de l'enquête[3] » chez le lecteur[4].

[1] Il devient cet « interprète jouisseur » dont parle Vincent Message, « qui préfèr[e] toujours la beauté d'une hypothèse à sa pertinence » (Message, V., « Des interprètes en danger de mort », art. cit., p. 10).

[2] Burgelin, C., *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Paris, Circé, 1996, p. 228 (cité par Dangy-Scaillierez, I., *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, *op. cit*., p. 113).

[3] Dangy-Scaillierez, I., *L'Énigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, *op. cit*., p. 11.

[4] S'il est attentif, le lecteur de *53 jours*, la première partie du roman de G. Perec, est à même de mener sa propre contre-enquête dévoilant peu à peu que le narrateur est en train de tomber dans un piège. En effet, le texte que nous lisons – qui n'est pas celui qu'explore le narrateur, mais qui correspond bien à la narration à la première personne et en focalisation interne, de son investigation – comportent plusieurs mentions devant mettre la puce à l'oreille : le narrateur évoque ainsi l'idée « banale, bateau, d'inventer un vrai coupable pour un faux crime, chose qui, en soi, n'est ni plus excitante ni plus difficile que d'inventer un faux coupable pour un vrai crime » (« 53 », 56) ; il retranscrit une conversation avec son ami Crozet, « vraie pipelette » mais « imbattable », qui doute de la version officielle de cette disparition : « Enlèvement mon œil ! Tu sais ce qu'ils pensent, à la police ? Qu'il est parti filer le parfait amour avec la femme d'un gros bonnet et que c'est un bluff pour les protéger, lui et la dame ! » (« 53 », 73) ; il livre les propos de Serval, rapportés par Lise elle-même, à propos de la possible culpabilité du personnage féminin dans *La Crypte*, ce qui n'est pas sans évoquer sa propre situation : « voilà une fille super intelligente et intimement liée à tous les protagonistes du drame ; elle peut très bien avoir tout manigancé d'un bout à l'autre » (« 53 », 80) ; il porte même un jugement sur un des personnages de *La Crypte*, qui pourrait tout à fait s'appliquer à sa propre naïveté : « Il est sûr que si Vidornaught avait réfléchi une minute, il aurait immédiatement cessé de se comporter comme l'assassin qu'il n'est pas et serait allé directement se rendre à la police » (« 53 », 92). En fait, le narrateur semble émettre à plusieurs reprises, pour à chaque fois l'écarter dans la foulée, l'hypothèse de sa manipulation : il évoque les retournements dans le manuscrit comme des tours grossiers (« c'est ainsi que curieusement (en fait, pas curieusement du tout) », « 53 », 53), il raconte avoir fait, à mi-chemin de son enquête, des « songes, peut-être présages de l'avenir » (« 53 », 93), il suppose, un peu plus loin, être sur la bonne voie, « à moins évidemment d'avoir *mal lu*, de [s]'être trompé du tout au tout » (« 53 », 101), et va, au chapitre dix, jusqu'à s'interroger : « J'ai l'impression qu'il y a sous tout cela des choses que l'on me cache. Peut-

La forme même que prend *« 53 jours »* incite le lecteur à mener l'enquête : Harry Mathews, qui a participé à sa publication et sa mise en forme aux côtés de Jacques Roubaud, le dit bien lorsqu'il juge qu'« à travers cet ensemble de notes [que constitue notamment la seconde partie], chaque lecteur peut forger ses propres hypothèses, faire son propre travail créateur[1] ». Si *« 53 jours »* s'offre au lecteur sous une forme fragmentaire involontaire, *La Maison des feuilles* quant à elle joue consciemment de cette référence à l'inachevé : c'est ce qui explique en partie la présence de personnages enquêteurs, comme nous l'avons mentionné. Pour Vincent Message[2], ces personnages, en succombant à une interprétation jouissive, transmettent leur énergie et leur goût de la lecture herméneutique. Dès lors, en suivant les personnages enquêteurs, le lecteur est confronté aux mêmes problèmes que les leurs : il se fait lui aussi détective, partant en quête de la vérité du texte – le roman le suggère clairement, évoquant « l'identification » du lecteur « avec Navidson, qui, comme nous, souhaite ardemment pénétrer le mystère de ce lieu[3] » (MDF, 99). On peut alors reprendre un propos d'Italo Calvino, que cite Vincent Message :

> Cette littérature du labyrinthe [permet de développer] l'attitude aujourd'hui nécessaire pour affronter la complexité du réel, en refusant les visions simplistes qui ne font que confirmer nos habitudes de représentations du monde.[4]

Autrement dit, nos œuvres multipliant les récits, en présentant des personnages se livrant à des enquêtes et en déstabilisant les assises narratives des genres romanesques, incitent le lecteur à adopter une posture d'investigation vis-à-vis du monde. C'est là la vertu de cette littérature du labyrinthe que l'auteur italien prône notamment dans sa leçon portant sur l'exactitude : « nous sommes toujours à l'affût d'une chose cachée, ou simplement potentielle ou hypothétique, dont nous suivons à la trace l'affleurement à la surface du sol[5] », à la façon du chasseur dont parle Carlo Ginzburg dans sa constitution du paradigme indiciaire. Pour le dire encore d'une autre façon, ce « lecteur qu'a privilégié la modernité, [c'est] un lecteur actif et un lecteur joueur, un lecteur construisant avec le livre son parcours vers la signification, au risque même d'y trouver un absence[6] », ainsi que le suggère *La Maison des feuilles* elle-même :

Malheureusement, la sinuosité de certains labyrinthes est de nature à empêcher toute solution définitive. Mais le plus troublant, c'est que la complexité peut excéder l'imagination même du concepteur. Par conséquent, quiconque s'y perd doit admettre que personne, pas même un dieu ou un Autre, n'embrasse le dédale dans sa	Unfortunately, the anfractuosity of some labyrinths may actually prohibit a permanent solution. More confounding still, its complexity may exceed the imagination of even the designer. Therefore anyone lost within must recognize that no one, not even a god or an Other, comprehends the entire maze and so

être me manipule-t-on à mon insu ? » (« 53 », 103). Tous ces éléments sont, pour le lecteur, des indices du piège dans lequel le narrateur sombre peu à peu.

[1] Mathews, H., *Rencontre à l'occasion de la parution en folio de* « 53 jours », en ligne : http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01027729.htm [consulté le 01/04/16].

[2] Message, V., « Des interprètes en danger de mort », art. cit.

[3] En version originale : « It also further increases our identification with Navidson, who like us, wants nothing more than to penetrate first hand the mystery of that place » (HOL, 98).

[4] Calvino, I., *Défis aux labyrinthes I : textes et lectures critiques*, Paris, Editions du Seuil, p. 115 (cité par Message, V., « Impossible de s'en sortir seul. Fictions labyrinthiques et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick », art. cit., p. 199).

[5] Calvino, I., « Exactitude », *Leçons américaines*, *op. cit*., p. 124.

[6] Mellier, D., « L'énigmatique contemporaine du récit policier », art. cit., p. 109.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

totalité et par conséquent ne saurait avancer de réponse définitive.

therefore can never offer a definitive answer.[1]

Comment trouve alors à s'incarner concrètement cette figure du lecteur-détective ? Quel sens peut-on lui donner dans le cadre de nos œuvres, notamment en la rapportant à la question de l'intrigue ?

Nos œuvres, parce qu'en multipliant les récits elles introduisent du désordre dans les genres conventionnels, ont du jeu, pour reprendre l'expression de Jocelyn Maixent[2]. Elles incitent à l'enquête, parce qu'elles laissent des énigmes à résoudre au lecteur : la dispersion du texte en plusieurs intrigues, loin d'empêcher la lecture, la suscite en plaçant le lecteur en position active. L'exemple le plus net est à chercher du côté de *« 53 jours »* et de son incomplétude : celle-ci ouvre sur une véritable enquête génétique[3]. La béance, partiellement résorbée par le travail de Jacques Roubaud et Harry Mathews, produit un effet de fascination qui rejoue la première partie du roman, puisque Perec, à la manière du Serval auteur de polar, disparaît avant la fin. C'est en quelque sorte un hasard qui fait bien les choses, si l'on peut se permettre cette expression dans ce contexte : il déplace le questionnement de l'incomplétude et de l'incertitude qui lui est liée dans notre monde, poursuivant la métalepse finale par laquelle l'auteur dans la fiction de cette immense machination n'est autre qu'un certain G.P., initiales renvoyant de façon transparente au nom sur la couverture du livre. Certains lecteurs s'emparent de cette brèche ouverte pour proposer les hypothèses les plus folles : la première partie de *« 53 jours »*, contenant des références au contexte tunisien de 1986, n'a pas pu être écrite par Georges Perec, mort en 1982, et il s'agirait alors d'un hommage d'Harry Mathews et Jacques Roubaud ; ou bien, Georges Perec a bien écrit cette première partie : mais alors, il n'est pas mort en 1982, comme on veut nous le faire croire. Tout comme le Serval de la première partie du roman, il a disparu pour refaire sa vie[4].

La Maison des feuilles donne lieu régulièrement au même type de raisonnement, parce que le roman présente lui aussi des effets de métalepses et de mises en abyme qui brouillent les rapports entre le réel et la fiction, créant de l'incertitude sur le statut de réalité des éléments convoqués. Il suffit de se plonger dans le forum consacré aux œuvres de l'auteur américain pour voir comment la « fièvre herméneutique » s'empare des lecteurs, par exemple autour de la mention finale « Yggdrasil[5] » (MDF, 709) : une première lectrice avoue ainsi que cette « dernière page [l']a vraiment perturbée depuis [sa] première lecture[6] » et demande l'aide des autres membres du forum, qui s'empressent de lui fournir des

[1] MDF, 117. En version originale : HOL, 115.

[2] « Le lecteur est donc mis en éveil dès lors qu'il perçoit que le texte "a du jeu", qu'il est régi par des tropismes allusifs et parfois humoristiques », Maixent, J., « Portrait d'un lecteur-enquêteur : enquête policière et quête sémiotique chez Diderot et Kundera », *Formes policières du roman contemporain*, *op. cit.*, p. 45.

[3] Voir à ce propos le très riche article de Maxime Decout, « *"53 jours"* de Georges Perec : la génétique, mode d'emploi », art. cit.

[4] Voir l'article de blog « *"53 jours"* : enquête sur un livre-énigme » de Cédric Bachellerie, en ligne : http://fcbachellerie.blogspot.fr/2006/02/enqute-sur-un-livre-nigme.html (consulté le 04/04/16).

[5] En version originale : HOL, 709.

[6] Nous traduisons : « The last page has really been bugging me ever since I finished the book the first time » (en ligne : http://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves/house-of-leaves-aa/2146-last-page-yggdrasil [consulté le 04/04/16]).

explications, renvoyant à la mythologie nordique[1]. Si cette piste donne lieu à des interprétations fructueuses – la maison représenterait la femme – elle ne suffit pourtant pas aux lecteurs, puisque quelques commentaires plus loin, un autre membre relance les interrogations : « OK, je vois le truc avec la référence à la mythologie nordique. Mais quelle est la signification de la FAÇON dont c'est écrit ?[2] ». Le terme de ces investigations est toujours à aller chercher au-delà des réponses factuelles qui peuvent être proposées. C'est bien pour cette raison que Vincent Message décrit *La Maison des feuilles* comme un récit « à baleine blanche », c'est-à-dire un récit dont l'activité herméneutique s'attache à un grand signe qui vaut pour un absolu, mais un récit à baleine blanche tendant vers un « récit à brouillard[3] », défini comme un récit saturé de signes à interpréter, par le fait même de la multiplication des récits. Le lecteur fait alors face à ces strates narratives, et il en constitue une supplémentaire : comme le soutient Vincent Message, plus on arrive tard, plus ces baleines blanches sont entourées d'un halo de signes formant un épais brouillard. C'est bien pour cela que l'interprétation ne trouve jamais son terme : parce que tout peut faire sens dans l'œuvre[4].

Ces énigmes peuvent renvoyer à ce que Jocelyn Maixent nomme la « poétique des échos », reprenant ce que Milan Kundera appelle « agrafe » dans *L'Art du roman* : tous ces éléments qui entrent en résonance les uns avec les autres, tissent un réseau de sens par-delà les organisations textuelles et les récits. Ils introduisent pour Jocelyn Maixent une « lecture-enquête[5] », qui est l'une des modalités de réception privilégiée par exemple de *Cloud Atlas*. Nous avons déjà mentionné la présence de la tache de naissance sur chacun des protagonistes des différents récits des romans ; cet élément représente bien une énigme intrigante aux yeux des personnages comme du lecteur : ainsi, quand Luisa Rey lit les lettres de Frobisher adressées à Sixsmith, « quelque chose la dérange dans ces lettres […], un détail figurant dans une des lettres. Robert Frobisher fait état d'une tache de naissance [en forme de comète] entre son omoplate et sa clavicule » ; nous savons que Luisa Rey en est aussi dotée. Or les personnages ne mènent pas l'enquête sur ces coïncidences ; passant en focalisation interne, le texte laisse entendre le refus de Luisa Rey : « *Je ne crois pas à ces conneries. Je n'y crois pas. Non*[6] » (CN, 171). De la même manière, Timothy Cavendish dans le récit suivant discrédite toute tentative d'exploration de ce détail :

[1] Yggdrasil désigne en effet l'arbre du monde dans cette mythologie, sur lequel reposent les neuf royaumes du Nord (voir R. Boyer et E. Lot-Falck, *Les religions de l'Europe du nord*, Paris, Fayard-Denoël, 1974).

[2] Nous traduisons : « Ok- I see all the stuff about Nordic myth. But what's the significance of the WAY its written ? » (en ligne : http://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves/house-of-leaves-aa/2146-last-page-yggdrasil [consulté le 04/04/16]).

[3] Message, V., « Des interprètes en danger de mort », art. cit., p. 2, pour cette citation et la précédente.

[4] Ainsi, nous nous demandons si l'erreur de brochage de notre ouvrage américain de *La Maison des feuilles*, qui passe de la page 598 à la page 631, puis de la page 662 à, de nouveau, la page 631 pour ensuite se poursuivre régulièrement (passant ainsi sous silence les pages 599 à 630), est un défaut d'éditeur ou un élément à interpréter, et ce d'autant plus que cette « erreur » s'accompagne de l'apparition, par exemple p. 322, de signes (en l'occurrence, un petit rectangle noir dans le coin gauche en haut de la page) qui ne se trouvent pas dans d'autres éditions que nous avons pu consulter (et pourtant, l'œuvre n'est pas avare de ce genre d'indices : voir la présence d'une encoche sur la page 97 de l'édition américaine, et la p. 98 de l'édition française).

[5] Maixent, J., « Portrait d'un lecteur-enquêteur : enquête policière et quête sémiotique chez Diderot et Kundera », art. cit., p. 48, pour cette citation et la précédente.

[6] En version originale : « They disturb her deeply […]. A detail in one letter freezes this explanation in its tracks. Robert Frobisher mentions a comet-shaped birthmark between his shoulder-blade and collar-bone » (CA, 121-122), et « *I just don't believe in this crap. I just don't believe it. I don't* » (CA, 122).

> Une ou deux choses devront sauter : le sous-entendu que Luisa Rey est la réincarnation de ce Robert Frobisher, par exemple. Sornettes *new age* de hippies enschnouffés (j'ai moi aussi une tache de naissance, sous mon aisselle, mais aucune de mes amantes ne l'avait jamais comparée à une comète. Georgette l'appelait « la crotte de Timbo »).
>
> One or two things will have to go : the insinuation that Luisa Rey is this Robert Frobisher chap reincarnated, for example. Far too hippie-druggy-new age. (I, too, have a birthmark, below my left armpits, but no lover ever compared it to a comet. Georgette nicknamed it *Timbo's Turd*.)[1]

Cette façon de lire les œuvres multipliant les récits, qui va chercher les échos d'un récit à l'autre, les coïncidences, pour construire une intrigue alternative, se retrouve aussi dans *Courts-circuits*, ou encore dans *253* de Geoff Ryman : la structuration de la ronde est porteuse de ce type de réception par la mise en contact de récits qu'elle provoque. Autrement dit, ce n'est pas nécessairement la présence du récit d'investigation ou du genre policier qui ouvre sur une posture de lecteur-enquêteur, mais la présence d'intrigues offrant des énigmes irrésolues prenant appui sur la forme même de la multiplication des récits.

Un cas particulier doit attirer notre attention : celui qui consiste à faire reposer ces énigmes sur des effets d'intertextualité, prolongeant les jeux d'échos que nous venons d'évoquer. Pour Jocelyn Maixent, l'intertextualité est une « intégration du lecteur à la marche du texte[2] ». Celle-ci, que nous définirons comme la présence d'un texte dans un autre par le biais de citations ou d'allusions plus ou moins explicites, dans un effet palimpseste décrit par Gérard Genette, pousse, pour Sophie Rabau, à « envisager la littérature comme un espace ou un réseau, une bibliothèque si l'on veut, où chaque texte transforme les autres qui le modifient en retour[3] ». Dès lors, elle représente un « défi herméneutique[4] » pour le lecteur, comme le montrent magistralement *« 53 jours »* et *Le Château des destins croisés*. Le roman de Georges Perec peut se lire à la lumière du propos tenu par le narrateur au début du neuvième chapitre de la première partie :

> Toute la matinée, j'ai été taraudé par une intuition inexplicable : la vérité que je cherche n'est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres. Cette phrase a l'air de vouloir ne rien dire, mais je me comprends : il faut lire les *différences*, il faut lire entre les livres comme on lit « entre les lignes ». […] [D]'un livre à l'autre, ou à l'intérieur d'un même livre, il y a des petites choses qui passent, qui glissent, parfois sans modification, parfois avec de minuscules différences.[5]

Semble se dessiner ici une esthétique de l'intertextualité, qui représente la lecture à laquelle se livre le personnage du narrateur dans la première partie du roman, puisqu'en cherchant les échos entre les romans enchâssés dans le manuscrit de Serval, il pense se lancer sur la piste de ce dernier. Nous sommes alors, lecteurs réels, invités nous aussi à lire « entre les livres », à suivre ces indices intertextuels, à la manière d'un Bertrand Magné qui, dans un article paru en 1990, offre une recension des multiples relations entretenues par *« 53 jours »* avec d'autres ouvrages, parmi lesquels *La Chartreuse de Parme*

[1] CN, 503. En version originale : CA, 373.
[2] Maixent, J., « Portrait d'un lecteur-enquêteur : enquête policière et quête sémiotique chez Diderot et Kundera », art. cit., p. 45.
[3] Rabau, S., *L'Intertextualité*, Paris, Edition GF Flammarion, 2002, p. 15.
[4] *Ibid.*, p. 35.
[5] « 53 », 93.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

de Stendhal[1]. Dans *Le Château des destins croisés*, la majeure partie des références intertextuelles plonge, comme dans la *Trilogie de nos ancêtres*, dans le substrat médiéval[2] et renaissant, en accord avec les jeux de tarots qui servent à l'élaboration des récits. Le narrateur joue et se joue des références que le lecteur saisit à la volée :

> Et toutes ces *Coupes* ne sont rien d'autre qu'encriers à sec qui attendent que dans le noir de l'encre viennent à la surface les démons les puissances d'en bas les ogres les hymnes à la nuit les fleurs du mal au cœur de ténèbres, ou bien qu'y plane l'ange mélancolique qui distille les humeurs de l'âme et en extrait états de grâce et épiphanies.
>
> E tutte quelle *Coppe* non sono altro che calamai prosciugati aspettando che nel buio dell'inchiostro vengano a galla i demoni le potenze infere i babau gli inni alla notte i fiori del male i cuori della tenebra, oppure vi plani l'angelo melanconico che distilla gli umori dell'anima e travasa stati di grazia e epifanie.[3]

On peut prolonger cette réflexion à propos de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, en renvoyant au travail mené par Pierre Brunel[4] qui identifie dans les *incipit* des références au roman polonais à la Grombrowicz (*incipit* deux), aux œuvres de Kafka (*incipit* trois), au *Docteur Jivago* de Pasternak (*incipit* quatre), aux romans de Nabokov (*incipit* six) ou aux récits de Borges (*incipit* sept) tout comme au réalisme magique (*incipit* neuf) ou aux textes de Gogol (*incipit* dix), voire à d'autres œuvres moins connues comme les nouvelles de Bruno Schultz (*incipit* cinq). Le même travail devrait être mené concernant *Cloud Atlas* : certaines références sont explicites, comme par exemple la mention du *Benito Cereno* de Melville[5] (CN, 93), mais nous notons en outre des affinités implicites entre, par exemple, le récit centré sur le personnage de Timothy Cavendish, éditeur britannique fantasque subissant les aléas des chemins de fers anglais, et les œuvres de David Lodge, comme *Therapy*[6] ; ou encore, il nous semble que le traitement réservé aux personnages de second rang dans le récit de Sonmi se rapproche de la problématique évoquée par Dino Buzzati dans sa nouvelle « Chasseurs de vieux[7] », voire reprend des éléments forts de *La Nuit des temps* de Barjavel, comme la vie sous terre, la production automatisée des biens de consommation et l'organisation de la société en castes. D'une façon générale, comme nous avons déjà pu le dire, David Mitchell se revendique ouvertement, pour cet ouvrage, du modèle calvinien qui est donc une référence intertextuelle majeure pour comprendre l'œuvre et sa structure. Enfin, dans *La Maison des feuilles*, les références sont multiples, explicites et implicites, mais surtout très complexes et nécessitent un long travail que nous ne mènerons pas ici. Les notes de bas de page, qu'elles soient de Zampanò, de Johnny Errand ou des éditeurs, voire du traducteur dans la version française, offrent toutes des attestations directes renvoyant vers des ouvrages réels ou fictifs. Mais par moments, l'œuvre est défaillante, comme dans les notes 57 et 58, à propos d'une citation, « Ne soyez pas comme moi. Je suis

[1] Voir Magné, B., « *"53 jours"* : pour lecteurs chevronnés… », art. cit.
[2] Voir Demartini, D., « Une combinatoire du récit médiéval », *Cahiers de recherches médiévales*, art. cit.
[3] CDC, 110. En version originale : CDI, 94.
[4] Brunel, P., *Italo Calvino et le livre des romans suspendus*, *op. cit.*
[5] CA, 64.
[6] Lodge, D., *Therapy*, London, Martin Secker and Warburg, 1995.
[7] Buzzati, D., « Cacciatori di vecchi », *Il Colombre*, Milano, Mondadori, 1966. Cette nouvelle met en scène une société refusant l'existence des hommes et des femmes ayant dépassé les quarante ans : ce n'est là encore pas sans faire écho au récit de Timothy Cavendish.

seul » qui a « quelque chose de familier[1] » (MDF, 45) aux yeux de Johnny Errand qui s'avoue incompétent pour en retracer l'origine ; les éditeurs eux-mêmes font défaut :

> Bien que nous ayons échoué, nous avons tout entrepris pour identifier l'auteur des vers cités. Nous présentons nos excuses pour ce manque de cohérence. Toute personne pouvant fournir une preuve valable de leur paternité sera remerciée dans les éditions ultérieures.
>
> Though we were ultimately unsuccessful, all efforts were made to determine who wrote the above verse. We apologize for this inconsistency. Anyone who can provide legitimate proof of authorship will be credited in future Éditions.[2]

On lit ici une claire invitation à l'investigation de la part du lecteur, auquel le texte promet même une récompense. On trouve, comme on peut s'y attendre, un fil de conversation dédié à cette citation sur le forum consacré à l'œuvre[3], mais le mystère reste entier. Ces enquêtes intertextuelles et génétiques impliquent donc une activité accrue de la part du lecteur, que nous avons déjà mentionnée : mais il s'agit ici de voir que la lecture semble prendre pour modèle le paradigme indiciaire décrit par Carlo Ginzburg, et que dès lors tout devient signe dans le texte. On progresse dans les œuvres avec l'idée qu'une vérité se cache derrière ces entrelacs énigmatiques, tout en sachant pertinemment, dans le même temps, que cela nous place « au bord d'une révélation qui se dérobe toujours[4] ».

Ce paradoxe préside à la lecture des hypertextes de fiction[5] : c'est parce que le lecteur est enquêteur et voit dans ce qui lui est donné des signes porteurs de sens, qu'une intrigue émerge ; mais cette intrigue ne porte qu'une seule vérité, celle de la lecture. L'enquête, activité herméneutique visant à extraire d'un ensemble a-signifiant des éléments manifestant l'existence d'une vérité, est un geste créateur de sens : mener une enquête, c'est relier les signes entre eux. Or l'hypertexte de fiction, se présentant comme un réseau a-centré et foisonnant, repose sur ce principe du lien : ces liens sont multiples et le lecteur, dans son parcours de lecture, va choisir lesquels activer, selon l'enquête qu'il mène. Nous pouvons en ce sens considérer le lecteur d'hypertextes de fiction comme un enquêteur n'ayant pas encore la connaissance de son objet d'investigation : un enquêteur face à une scène de crime où bourreau et victime seraient absents. Les énigmes se dessinent au fur et à mesure de la progression, donc des choix effectués par le lecteur-enquêteur au cours de ce que l'on pourrait désigner comme des micro-enquêtes. Par exemple, dans *Luminous Airplanes*, le lecteur, qui est arrivé à la fin du récit concernant le père du narrateur, rencontre un lien à même de susciter sa curiosité : « another story[6] ». En suivant ce lien, on entre dans une nouvelle phase du récit, centrée sur les années universitaires du narrateur. L'énigme, portant d'abord sur le nom de l'université – c'est en effet à la fois le titre du nœud

[1] En version originale : « Be not like me. I am alone » et « These lines have a familiar ring » (HOL, 45).

[2] MDF, 45. En version originale : HOL, 45.

[3] Voir http://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves/house-of-leaves-aa/1632-important-meditation-page-45 (consulté le 04/04/16).

[4] Message, V., « Des interprètes en danger de mort », art. cit., p. 8.

[5] Ce paragraphe prend appui sur des développements que nous avons menés dans le cadre du séminaire ALEF en 2015 : voir Debeaux, G., « Parcourir l'œuvre, est-ce l'enquêter ? Le cas de l'hypertexte de fiction », communication dans le cadre du séminaire ALEF, *Explorer les différents espaces de l'enquête : cheminements et reconstitutions* (publication en cours).

[6] LA, « Bleak College Days » (http://www.luminousairplanes.com/section/bleak-college-days/ [consulté le 04/04/16]).

textuel et le premier lien que l'on rencontre – est concurrencée par un nouvel élément, le personnage de Momus qui offre lui aussi un lien à activer : le lecteur doit faire un choix. Suivre la piste du nouveau personnage est déceptif, car le nœud textuel auquel nous aboutissons ne comporte qu'une seule page entretenant le suspense ; tandis que la piste du nom de l'université ouvre vers une intrigue autour d'une société secrète qui permet d'en revenir au personnage de Momus, souhaitant initier le narrateur à celle-ci. Autrement dit, le lecteur, en choisissant de concentrer son attention sur tel ou tel indice, ne construit pas la même intrigue : et c'est par un jeu de tâtonnements et de retours en arrière que s'éclaircit le récit. Ces indices recueillis par le lecteur laissent leur marque dans l'hypertexte : en effet, un lien déjà activé change de couleur à l'écran, et l'on peut retracer son propre cheminement de lecture grâce à l'historique de navigation. Le lecteur n'a alors jamais accès à l'œuvre dans sa totalité, mais simplement à la trace laissée par ses propres pas dans l'œuvre : littéralement, au vestige de sa propre enquête.

Ces démarches d'investigation permettent ainsi de spécifier le type d'activité de lecture impliquée par la multiplication des récits : il s'agit bien d'une lecture herméneutique, courant toujours le risque du piège mais dans laquelle le protagoniste, c'est-à-dire le lecteur, prend plaisir à être piégé, protégé par sa position de surplomb.

III. Interactivité de l'intrigue : le lecteur intrigué, suite (2)

Si la lecture de nos œuvres multipliant les récits peut s'apparenter à une enquête, si, comme nous avons pu le dire, elle relève d'une activité ergodique dans le sens que lui donne Espen Aarseth, peut-on alors considérer que les romans que nous étudions sont interactifs, en suivant le propos de Christian Vandendorpe qui affirme que « la façon dont on conçoit la lecture détermine aussi […] la mise en forme du texte et la part de contrôle que l'auteur accepte de donner au lecteur ou qu'il choisit de se réserver[1] » ? Nous chercherons, dans ce point, à questionner cette notion, en mesurant la part d'interactivité du récit et celle de l'intrigue, afin de cerner au plus près l'investissement du lecteur.

A. Définition du récit interactif

La notion d'interactivité, et en particulier celle du récit interactif, est principalement abordée dans le cadre de la littérature numérique : on peut mentionner plusieurs ouvrages sur la question, dont ceux de Marie-Laure Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, et de Serge Bouchardon, *La Littérature numérique. Le récit interactif*, sur lesquels nous nous appuyons pour mener cette réflexion.

1) Interactivité

La difficulté de départ consiste à définir l'interactivité : en effet, la consultation du dictionnaire habituel – celui qui nous sert régulièrement de référence dans le cadre de ce travail, le *Trésor informatisé de la Langue Française* – ne permet pas d'aboutir à un résultat ; ce dictionnaire reste muet, ou presque, puisque le terme est uniquement mentionné dans l'article consacré au préfixe *inter*.

[1] Vandendorpe, C., *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, *op. cit.*, p. 12.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

C'est sans doute de là qu'il nous faut partir : l'interactivité est de fait une construction lexicale récente qui conjoint ledit préfixe et le substantif *activité*. L'activité renvoie à ce qui a pouvoir ou volonté d'agir : elle met donc l'accent, dans notre perspective, sur les actions induites par la lecture des œuvres. Cette dernière impliquerait donc, de la part du lecteur, des actes, cognitifs ou physiques. Quant au préfixe *inter*, s'il semble pouvoir d'abord désigner un intervalle – spatial ou temporel –, il permet aussi de former des termes impliquant une notion de relation ou de réciprocité : l'interactivité entre dans ce champ. On peut alors, dans un premier temps, définir l'interactivité comme une activité qui implique une relation entre deux entités, cette relation se caractérisant par une réciprocité. La poursuite de l'investigation définitoire nous conduit à consulter les deux dictionnaires usuels : le *Larousse* et le *Robert*. Si pour le *Robert*, l'interactivité est une « activité de dialogue entre un individu et une information fournie par une machine », pour le *Larousse*, elle représente la « faculté d'échange entre l'utilisateur d'un système informatique et la machine par l'intermédiaire d'un terminal doté d'un écran de visualisation ». La définition du *Larousse*, dictionnaire encyclopédique, est plus technique que celle du *Robert*, mais toutes deux restreignent l'usage de ce terme au champ spécifique de l'informatique. L'interactivité, notion récente, apparaît donc dans ce cadre et semble devoir s'y cantonner. Mais elle est toutefois intéressante pour notre propos, puisqu'elle met l'accent sur les notions d'échange et de dialogue, au cœur du principe d'interaction entre les récits multiples. On peut alors proposer un détour du côté de l'adjectif *interactif*, que le *Larousse* définit de façon plus générale comme ce qui « se dit de phénomènes qui réagissent les uns sur les autres ». En d'autres termes, si le substantif semble avoir un emploi restreint, l'adjectif peut plus facilement être utilisé dans le cadre d'œuvres non-numériques, et oriente la réflexion vers l'idée d'une coopération des actants. Catherine Guéneau, dans un article intitulé « L'interactivité : une définition introuvable », montre que le terme a rapidement connu une extension à partir de son ancrage informatique. Cette « élasticité sémantique[1] » semble liée au fait que l'interactivité prête à la machine informatique la capacité de communiquer : ce faisant, la notion s'ancre et trouve un relais dans les théories cyborg de l'homme-machine[2], « [qui puisent leurs] racines dans une lointaine enfance mythologique, comme celle des humanoïdes forgés par la main de l'homme, quand Pygmalion crée Galatée[3] ». On peut ainsi définir l'interactivité comme la capacité d'instaurer un dialogue avec l'œuvre ou le récit – dialogue paradoxal puisque par nature ce ne sont pas des éléments dotés de vie – et en particulier sa capacité à apporter une réponse. Par ce biais, on rejoint la notion d'*interaction*, qui représente « l'action réciproque de deux ou plusieurs objets [ou] phénomènes[4] ».

La lecture peut-elle alors être interactive ? La réponse semble d'évidence positive pour l'hypertexte de fiction. Les commentateurs indiquent de fait souvent par des métaphores l'idée que lire un hypertexte représente une activité impliquant des mouvements. Jean Clément, par exemple, explique qu'« en parcourant l'hypertexte, le lecteur a plus l'impression de visiter un univers romanesque

[1] Guéneau, C., « L'interactivité : une définition introuvable », *Communications et langages*, n° 145, 2005, p. 118.

[2] Anaïs Guilet rappelle, dans *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, les fondements de cette théorie.

[3] Guéneau, C., « L'interactivité : une définition introuvable », art. cit., p. 119.

[4] Cette définition provient du *Trésor informatisé de la Langue Française*.

fragmenté, non orienté et foisonnant que de suivre le fil d'une histoire[1] » : la métaphore ici est celle du déplacement, voire du voyage touristique, métaphore qu'analyse Marie-Laure Ryan dans le chapitre sept de son ouvrage[2] ; il s'agit pour le lecteur de « parcourir », de « visiter » l'œuvre romanesque hypertextuelle, et non plus de « suivre » une histoire dans une réception passive, parce que l'œuvre est « foisonnante ». Ce dernier terme est intéressant : l'usage du participe présent – ici en emploi adjectival – met l'accent sur l'activité de l'œuvre elle-même, qui se présente comme un texte abondant, en croissance ou en expansion. On retrouve donc bien ici la réciprocité impliquée dans l'interactivité, entre les mouvements déambulatoires du lecteur et la dimension prolifique de l'œuvre : les premiers réagissent à la seconde, et la renforcent. Il est alors intéressant de noter que l'on retrouve le même type de formulation à propos des romans imprimés multipliant les récits : Italo Calvino, par exemple, évoque la structure du *Château des destins croisés* comme « une sorte de mots croisés faits de figures au lieu de lettres, où en plus chaque séquence peut se lire dans les deux sens[3] » ; autrement dit, l'œuvre repose sur un plateau de jeu interactif que le lecteur – c'est-à-dire en réalité le narrateur de l'œuvre – exploite « dans les deux sens » pour faire émerger les récits. Cela entre évidemment en écho avec la figure de l'échiquier dans le déroulement des récits au sein de *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec.

Qu'en est-il alors de la lecture impliquée ? Dans un article intitulé « Le Roman comme spectacle[4] », Italo Calvino propose le modèle de la pratique de Dickens, pour lequel « la composition d'un roman, comme celle d'un spectacle, [a] lieu, pour ainsi dire, sous le regard du lecteur, en relation dialoguante avec ses réactions : curiosité, peur, larmes, rire[5] ». Avec cette proposition, on se dirige vers la notion de récit interactif, qui prend en compte et s'appuie sur les réactions du lecteur. Or Italo Calvino identifie, comme source de cette interactivité, le principe de l'enchâssement narratif[6] qui renvoie au romanesque, que nous avons évoqué en fin de première partie : il s'agit de dire, en quelque sorte, que le romanesque, c'est l'interactivité de la fiction. Pour l'auteur italien, c'est bien ce spectaculaire, ce retour au romanesque conscient de ses effets et de son fonctionnement, voire de ses clichés, qui loin de la stérilité de certaines avant-gardes garantit la vitalité de la littérature :

> Si nous connaissons désormais les règles du jeu « romanesque », […] nous pourrons jouer au roman comme on joue aux échecs, avec une absolue loyauté, en rétablissant une communication entre l'écrivain, pleinement conscient des mécanismes dont il est en train de faire usage, et le lecteur qui accepte le jeu parce qu'il en connaît les règles et sait qu'il ne peut plus être pris au piège.[7]

[1] Clément, J., « Fiction interactive et modernité », art. cit., p. 9.

[2] Ryan, M.-L., « Hypertext. The Functions and Effects of Selective Interactivity », *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, *op. cit.*, p. 218.

[3] Calvino, I., « Note », *Le Château des destins croisés*, art. cit., p. 135.

[4] Calvino, I., « Le Roman comme spectacle », *La Machine littérature*, *op. cit*., p. 137-140.

[5] *Ibid.*, p. 138.

[6] « Comme chez les anciens conteurs, une fiction servait de cadre à d'autres fictions : ces histoires, que les lecteurs suivaient comme les aventures de personnes de leur connaissance, ne dissimulaient pas pour autant leur caractère conventionnel et spectaculaire, l'usage de certains effets, en un mot leur nature *romanesque* » (*ibid.*).

[7] *Ibid*., p. 140.

Cette métaphore du jeu, que l'on retrouvait déjà dans les « mots croisés » que sont les récits du *Château des destins croisés*, ou bien dans le recours à l'échiquier dans *La Vie mode d'emploi*, et sur laquelle nous allons revenir, ouvre vers l'instauration d'un dialogue entre auteur et lecteur, par le biais de l'œuvre.

2) Récit interactif

Au-delà de ces prises de position, il nous faut nous interroger sur l'interactivité du récit. En effet, la notion de récit interactif ne va pas de soi : le récit, défini par Gérard Genette comme ce qui renvoie à l'énoncé narratif, par opposition à l'histoire, désignant le contenu de cet énoncé, et la narration, portant sur la prise en charge de celui-ci, semble de fait ne comporter aucune notion d'interactivité. Comme le suggère Serge Bouchardon en introduction de son ouvrage consacré à la question[1], la narrativité consiste bien à prendre le lecteur par la main, tandis que l'interactivité vise plutôt à donner la main au lecteur – dans le double sens de l'accompagnement et de la passation de pouvoir. On détermine une tension entre la narrativité, dont l'enjeu est celui d'une histoire qui se déroule au gré de sa mise en œuvre planifiée par l'auteur, dans laquelle l'activité du lecteur est pure réception – le sémantisme même de ce terme indiquant sa passivité –, et l'interactivité renvoyant à une idée de dialogue, impliquant donc une activité réciproque entre énoncé et récepteur. Comment concilier ces deux perspectives, si comme le soutient Serge Bouchardon, l'une des conséquences de cette tension est que plus l'interactivité s'impose, plus la littérature s'absente ?

Dans les œuvres multipliant les récits qui nous occupent, le récit, comme nous l'avons montré, refuse la passivité du lecteur[2] en mettant en place différents procédés autour de cette multiplication. Comme le précise Serge Bouchardon, « raconter, ce n'est pas forcément enchaîner des séquences narratives, mais ce peut être aussi jouer sur les modes d'accès à la séquence suivante[3] » : c'est à proprement parler ce que questionnent nos romans, comme nous avons pu le montrer dans la première partie de ce travail. En effet, nous avons établi différentes façons de multiplier les récits, ainsi que les différentes relations instaurées entre les récits multiples au sein de notre corpus : ces éléments mettent en jeu l'« accès » aux récits les uns à partir des autres. Ces procédés permettent de faire un pas supplémentaire en direction de l'interactivité, puisque comme le rappelle Serge Bouchardon, dans un récit interactif l'histoire ne peut pas être conçue indépendamment d'une structure qui lui donne sens : c'est ce que nous avons voulu montrer avec la notion de méta-intrigue.

Plus encore, nous pouvons avoir recours à la définition que donne Christian Vandendorpe de l'interactivité du récit afin de confirmer cet acquis : pour lui, l'interactivité textuelle repose sur la présence de deux éléments, la mise en place d'un rapport dialogal avec le lecteur, et la possibilité d'embranchements variés dans la trame textuelle. Il rapproche, dans la lignée des travaux de Bakhtine, le dialogue d'une forme d'oralité prégnante, citant *Tristram Shandy* ou *Jacques le fataliste* ; dans notre

[1] Bouchardon, S., *Littérature numérique – Le récit interactif*, *op. cit*.

[2] Cette passivité peut constituer un des plaisirs de la lecture romanesque, plaisir que nos œuvres prennent en compte et mettent en œuvre : c'est justement parce que le lecteur est pris dans des histoires que leur interruption devient signifiante, comme en témoigne la réaction du personnage du Lecteur face aux premiers *incipit* interrompus dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

[3] Bouchardon, S., *Littérature numérique – Le récit interactif*, *op. cit*., p.131-132.

corpus, *Le Château des destins croisés* et *« 53 jours »*, ainsi que certains récits de *Cloud Atlas* ou de *Courts-circuits*, mais aussi *Luminous Airplanes*, mettent en place une narration à la première personne du singulier : cette énonciation implique la présence, au moins indirecte, d'un narrataire, de sorte que le lecteur est impliqué dans le récit, par le récit, qui s'adresse à lui et lui réserve ainsi une place. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et dans *La Maison des feuilles*, cette présence est plus directe, puisque la narration implique une deuxième personne du singulier. Seul *253* se construit pleinement dans une narration à la troisième personne du singulier, mais n'hésite pas à avoir recours à la focalisation interne et au discours indirect, voire direct, libre, qui rétablit le dialogue entre les personnages et le lecteur.

Il semblerait alors assez légitime de faire de l'ensemble de notre corpus des récits interactifs, sans plus d'hésitation : mais pour Serge Bouchardon, « si, dans le cours du récit, la programmation de l'activité se limite à donner accès à l'unité textuelle suivante (chaînage contraint), on peut considérer que la programmation de l'activité du lecteur n'est pas fondamentalement différente de ce qu'elle était sur le papier ». En d'autres termes, pour Serge Bouchardon, il n'existe de récit interactif que numérique : son propos adopte une lecture restreinte de la notion d'interactivité[1]. En effet, selon lui, « l'interactivité suppose une forme de programmation informatique des interventions matérielles du lecteur (qui devient ainsi un interacteur), ces interventions entraînant des réponses de l'ordinateur[2] ». Pour sortir de cette aporie, nous pouvons avoir recours à la notion de dispositif, déjà évoquée et définie comme la prise en compte matérielle, dans l'acte de création, du support textuel – numérique ou papier. En effet, si le web constitue un nouveau médium que l'hypertexte exploite en tant que dispositif, c'est-à-dire si l'hypertexte de fiction prend appui sur les caractéristiques propres à ce médium pour en faire des contraintes de création, il est possible de considérer que le livre imprimé est lui aussi exploité, dans nos œuvres, comme dispositif (notamment dans *La Maison des feuilles* et *Le Château des destins croisés* avec l'exploitation des marges du texte et de l'objet livre, mais aussi dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *Cloud Atlas* ou *« 53 jours »* qui jouent tous trois avec la contrainte du chapitrage, et même *Courts-circuits* qui s'appuie sur la linéarité induite par la forme du *codex*). Dès lors, l'interactivité peut se penser comme l'instauration d'un dialogue entre un dispositif et son utilisateur, dispositif – papier ou numérique – programmé pour inclure les actions de cet utilisateur et y répondre. Dans le cas de nos œuvres imprimées, la réponse est en réalité le plus souvent un refus : le lecteur s'attend, en lisant un livre, à pouvoir suivre de façon ininterrompue un récit, or le principe de la multiplication vient contrer cette attente, refusant de répondre à la sollicitation du lecteur. C'est une forme d'interaction *a minima*.

En dernière instance, nous définirons le récit interactif comme le fait que « sans action du lecteur, l'œuvre ne se déroule pas[3] », ou encore comme un récit qui offre « la capacité pour l'usager de

[1] Nous renvoyons ici au schéma que propose Marie-Laure Ryan, qui croise trois types de textes : le texte électronique, le texte interactif et le texte ergodique. Elle soutient quant à elle qu'un récit non-numérique peut tout à fait être à la fois ergodique et interactif : il s'agit des œuvres multilinéaires et non-linéaires (nous en donnons une définition dans le chapitre suivant), « qui offrent au lecteur le choix des séquences à lire », comme *Marelle* de Cortázar (Ryan, M.-L., *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, *op. cit.*, p. 209. Nous traduisons : « nonlinear, or multilinear literary print texts that offer to the reader a choice of reading sequence »).

[2] Bouchardon, S., *Littérature numérique – Le récit interactif*, *op. cit*., p. 32, pour cette citation et la précédente.

[3] *Ibid*., p. 137.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

créer des événements sur la page[1] ». Les critères établis par Serge Bouchardon doivent être rappelés : pour que l'on puisse déterminer la présence d'un récit interactif, il faut la présence d'un narrateur – ce qui exclut du champ la plupart des jeux vidéo, et Marie-Laure Ryan rappelle elle aussi l'écart que l'on peut dessiner entre un texte pensé comme moyen d'accéder à un monde et un texte pensé comme *jeu* – afin de garantir l'existence de la narration ; il faut déceler dans le texte une littérarité, c'est-à-dire une qualité littéraire propre[2], qui permette de faire du récit interactif une œuvre appartenant au champ de la littérature ; ce récit doit présenter une succession d'événements, ce qui permet d'y lire une histoire ; enfin, il faut la présence d'un programme informatique – nous dirions pour notre part d'un dispositif – qui prenne en compte les activités du lecteur et réagisse en fonction de celles-ci. Si l'on applique de façon stricte ces critères proposés par Serge Bouchardon, alors seuls les hypertextes de fiction de notre corpus peuvent prétendre être des récits interactifs. Mais l'on peut choisir une approche plus souple, incluant le dispositif du *codex* dans l'analyse, et prendre ces « modifications significatives[3] » que doit ménager le texte face aux actions du lecteur de façon métaphorique ou fictionnelle. Ainsi, relève de l'interactivité du récit le fait que les personnages, dans *Cloud Atlas*, interagissent avec les récits qui les précèdent ; on peut aussi évoquer les modifications qu'apporte Johnny Errand au manuscrit de Zampanò, par exemple autour du terme « chauffe-eau » mentionné dans la note 18, ou encore prendre pour modèle la lecture indiciaire que font Harry Mathews et Jacques Roubaud des carnets laissés par Georges Perec pour établir la deuxième partie de *« 53 jours »*[4]. Ces personnages et actants des textes représentent des modèles pour le lecteur, qui trouve ainsi une légitimité à intervenir sur les récits, dans les récits.

On reprendra alors, pour terminer sur ce point, les quatre niveaux d'interactivité établis par Eric Zimmerman[5] : il distingue l'interactivité qu'il nomme cognitive (*cognitive*), qui correspond à l'activité interprétative impliquée par tout acte de lecture, l'interactivité fonctionnelle (*functional*) qui permet d'évoquer les gestes et actions de l'utilisateur sur l'objet contenant le récit, sans que ces actions n'altèrent l'état du texte, l'interactivité explicite (*explicit*), programmée par l'œuvre et prenant en compte les actions de l'utilisateur si bien que l'état du récit en est modifié, et enfin la méta-interactivité (*meta-interactivity*) par laquelle il désigne tout ce qui relève de la création à partir de l'œuvre mais en

[1] Vandendorpe, C., *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, *op. cit*., p. 203.

[2] Ce critère peut être, de loin, le plus difficile à établir : c'est en réalité ce qui a, en partie, guidé notre choix concernant l'inclusion dans le corpus de *253* et de *Luminous Airplanes*, et pas, par exemple, *Apparitions inquiétantes* d'Anne-Cécile Brandenbourger.

[3] Vandendorpe, C., *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, *op. cit*., p. 108.

[4] Jacques Roubaud, dans un entretien avec Jacques Neefs, dit ainsi que Harry Mathews et lui-même ont hésité entre deux attitudes face aux carnets : « Fallait-il essayer de saisir ce que devait être la suite de la partie déjà dactylographiée, en utilisant les fragments les plus rédigés qui se trouvaient dans les notes ? Ou bien fallait-il […] donner de manière presque brute les éléments dont nous disposions, sans essayer d'interpréter [?] ». La solution choisie se situe entre ces deux extrêmes : « nous avons essayé de prélever un fil narratif dans les éléments rédigés dont nous disposions et, par ailleurs, nous avons reproduit, fidèlement j'espère, la totalité de ce qui nous a été confié » (Roubaud, J. et Neefs, J., « Récit et langues. A propos de *"53 jours"* de Georges Perec », art. cit., p. 95). J. Roubaud et H. Mathews ont ainsi agi avec les carnets comme face à un récit interactif de type hypertextuel : ils ont sélectionné les éléments pertinents pour faire émerger un récit, tout en conservant dans leur champ de travail l'ensemble des fragments textuels.

[5] Zimmerman, E., « Narrative, Interactivity, Play, and Games : Four Naughty Concepts in Need of Discipline », *First Person : New Media as Story, Performance, and Game*, Wardrip-Fruin, N. et Harrigan, P. (dir.), Cambridge, MIT Press, 2004, p. 154-164.

dehors de celle-ci[1]. Si l'hypertexte de fiction peut recouvrir les quatre catégories, puisqu'il nécessite un acte d'interprétation s'accompagnant de gestes pouvant modifier l'état du texte et peut susciter l'écriture – ce travail en est la preuve –, les œuvres imprimées de notre corpus peuvent prétendre entrer dans la première et la dernière catégorie et, pour certaines, comme *La Maison des feuilles* – à la manière de *Kapow !* – dans la deuxième, en demandant de la part du lecteur des mouvements spécifiques, comme la lecture dans un miroir, pour accéder au texte, qui restera cependant le même, que le lecteur accomplisse ce geste ou non. En d'autres termes, il nous faut bien admettre que les œuvres imprimées de notre corpus suscitent l'activité du lecteur mais ne peuvent y répondre que de façon métaphorique : elles mettent en place des récits actifs voire réactifs, mais qui ne sont interactifs que dans un sens figuré. Serge Bouchardon lui-même s'interroge quant à la possibilité qu'aurait le lecteur, face à n'importe quel récit – c'est-à-dire face à un récit incarné dans n'importe quel dispositif –, de modifier l'histoire : celle-ci a été programmée par l'auteur, dans sa virtualité, si bien que tout n'est pas possible, et que tout ce qui advient a d'une certaine façon été prévu par son auteur. Se pose alors la question de la prétendue liberté du récit interactif : nous nous y penchons dans le point suivant.

Si raconter, c'est jouer sur le mode d'accès à la séquence narrative suivante, comme nous le soutenions au départ en suivant les propos de Serge Bouchardon, alors « raconter, ce n'est pas forcément donner à lire une histoire, mais donner à appréhender un monde des possibles narratifs d'une diégèse[2] » : ces possibles se configurent dans une intrigue qui sera elle-même interactive, ou « émergente », ce qui *in fine* permet bien de concevoir ces œuvres comme des mondes fictionnels, dans lesquels on peut s'immerger[3].

B. Sous-détermination, surdétermination de l'intrigue

Nous comprenons donc la notion de narration interactive comme ce qui se passe quand le récit se modifie en prenant en compte les actions du lecteur, actions que l'œuvre suscite. Peut-on transposer ce modèle au niveau de l'intrigue ? C'est précisément ce que se demande Serge Bouchardon, comme nous l'avons soulevé : l'histoire en elle-même peut-elle être modifiée, ou seulement sa présentation, son accessibilité ? Quelles sont, en d'autres termes, les interventions sur l'intrigue auxquelles peut se livrer le lecteur ? Quel rôle joue l'intrigue – et sa programmation – dans la liberté d'action du lecteur ?

1) Narrations émergentes

Le problème que pose l'intrigue interactive est simple, et redouble la tension précédemment évoquée à propos du récit interactif : si le récit interactif hésite entre prendre la main et laisser la main au lecteur, l'intrigue interactive quant à elle oscille entre nécessité et hasard, prévisibilité – l'intrigue, ses péripéties, son nœud et son dénouement ont été fixés en amont – et bifurcations imprévues. Cette

[1] Nous évoquons ce point dans « La littérature interactive : aux frontières du jeu vidéo ? » (Debeaux, G., « La littérature interactive : aux frontières du jeu vidéo ? », Carnet de recherche *Littérature comparée / Littérature numérique*, en ligne : https://acolitnum.hypotheses.org/351 [consulté le 08/04/16]).

[2] Bouchardon, S., *Littérature numérique – Le récit interactif*, *op. cit*., p. 131.

[3] C'est bien là l'objectif de Marie-Laure Ryan, qui vise à « réconcilier immersion et interactivité » (Ryan, M.-L., *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, *op. cit.*, p. 283 et suivantes. Nous traduisons ici le titre de la quatrième partie : « Reconciling Immersion and Interactivity »).

tension se cristallise dans la fin : si l'intrigue dans sa définition la plus traditionnelle se comprend comme fondamentalement téléologique, alors toute histoire, conçue en vue de cette fin et intégrant des péripéties servant à conduire vers cette fin, ne peut laisser de place à l'intervention d'un actant extérieur, c'est-à-dire au lecteur. Nous avons montré en quoi cette conception rigide de l'intrigue était mise à mal dans notre corpus d'œuvres multipliant les récits, sans pour autant que l'analyse en termes d'intrigue soit évacuée. Nos romans ouvrent vers des récits potentiels, et le récit d'enquête ne fait que renforcer ce processus en incitant le lecteur à construire ses propres pistes, à imaginer ses propres récits. Le motif de la bifurcation semble alors pertinent pour envisager l'intrigue et son déroulement ouvert aux interactions avec le lecteur, ainsi que le suggèrent Marc Marti et Raphaël Baroni :

> La principale limitation pour l'émergence d'un véritable récit interactif tient au présupposé formaliste que l'intrigue devrait nécessairement correspondre à une forme de planification antérieure à l'acte de réception. Or, une telle présupposition est loin d'aller de soi, même pour la littérature la plus classique.[1]

Comme l'œuvre de Ts'ui Pên dans la célèbre nouvelle de Borges « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent » qui se présente significativement sous la forme d'un récit enchâssé, nos œuvres apparaissent, à des degrés divers, comme « un vague amas de brouillons contradictoires » – il suffit de se référer à *La Maison des feuilles* ou, pour une raison différente, à *« 53 jours »* – dans lequel « au troisième chapitre le héros meurt, au quatrième il est vivant[2] » – ce qui semble être une façon pertinente de parler de la progression de l'intrigue au sein de nos deux hypertextes, ou même d'envisager la situation d'énonciation du *Château des destins croisés* dans lequel les héros racontent leur propre mort, voire celle de *Courts-circuits*, dans lequel le narrateur tour à tour connaît et ne connaît pas les personnages dont il raconte le destin, ou celle de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* où tous les *incipit*, portés par une narration à la première personne du singulier, semblent faire intervenir un même personnage ambivalent et changeant. Comme le précise alors le personnage de Stephen Albert dans la nouvelle borgésienne,

> Dans toutes les fictions, chaque fois que diverses possibilités se présentent, l'homme en adopte une et élimine les autres ; dans la fiction du presque inextricable Ts'ui Pên, il les adopte toutes simultanément. Il *crée* ainsi divers avenirs, divers temps qui prolifèrent aussi et bifurquent.[3]

C'est ainsi que l'on peut comprendre l'interactivité de l'intrigue : elle réside dans sa virtualité, et nos œuvres qui multiplient les récits multiplient dès lors les pistes, les laissant ouvertes de façon simultanée. C'est au lecteur de décider s'il souhaite les emprunter, les prolonger, ou suivre celles vers lesquelles se dirigent les personnages ou le narrateur : par exemple, il est possible de lire *253* ou *Luminous Airplanes* en ouvrant simultanément dans le navigateur plusieurs onglets, afin de suivre, en théorie, les différents

[1] Marti, M., Baroni, R., « De l'interactivité du récit au récit interactif », *Les Bifurcations du récit interactif : continuité ou rupture ?*, *Cahiers de narratologie*, Marti, M. et Baroni, R. (dir.), n° 27, 2014, en ligne : http://narratologie.revues.org/7077 (consulté le 12/04/16).

[2] Borges, J. L., « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », *Fictions*, 1944, dans *Œuvres complètes*, T.1, J.-P. Bernès, P. Bénichou et all. (trad.), Paris, Gallimard collection La Pléiade, 2010, p. 504.

[3] Borges, J. L., « Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », *op. cit*., p. 506.

chemins offerts dans un nœud textuel ; l'intrigue s'enrichit d'autant de ces bifurcations, mais encore faut-il pour le lecteur pouvoir appréhender une telle complexité.

La difficulté réside donc bien dans ce passage de la théorie de l'intrigue interactive à sa mise en pratique : comment lit-on une intrigue non-planifiée, pour reprendre le terme utilisé par Marc Marti et Raphaël Baroni, ou moins planifiée qu'à l'habitude ? Y a-t-il véritablement des intrigues non-planifiées dans notre corpus ? Un des premiers critères permettant d'interpréter une œuvre comme déployant une intrigue non-planifiée consiste, pour son auteur, à la concevoir dans l'ignorance de sa fin : cette pratique était très développée au XIXe siècle notamment dans les feuilletons publiés dans la presse. À chaque parution, une portion de l'œuvre est livrée au lectorat, et le suspense est entretenu par un jeu sur l'ajournement de la fin, son report au numéro suivant. Des études[1] ont montré que bien souvent, les auteurs de ces feuilletons les rédigeaient sans avoir une claire vision de ce que serait le dénouement : de la sorte, ils pouvaient prendre en considération les réactions du lectorat et faire évoluer l'intrigue selon une interactivité, pourrait-on dire, différée. On retrouve ce type de raisonnement dans l'analyse des séries télévisées aujourd'hui : elles s'organisent en saisons, comportant un certain nombre d'épisodes, et mettent en place des intrigues à l'échelle de l'épisode, ou à l'échelle de la saison, voire à l'échelle de la série elle-même, par l'intermédiaire d'arcs narratifs de plus ou moins grande ampleur ; là aussi, la fin n'est pas forcément connue à l'avance. Marc Escola, cité par Marc Marti et Raphaël Baroni, résume ainsi les enjeux que nous évoquons :

> Bien des romanciers de l'âge baroque au siècle des Lumières, comme après eux les « feuilletonistes » et plus près de nous les scénaristes des séries télévisées, écrivent en effet dans l'ignorance de la fin d'une fiction qu'ils livrent au public par livraisons successives […] et qu'ils poursuivent sans canevas bien établi. Des fictions que l'on dira périodiques, parce qu'elles sont d'abord conçues pour voir le jour par « parties séparées », et qu'elles commencent donc à paraître sans que l'auteur, et moins encore l'éditeur, dispose d'un manuscrit achevé ni d'une idée bien nette des « parties » suivantes et du dénouement de l'intrigue. Le mode de publication décide ici du mode de rédaction, et enveloppe une série de conséquences proprement narratologiques […].[2]

Certaines de nos œuvres semblent avoir été créées de cette façon, même si nous les étudions en tant qu'œuvres closes, terminées et publiées. Par exemple, dans la « Note » qui accompagne l'édition française du *Château des destins croisés*, Italo Calvino met en avant le fait que les intrigues sont principalement issues des « suggestions narratives[3] » des cartes de tarot. Sa démarche reposait alors sur le fait que « quand les cartes posées côte à côte au hasard [lui] donnaient une histoire dans laquelle [il] reconnaissai[t] un sens, [il se] mettai[t] à l'écrire[4] ». Autrement dit, les intrigues voient le jour à partir de suggestions aléatoires. Plus encore, face à la difficulté de conception du plan d'ensemble de la « Taverne », Italo Calvino avoue clairement écrire sans même prendre en compte la structure globale de l'ensemble : « Pour sortir de l'impasse, je laissais tomber les plans et me remettais à écrire les histoires

[1] Voir par exemple les travaux de Marc Escola sur la figure de la paralipse, notamment « La fiction au long cours – Ces romans qui s'écrivent dans l'ignorance de leur fin » *La Taille des romans*, *op. cit*.

[2] Escola, M., « Le clou de Tchekhov. Retour sur le principe de la causalité régressive », *Fabula, Atelier de théorie littéraire*, 2010, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Principe_de_causalite_regressive (consulté le 12/04/16), cité par Marti, M. et Baroni, R., « De l'interactivité du récit au récit interactif », art. cit., en ligne.

[3] Calvino, I., « Note », *Le Château des destins croisés*, art. cit., p. 136.

[4] *Ibid.*, p. 135.

qui avaient déjà pris forme, sans me préoccuper de savoir si elles trouveraient ou non une place dans le réseau des autres histoires […][1] ». Dès lors, « le texte écrit peut être dit l'archive de matériaux accumulés peu à peu[2] » : autrement dit, les intrigues internes effectivement données à lire, ainsi que le récit englobant, gardent la trace de ces hésitations, de ces bifurcations narratives, mais de façon diffuse. Dans *Courts-circuits*, l'émergence progressive de l'intrigue au fil de la plume se lit plus clairement dans le récit lui-même : c'est même, pourrait-on dire, une revendication de la part du narrateur. En effet, à peu près au milieu du roman, le narrateur raconte sa participation à un colloque dans lequel il parle de son œuvre ; une remarque peut alors se lire comme métaleptique, faisant fusionner pendant un instant la figure du narrateur homodiégétique et celle de l'auteur :

> Bien souvent, on m'a demandé si, comme d'autres écrivains, face à des projets de romans volumineux et relativement complexes, j'établis un plan […]. Ma réponse est que, non seulement je n'élabore aucun plan, en chapitres ou en époques, ou encore selon une quelconque organisation préétablie du récit, ou en fonction de la distribution à divers narrateurs, mais que je serais rigoureusement incapable de le faire, car je n'ai pas la moindre vision en perspective du livre à venir. […] Quelques secondes avant de commencer à écrire, j'ai devant moi un brouillard, et l'on pourrait croire qu'il se dissipe au moment où je me prépare, mais il n'en est rien, la brume reste compacte, impénétrable […]. J'écris en écrivant, je découvre le roman, ses personnages, ses lieux, ses situations, son époque, ses péripéties, son déroulement, sa temporalité, son narrateur, dans l'instant où je l'écris, mot après mot, phrase après phrase.[3]

Cette prise de position rejoint celle revendiquée à plusieurs reprises par Alain Fleischer lui-même dans divers entretiens. Dès lors, l'intrigue qui s'offre au lecteur dans ses péripéties, bifurcations et autres courts-circuits, se révèle instable : « il m'est bien difficile de raccorder l'épisode de science-fiction délirante que les quatre scientifiques sérieux que nous étions venions de vivre au cours de notre voyage d'étude en Californie, avec l'histoire peu fantaisiste de Mia […] » (CC, 168) ; « Je dois avouer ici que cette fille est celle du rendez-vous à Niagara, que j'ai kidnappée au tournage d'un film, ou bien à Rodanski, je ne sais plus » (CC, 210). Le narrateur semble hésiter, douter de son récit. C'est une façon de montrer qu'à tout instant, l'intrigue peut prendre un tour inattendu sous l'action de la volonté du narrateur : « pour me rassurer, je pourrais rebrousser chemin, constater que ma voiture est toujours là […], qui me permettra de m'éloigner [de cette ville] sans chercher à en savoir plus » (CC, 15).

L'intrigue est donc conçue au fur et à mesure de son écriture et l'œuvre garde la trace de ces virages, de ces atermoiements, ouvrant des itinéraires imaginaires au lecteur : autant de courts-circuits supplémentaires. Le projet de Paul La Farge dans *Luminous Airplanes* est sensiblement le même :

J'ai décidé de changer ma façon de travailler : à commencer par la section introductive que vous venez juste de lire (*i.e.*, « Patriot Day »), je ne vais plus rien récrire. Si, en relisant une section terminée, je m'aperçois que j'ai oublié quelque chose, ou que j'ai changé d'avis, ou que ce que j'ai écrit à tel endroit entre en contradiction avec ce que j'ai écrit ailleurs (cela s'est déjà	Actually, I have decided to change my way of working : starting with the introductory section you were just reading *(i.e.*, "Patriot Day"), I am no longer going to rewrite anything. If, on re-reading a finished section, I realize that I've left something out, or changed my mind, or that what I write in one place contradicts what I write in another (this has already happened

[1] *Ibid*., p. 137.
[2] *Ibid*., p. 139.
[3] CC, 275-279.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

produit plusieurs fois), je laisserai l'erreur telle quelle, et peut-être que j'ajouterai un commentaire à ce sujet. J'adopte cette nouvelle procédure pour plusieurs raisons :	several times), I'll let the error stand, and maybe add a comment about it. I am adopting this new procedure for several reasons :
1) Si je continue à tout récrire au lieu d'écrire de nouvelles sections, je n'arriverai jamais à la fin de *Luminous Airplanes*, si tant est qu'il y ait une fin ;	1) if I keep rewriting instead of writing new sections, I'll never get to the end of *Luminous Airplanes*, assuming it has an end ;
2) En ajoutant de nouvelles sections sans changer les anciennes, *Luminous Airplanes* deviendra un enregistrement des changements de ma façon de penser à travers les époques.	2) by adding new sections but not changing the old ones, *Luminous Airplanes* will become a record of how my thinking changes over time.[1]

Certains des romans de notre corpus portent donc, implicitement ou explicitement, l'objectif de garder la mémoire de l'œuvre dans ses hésitations, ses ratures : l'intrigue se construit dans son émergence même. Mais le lecteur, qui intervient une fois l'œuvre achevée, une fois le processus de création abouti, a bien sous les yeux un résultat : ces bifurcations suggérées n'ont en fin de compte pas été empruntées – le narrateur de *Courts-circuits* n'a pas rebroussé chemin. Où alors se situe l'interactivité de cette intrigue ?

Il faut nous pencher sur le second critère permettant d'envisager cette interactivité de l'intrigue, qui se situe dans son actualisation par la lecture. *253* le démontre parfaitement : dans cet hypertexte, on peut considérer que l'intrigue se trouve en quelque sorte « en kit ». Nous avons vu que le principe téléologique n'était plus efficace, puisque la fin – caractérisée par l'accident du métro – est à la fois inscrite dans chaque récit, pesant sur son déploiement, et dans le même temps non-pertinente pour comprendre les enjeux de l'œuvre. Nous en avons donc conclu que dans cette œuvre, l'intrigue se nouait par la lecture même, dans l'acte de réception. Dans cette perspective, *253* met en œuvre ce que Pierre-Yves Hurel nomme une « intrigue à nouer », c'est-à-dire une intrigue dans laquelle le rôle de l'usager est primordial quant à son avènement. C'est par l'acte de lecture qu'une linéarité est réintroduite, premier pas vers le déroulement de l'intrigue ; mais c'est aussi dans la réception que la causalité fait son retour – le lecteur découvrant les conséquences de ses actions sur l'émergence de l'intrigue – et que l'intrigue se noue. Dès lors, comme le soutient Pierre-Yves Hurel, « la particularité des narrations émergentes serait donc d'être des récits "à nouer"[2] ». Ces intrigues s'opposent aux intrigues nouées, traditionnelles, dans lesquelles un point de départ sous forme de nœud est donné au lecteur et induit sa progression dans l'œuvre, tendue vers le dénouement et portée par un désir de clôture – que celle-ci advienne ou non (un récit noué n'implique pas la présence d'un dénouement mais seulement sa promesse). *253* est un cas exemplaire car il présente plusieurs intrigues internes qui sont déjà nouées, comme celle que nous mentionnons concernant le passager 216, Sam Cruza[3], tandis que l'œuvre dans son ensemble s'offre comme un récit à nouer : on peut en conclure que, d'un point de vue général, *253*

[1] LA, « A Moderate Totality » (http://www.luminousairplanes.com/section/moderate-totality [consulté le 12/04/16]). Nous traduisons.

[2] Hurel, P.-Y., « Les récits numériques : de nouvelles formes narratives ? », *Ludovia*, 2013, en ligne : http://culture.numerique.free.fr/publications/ludo13/Hurel_Ludovia_2013.pdf (consulté le 10/03/15), p. 8.

[3] Voir notamment le schéma de l'intrigue que nous avons établi dans le deuxième chapitre de ce travail.

se présente comme un récit reposant sur une intrigue interactive elle-même relayée par des intrigues nouées guidant le lecteur. Dès lors, comme le soutient Nicolas Szilas, ce type de récit interactif court le risque de perdre en tension narrative, par le fait même que des intrigues internes nouées existent : elles peuvent détourner l'attention du lecteur, et se révéler peu efficaces. Peut-être « faut[-il] faire le deuil de l'intrigue parfaite, cristalline, […] au profit d'une intrigue plus décousue, plus distendue[1] » : son efficacité reposera alors dans l'implication du lecteur au sein du processus, implication qui renforcera ses émotions, ressort de la tension narrative comme nous l'avons vu avec Raphaël Baroni. Ainsi,

> si l'intrigue peut être décrite – en adoptant un point de vue fonctionnaliste et cognitiviste – comme une matrice de possibilités ontologiquement instable, comme un dispositif dont la fonction première est d'ouvrir des virtualités narratives et d'engendrer de la curiosité ou du suspense (Baroni 2007 ; 2009), alors il n'y a pas de raison de la considérer comme un obstacle à l'analyse de récits émergents et participatifs, voire de simulations ou de pratiques ludiques hautement interactives.[2]

Prenant place dans une narration émergente comprise comme « actualisation dynamique d'un contenu narratif[3] » ou comme imprévisibilité du déroulement de l'histoire, l'intrigue interactive se définit donc comme une intrigue qui intègre une part d'aléa et de hasard, une intrigue ludique qui se pense non comme une mise en forme de la nécessité, dans une perspective aristotélicienne, mais comme « la rencontre de deux séries causales indépendantes[4] », le texte et sa lecture.

Les éléments structurants permettant de nouer l'intrigue, de la faire émerger, ont été théorisés dans le cadre de recherches portant sur la narration dans les séries télévisées. Hélène Breda propose ainsi la notion de « tissage narratif », permettant de parler de séries ne présentant pas une « intrigue unique et linéaire » mais des « histoires multiples et entrelacées » ; ce tissage s'appuie sur deux procédés : la « multiplication des personnages et des points de vue » et le « recours fréquent à des *flashbacks* et *flashforwards*[5] », ce qui crée un effet « *patchwork* » dans lequel chaque ligne narrative ressemble à un bout de tissu. Le tissage consiste alors à composer le patchwork en identifiant les nœuds, les points de rencontre entre personnages[6], ou le « foyer narratif », c'est-à-dire le personnage jouant la fonction de héros et centralisant les intrigues. Dans *Courts-circuits* comme dans *Luminous Airplanes*, où nous avons vu que l'intrigue émerge au gré de l'écriture, les multiples récits se nouent autour de la figure du narrateur ; dans le roman d'Alain Fleischer, ce dernier, narrateur tantôt intradiégétique, tantôt extradiégétique, comme lorsqu'il raconte l'histoire de la jeune Mina qu'il dit pourtant ne pas connaître, est un personnage au statut ambigu, qui semble appartenir au même univers fictionnel que certains actants de l'intrigue – ainsi, Antal, personnage intervenant dans un des premiers récits, est-il « [s]on

[1] Szilas, N., « Où va l'intrigue ? Réflexions autour de quelques récits fortement interactifs », *Les Bifurcations du récit interactif : continuité ou rupture ?*, *Cahiers de narratologie*, *op. cit.*, en ligne.

[2] Marti, M, Baroni, R., « De l'interactivité du récit au récit interactif », art. cit., en ligne.

[3] Krichane, S., « L'intrigue en trois dimensions », *Les Bifurcations du récit interactif : continuité ou rupture ?*, *Cahiers de narratologie*, *op. cit.*, en ligne.

[4] Cette définition du hasard est due à Antoine-Auguste Cournot et est citée par Jean Clément : Clément, J., « Poétique du hasard et de l'aléatoire en littérature numérique », *Protée*, 2011, vol. 39, n° 1, p. 71.

[5] Breda, H., « Trame sociale ou "patchwork communautaire" ? Etude socio-narratologique des groupes ethniques dans la série *Orange is the New Black* », *Signes. Discours et Sociétés*, en ligne : http://www.revue-signes.info/document.php?id=4082 (consulté le 12/04/16), pour cette citation et les précédentes.

[6] Etant entendu que « tout rapport entre personnages […] sera assimilé à un nœud » (*ibid.*).

frère » (CC, 64), Sam Spielberg une connaissance (CC, 167) – mais se situe, en même temps, comme au-dessus de la mêlée, détenant la clef de l'œuvre qui est en train de se dérouler sous nos yeux. Faut-il alors voir dans ces œuvres donnant la possibilité au lecteur d'emprunter des bifurcations non-exploitées, voire lui permettant de nouer lui-même l'intrigue, la promesse d'une véritable liberté ?

2) Narration et contrainte

Il nous faut pourtant tempérer cet optimisme ; en effet, un certain nombre d'œuvres de notre corpus n'ont pas été évoquées dans le point précédent : qu'est-ce qui empêche de voire dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *« 53 jours »*, *Cloud Atlas* et *La Maison des feuilles* des narrations émergentes ? *Courts-circuits*, *Luminous Airplanes*, mais aussi *253* ou *Le Château des destins croisés* sous certains aspects, paraissent laisser libre cours, au sein de la structure, à l'émergence de l'intrigue, tandis que *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *« 53 jours »*, *Cloud Atlas* et *La Maison des feuilles* préfèrent ne rien laisser au hasard.

Une première raison permettant d'expliquer cet état de fait est à aller chercher du côté de l'usage de la contrainte : en effet, Italo Calvino comme Georges Perec l'ont exploitée dans le cadre de leurs travaux oulipiens. Si Harry Mathews, dans un entretien, semble réfuter la présence de « véritable contrainte oulipienne » dans *« 53 jours »* pour privilégier les « contraintes formelles[1] », Bernard Magné au contraire en décèle plusieurs, autour de la présence intertextuelle de la *Chartreuse de Parme* de Stendhal : par exemple, il note plusieurs « traductions plus ou moins libres » de noms propres dans le roman, ainsi que Georges Perec a l'habitude d'en faire, dont celle du Comte Mosca, personnage de la Chartreuse, qui devient « un ancien catcheur, nommé Fly[2] », ce qui ouvre sur une possibilité de jeux de mots que l'auteur ne se prive pas d'exploiter[3]. On peut aussi noter la présence, dans les notes issues du Classeur noir, d'une étude visant à appliquer le principe de la suite de Fibonacci dans le fonctionnement de l'enchâssement narratif :

Importances respectives accordées aux 5 romans

Koala	le juge	Crypte	53	« »
2	34	36	70	126

Id est					
1	17	18	35	53	Fibonacci

Essayer de s'y tenir mais pas trop grave si ça déborde

It's just a detail[4]

Ainsi, on peut tout de même considérer que plusieurs contraintes oulipiennes sont à l'œuvre dans le roman de Georges Perec, même si leur application semble moins ferme (« it's just a detail ») que dans d'autres de ses œuvres ; il en va de même pour *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : Italo Calvino a de fait rassemblé dans l'opuscule *Comment j'ai écrit un de mes livres* les principes de rédaction des

[1] Mathews, H., *Rencontre à l'occasion de la parution en folio de* « 53 jours », art. cit. (pour cette citation et la précédente).

[2] « 53 », 54. *Mosca* en italien signifie *mouche*, tout comme *Fly* en anglais.

[3] Voir l'analyse qu'en fait Bernad Magné (Magné, B., « *"53 jours"* : pour lecteurs chevronnés… », art. cit., p. 197).

[4] « 53 », 237.

chapitres numérotés et le fonctionnement de l'enchâssement narratif selon « le modèle carré », « adaptation personnelle des formulations de sémiologie structurale de A. J. Greimas ». Il précise par ailleurs que « les "romans" qui dans ce livre sont intercalés aux chapitres suivent d'autres schémas et d'autres contraintes[1] ». Autrement dit, rien ne semble laissé au hasard, et la rédaction de l'œuvre suit un plan préétabli qui prévoit tous les rebondissements et les bifurcations de l'intrigue. Ce même principe est à l'œuvre dans *La Maison des feuilles* ; il suffit, pour s'en convaincre, de rappeler ce que soutient Mark Danielewski dans plusieurs entretiens :

> En réalité – et je sais que cette remarque va paraître très audacieuse, mais je vais le dire quand même car ça reste la vérité – je n'ai pas encore entendu d'interprétation de *La Maison des feuilles* que je n'avais pas anticipée. J'attends encore d'être surpris, mais j'ai de l'espoir.[2]

Cette remarque semble suggérer que toutes les pistes qu'explorera le lecteur ont été prévues par l'auteur : autrement dit, que toutes les bifurcations et potentialités de l'œuvre exploitées par le lecteur – qui représentaient un des moyens de l'interactivité de l'intrigue et de la liberté pour celui-ci – sont anticipées. Nous sommes donc face à une œuvre qui est à l'exact opposé des intrigues émergentes identifiées dans *Luminous Airplanes* ou *Courts-circuits*. Peut-être s'agit-il d'une posture d'auteur : toujours est-il que, par cette affirmation, Mark Danielewski se pose comme le seul maître de l'énigme que représente *La Maison des feuilles*. Ce sont ces effets de contrainte et de refus de l'aléa que nous nommons surdétermination de l'intrigue : tout est supposé avoir été pesé avant de trouver sa place dans le récit, de sorte que tout doit jouer un rôle dans la construction du sens de l'œuvre.

Précisément, concernant les œuvres de notre corpus qui relèvent d'une inspiration oulipienne, on peut considérer que la contrainte elle-même devient intrigante. Elle est l'élément qui motive la création : comme le rappelle Marc Lapprand, elle « est à la base de tout écrit oulipien, qui peut donc se lire comme un essai de fonctionnement de cette contrainte[3] ». Il peut être intéressant de faire un détour du côté des écrits manifestes de l'OuLiPo pour comprendre cette valeur accordée à la contrainte. François Le Lionnais, dans « La Lipo », premier manifeste du groupe, précise que cette dernière est à l'œuvre dans tout principe de création : « Toute œuvre littéraire se construit à partir d'une inspiration (c'est du moins ce que son auteur laisse entendre) qui est tenue à s'accommoder tant bien que mal d'une série de contraintes et de procédures qui rentrent les unes dans les autres comme des poupées russes[4] ». Il en vient alors à préciser la posture du groupe, dans « Le Second manifeste » :

> La majorité des écrivains et des lisants estime (ou affecte d'estimer), que des structures extrêmement contraignantes […] ne ressortissent que de l'acrobatie et ne méritent qu'une moue amusée car elles n'auraient aucune chance de contribuer à engendrer des œuvres valables. Aucune chance ? Voire. […] A l'autre extrémité, celle du refus de toute contrainte, la littérature-cri ou la littérature-borborygme. Elle a ses diamants et les membres de l'OuLiPo ne comptent pas parmi ses moindres admirateurs… […] Entre ces deux pôles toute une gamme de structures plus ou moins contraignantes a fait depuis l'invention du langage l'objet

[1] Calvino, I., *Comment j'ai écrit un de mes livres*, *op. cit*., p. 23, pour cette citation et les précédentes.

[2] Danielewski, M. Z., dans McCaffery, L., Gregory, S., « Haunted House – an Interview with Mark Z. Danielewski », art. cit., p. 106. Nous traduisons : « In fact – and I know this will sound like a very bold remark, but I will say it anyway since it remains the truth – I have yet to hear an interpretation of *House of Leaves* that I had not anticipated. I have yet to be surprised, but I'm hoping ».

[3] Lapprand, M., *Poétique de l'OuLiPo*, Amsterdam / Atlanta, Editions Rodopi, 1998, p. 47.

[4] Le Lionnais, F., « La Lipo (Premier manifeste) », *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 20.

> de nombreuses expériences. L'OuLiPo a la conviction, très forte, qu'on pourrait en envisager un bien plus grand nombre.[1]

En d'autres termes, faire de la littérature, c'est-à-dire utiliser le langage, c'est déjà se soumettre à la contrainte, et les auteurs qui prétendent le contraire – on sent toute l'ironie qui pèse sur eux dans le propos de François Le Lionnais – sont victimes « des maladies infantiles du littérateur[2] ». Italo Calvino revendiquera ainsi à plusieurs reprises la vertu de la contrainte et des règles de création pour sa propre production littéraire, à partir d'un même constat : « l'homme est en train de commencer à comprendre comment se démonte et se remonte la plus complexe et la plus imprévisible de toutes ses machines : le langage[3] ». Cette compréhension doit ouvrir sur un usage raisonné et réglementé des mots, des structures linguistiques et narratives, contre le mythe de l'inspiration :

> Les diverses théories esthétiques soutenaient que la poésie était une question d'inspiration descendue de je ne sais quelle hauteur ou jaillissant de je ne sais quelle profondeur ; ou une intuition pure ; ou un instant, pas mieux identifié, de la vie de l'esprit ; ou une voix du temps par laquelle l'esprit du monde décide de parler à travers le poète ou un reflet des structures sociales qui, par on ne sait quel phénomène optique, se réfléchit sur la page ; ou encore une prise directe de la psychologie des profondeurs, qui permet de déverser les images de l'inconscient, individuel ou collectif ; enfin, quelque chose d'intuitif, d'immédiat, d'authentique, de global, qui surgit sans qu'on sache comment, quelque chose qui est l'équivalent, l'homologue, le symbole d'autre chose. Mais il restait toujours dans ces explications un vide qu'on ne savait comment combler, une zone obscure entre la cause et l'effet : comment en arrive-t-on à la page écrite ?[4]

Pour répondre à cette interrogation pressante, Italo Calvino a recours à sa propre expérience en tant qu'auteur :

> La littérature, telle que moi je la connaissais, c'était une patiente série de tentatives pour faire tenir un mot derrière l'autre en suivant certaines règles définies, ou, plus souvent, des règles non définies ni définissables, mais qu'on peut extrapoler d'une série d'exemples, ou encore des règles qu'on s'invente pour l'occasion, c'est-à-dire dérivées d'autres règles suivies par d'autres écrivains.[5]

Ces principes, qui sous-tendent son intérêt pour les travaux de l'OuLiPo, sont réitérés ailleurs, comme par exemple dans la « Note » accompagnant la publication française du *Château des destins croisés* :

> Je partageais avec l'OuLiPo plusieurs idées et prédilections : l'importance des contraintes dans l'œuvre littéraire, l'application méticuleuse des règles du jeu très strictes, le recours aux procédés combinatoires, la création d'œuvres nouvelles en utilisant des matériaux préexistants.

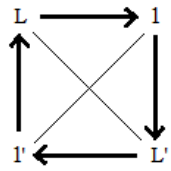
Dès lors, l'usage de certaines règles et contraintes peut être rendu explicite : c'est bien ce qui se produit avec *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et même avec *Le Château des destins croisés*. Si les intrigues émergent par l'effet de suscitation des cartes de tarots, l'ensemble est bien pris dans un « jeu » qui « n'[a] de sens qu'à suivre des règles de fer[6] ». Toutefois, il nous semble réducteur de ne voir dans ces romans calviniens, ou dans *« 53 jours »*, qu'une simple illustration ou « démonstration » d'une contrainte – ce

[1] Le Lionnais, F., « Le Second manifeste », *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 24-25.
[2] Lescure, J., « Petite histoire de l'OuLiPo », *La Littérature potentielle*, *op. cit.*, p. 38.
[3] Calvino, I., « Cybernétique et fantasmes », *La Machine littérature*, *op. cit*., p. 12.
[4] *Ibid.*, p. 14.
[5] *Ibid*., p. 15.
[6] Calvino, I., « Note », *Le Château des destins croisés*, art. cit., p. 137-138, pour ces deux citations.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

que laissait sous-entendre le propos de Marc Lapprand rapporté plus haut. Si nous estimons que les règles présidant à leur élaboration sont explicites, elles ne sont pour autant pas données dans le texte, mais se situent dans les péritextes et les épitextes, « Note » conclusive ou opuscule annexe, voire Carnets n'ayant pas vocation à être publiés. Marc Lapprand lui-même note que dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, par exemple, on ne peut considérer que la contrainte soit explicitement donnée comme règle de lecture. Elle semble bien plutôt invisible, de sorte que « [l']on dirait que l'auteur s'ingénie à aiguiser l'appétit textuel du lecteur[1] » : et c'est ainsi que la contrainte devient intrigante.

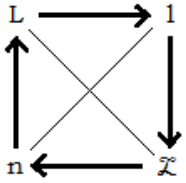
Comment fonctionne, pour le cas de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, cette contrainte intrigante ? En quoi peut-on dire que l'intrigue est contrainte par l'établissement de ces règles ? Pour répondre à cette question, nous allons nous pencher sur l'usage que fait Italo Calvino du carré sémiotique de Greimas pour donner naissance à l'intrigue encadrante du roman. Rappelons d'abord que le carré sémiotique est une façon de formaliser une structure logique : les quatre points répartissent un jeu d'opposition et de contradiction entre deux termes et leur contraire, et permettent de déterminer un ensemble de relations entre ces termes[2]. Italo Calvino reprend ce modèle pour formaliser l'enchaînement des actions dans les chapitres numérotés de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ; la contrainte est ainsi bien le moteur de l'intrigue, comme en témoigne la description du premier chapitre :



le lecteur qui est là (L) lit le livre qui est là (l)
le livre qui est là conte l'histoire du lecteur qui est dans le livre (L')
le lecteur qui est dans le livre n'arrive pas à lire le livre qui est dans le livre (l')
le livre qui est dans le livre ne conte pas l'histoire du lecteur qui est là

le lecteur qui est dans le livre prétend être le lecteur qui est là
le livre qui est là voudrait être le livre qui est dans le livre[3]

Autrement dit, les quatre premières propositions décrivent les situations formalisées par les flèches épaisses, tandis que les deux dernières portent sur les relations diagonales. Au fur et à mesure que l'avancée dans le roman progresse, le nombre de carrés augmente : on en compte six pour les chapitres six et sept ; puis leur nombre décroit jusqu'au dernier chapitre :



le lecteur est en train de finir le livre
la lectrice est sortie en dehors du livre
la lectrice éteint la lumière

[1] Lapprand, M., *Poétique de l'OuLiPo*, *op. cit*., p. 54.
[2] Voir notamment Hébert, L., « Le carré sémiotique », *Signo*, 2006, Rimouski (Québec), en ligne : http://www.signosemio.com/greimas/carre-semiotique.asp (consulté le 13/04/16).
[3] Calvino, I., *Comment j'ai écrit un de mes livres*, *op. cit*., p. 9.

le lecteur s'approche d'elle dans le noir

le lecteur et la lectrice sont couchés ensemble
la vie continue de s'écouler et le livre reste là

Ainsi, toute l'intrigue semble explicitée dans ces schémas, et le lecteur – ou plutôt, le Lecteur – représente en quelque sorte le « foyer narratif » de celle-ci. On peut alors considérer que la contrainte, à savoir ici l'utilisation du carré de Greimas, mais aussi, dans *Le Château des destins croisés*, l'inclusion des récits muets dans le château de cartes composé à l'avance, ou encore, dans *« 53 jours »*, le recours à la suite de Fibonacci, est la règle du jeu auquel l'auteur invite son lecteur[1]. Penser l'intrigue comme issue d'une contrainte ouvre la réflexion vers la question de la littérature ludique, qui représente un jeu de la part de l'auteur, jeu qui implique dans le même temps le lecteur dans une forme d'interactivité spécifique.

On peut aller plus loin et considérer que l'exemple de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* relève d'un usage logique de l'intrigue par le biais de la contrainte ; on sait par ailleurs – il suffit pour cela de se pencher sur *La Machine Littérature* – le goût de Calvino pour les questions mathématiques et cybernétiques. Dès lors, ces enjeux orientent la réflexion du côté de la combinatoire informatique et des hypertextes de fiction. Or nous avons dit que nos deux hyperfictions, *253* et *Luminous Airplanes*, correspondaient bien plutôt au modèle de l'intrigue émergente, dans laquelle les développements narratifs semblent être laissés au hasard et à l'actualisation du lecteur, et que celle-ci représentait une forme de liberté. Force est donc de constater que si la liberté du lecteur existe[2], elle semble bien provenir de la contrainte même : c'est par « l'[établissement de] procédés » que naît l'« automate littéraire[3] » pensé par Italo Calvino, capable de créer des œuvres offertes au lecteur comme des jeux. Le dispositif informatique ne permet pas, ainsi que la comparaison au sein de notre corpus tend à le montrer, une liberté significativement plus grande. Jean Clément, dans un article interrogeant la « Poétique du hasard et de l'aléatoire », montre que la littérature expérimentale du XXe siècle cherche à se fonder sur le hasard, et que cela passe par une liberté laissée au lecteur, pensée comme « aband[on d']une partie de leurs prérogatives[4] » par les auteurs : il prend notamment l'exemple du *Château des destins croisés*, offrant par le biais d'un mode d'emploi la possibilité au lecteur d'ajouter lui-même sa pierre à l'édifice. Mais il tempère cette liberté en proposant la notion de dispositif stochastique, dont relèvent les hypertextes de fiction : il s'agit d'une forme d'aléatoire non pas « total[e] » mais « contrôlé[e] », dans laquelle « le dispositif d'énonciation encadre l'aléatoire par des contraintes structurantes[5] ». C'est peu ou prou ce que

[1] On peut rappeler ici la citation d'Italo Calvino que nous proposions un peu plus haut : « Si nous connaissons désormais les règles du jeu "romanesque", […] nous pourrons jouer au roman comme on joue aux échecs, avec une absolue loyauté, en rétablissant une communication entre l'écrivain, pleinement conscient des mécanismes dont il est en train de faire usage, et le lecteur qui accepte le jeu parce qu'il en connaît les règles et sait qu'il ne peut plus être pris au piège » (Calvino, I., « Le Roman comme spectacle », art. cit., p. 140).

[2] Plusieurs critiques sont enclins à la remettre en cause, ou en tout cas à tempérer l'optimisme initial face à la dimension émancipatrice de l'hypertexte de fiction et des œuvres de littérature numérique en général (voir notamment Audet, R., Saint-Gelais, R., « L'Ombre du lecteur. Interaction et lectures narrative, policière et hyperfictionnelle », art. cit.).

[3] Calvino, I., « Cybernétique et fantasmes », art. cit., p. 13, pour cette citation et la précédente.

[4] Clément, J., « Poétique du hasard et de l'aléatoire en littérature numérique », art. cit., p. 69.

[5] *Ibid.*, p. 70.

soutien Jean-Luc Joly lorsqu'il affirme que, « née d'une volonté oulipienne de régler le hasard, la contrainte semble […] devenir chez Perec le moyen d'évoluer vers la production d'un hasard révélateur[1] ».

Il semblerait que cette proposition puisse *in fine* renvoyer à l'ensemble des œuvres de notre corpus, que les intrigues y soient émergentes ou contraintes : si tout est bien écrit à l'avance, l'auteur ne peut cependant anticiper la lecture qu'en fera le récepteur, qui introduit donc une part d'aléatoire dans le résultat final de l'œuvre. Dans le cas de l'hypertexte de fiction, on peut concrètement voir que la liberté de lecture est orientée voire fermement guidée par la suggestivité sémantique des liens hypertexte : dans un fragment comme « Montauk[2] », que le lecteur de *Luminous Airplanes* rencontre au début de sa lecture, le lien « my mothers » présent sur la première page attire nécessairement plus son attention qu'un lien comme « The earth was hollow[3] », en ouverture du nœud suivant. Il faudrait pouvoir mener une expérimentation auprès d'un large panel de lecteurs pour voir les choix effectués mais nous pensons pouvoir affirmer, sans prendre trop de risques, que le premier lien aurait la faveur de la majorité des lecteurs[4], car il suscite, par l'usage du pluriel, la curiosité, et répond à une interrogation commune en début de lecture concernant l'identité des personnages de la fiction. Cliquer sur ce lien n'est pas déceptif : nous obtenons effectivement les explications attendues. Mais l'auteur peut jouer avec ces attentes, et proposer des liens qui frustrent le lecteur. Par exemple, le lien « another story » dans le nœud « Patriot day[5] » conduit vers un court texte, ne proposant pas de lire cette « autre histoire » :

Une Autre histoire	Another Story.
À laquelle je vais venir. Je l'ai écrite – en fait, c'est la fin de mon histoire à propos de Thebes, qui commence ici. Je ne vais pas insérer de lien direct vers la fin parce que je ne veux pas tout dévoiler. Même dans ce veste espace non-linéaire, le suspense a son importance.	Which I am coming to. I have written it – in fact, it's the end of my story about Thebes, which begins here. I will not link directly to the end because I don't want to give everything away. Even in this large non-linear space, suspense counts for something.[6]

On peut considérer ici que l'auteur fait en sorte de piéger son lecteur : il contrevient volontairement à la règle du jeu qui repose sur un rapport métonymique entre le terme portant le lien et le nœud vers lequel il conduit. Cela se retrouve aussi dans *La Maison des feuilles*, par exemple dans les deux chapitres évoquant les notions d'écho et du labyrinthe : les notes de bas de page, qu'elles soient le fait de Zampanò

[1] Joly, J.-L, « Pièges de sens. Contrainte et révélation dans l'œuvre de Georges Perec », *Écrire l'énigme*, Reggiani, C. et Magné, B. (dir.), Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2007, p. 298.

[2] LA, « Montauk » (http://www.luminousairplanes.com/section/montauk [consulté le 13/04/16]).

[3] LA, « Eulogies » (http://www.luminousairplanes.com/section/eulogies [consulté le 13/04/16]).

[4] Nous avons mené une expérience de ce type dans le cadre de l'atelier comparatiste d'initation à la littérature numérique que nous avons assuré à l'université Rennes 2 en 2016. L'atelier était composé d'environ trente-cinq étudiants pour la grande majorité novices : aucun n'avait lu d'hypertexte de fiction auparavant. Nous nous sommes intéressés à l'œuvre d'Anne-Cécile Brandenbourger, *Apparitions inquiétantes*, et Vladimir Lacroix, un des étudiants du groupe, a livré un compte-rendu de cette expérience accessible en ligne (Lacroix, V., « Séance du 4/03 – *Apparitions inquiétantes* d'Anne-Cécile Brandenbourger », Carnet de recherche *Littérature comparée / Littérature numérique*, en ligne : https://acolitnum.hypotheses.org/473 [consulté le 13/04/16]).

[5] LA, « Patriot Day » (http://www.luminousairplanes.com/section/patriot-day#2 [consulté le 13/04/16]).

[6] LA, « Another Story » (http://www.luminousairplanes.com/section/another-story/ [consulté le 13/04/16]). Nous traduisons. Cette histoire n'apparaîtra pas dans l'hypertexte, mais est présente dans le livre.

ou de Johnny Errand, cherchent par moments à perdre le lecteur, le noyer dans les méandres du texte, renvoyant les unes aux autres dans le but de l'épuiser.

Toute la question est donc, pour le lecteur, d'apprendre à jouer au jeu que lui propose l'auteur : c'est uniquement par ce biais que peut se mettre en place une intrigue interactive, résidant dans « l'interaction de [la] réticulation [de l'œuvre] et des manœuvres connectives du lecteur[1] ». C'est encore une fois Italo Calvino qui évoque le mieux cette rencontre entre l'œuvre et l'humain :

> La littérature est, certes, un jeu combinatoire qui suit les possibilités implicites à son propre matériau, indépendamment de la personnalité du poète, mais c'est un jeu qui, à un moment donné, se trouve investi d'un sens inattendu […]. La machine littéraire peut effectuer toutes les permutations possibles sur un matériau donné ; mais le résultat poétique sera l'effet spécifique d'une de ces permutations sur l'homme doté d'une conscience et d'un inconscient, c'est-à-dire sur l'homme empirique et historique.[2]

C. Vers une littérature du jeu

Pour beaucoup, une des vertus de l'interactivité est de permettre au lecteur de devenir acteur de l'histoire qu'il lit, voire y incarner un personnage. Ainsi, Serge Bouchardon émet l'hypothèse que le récit interactif fait du récit non plus une suite d'actions à lire mais un événement à vivre[3]. Nicolas Szilas, quant à lui, considère que c'est un des traits de l'interactivité que de « donner à l'utilisateur le rôle d'un personnage principal de l'histoire[4] ». On pourrait considérer, dès lors, que la présence d'une narration à la seconde personne du singulier, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, relève de ce phénomène. En effet, le lecteur réel est comme en permanence interpelé par le texte, à la manière des *Romans-dont-vous-êtes-le-héros*, par cette énonciation et par les nombreuses injonctions et apostrophes qui l'accompagnent. « Lecteur, dresse l'oreille[5] » (SPN, 166) : ce simple impératif suppose une réaction de la part du lecteur, même si celui-ci a compris depuis longtemps le fonctionnement du roman et le fait que ce « tu » et ce « Lecteur » ne l'impliquent que par métaphore. Nous parlons bien de réaction : l'implication passe ici, pourrait-on dire, par un effet réflexe. Si l'œuvre vise alors à faire de ce personnage-relais une entité englobante – « Lecteur, il serait indiscret de te demander qui tu es, ton âge, ton état civil, ta profession, tes revenus[6] » (SPN, 38) – en refusant, par exemple, de lui donner un nom ou de déterminer ses habitudes – « Lecteur, je te connais trop peu pour savoir si tu te meus avec une indifférence tranquille à l'intérieur d'une Université, ou si d'anciens traumas, à moins que ce ne soient des choix délibérés, font qu'un univers d'enseignés et d'enseignants constitue pour ton esprit sensible et sensé un cauchemar[7] » (SPN, 55) – cependant force est de constater qu'il s'agit bien… d'un Lecteur :

---

[1] Audet, R., Saint-Gelais, R., « L'Ombre du lecteur. Interaction et lectures narrative, policière et hyperfictionnelle », art. cit., p. 11.

[2] Calvino, I., « Cybernétique et fantasmes », op. cit., p. 20.

[3] Bouchardon, S., « Chapitre I. Qu'est-ce que le récit littéraire interactif ? », *Littérature numérique. Le récit interactif*, *op. cit*. Plus encore, il se demande si « l'informatique […] peut […] faire [du lecteur] le héros de l'histoire sans basculer du côté du jeu dramatique […] » (*ibid.*, p. 26.).

[4] Szilas, N., « Où va l'intrigue ? Réflexions autour de quelques récits fortement interactifs », art. cit.

[5] En version originale : « Lettore, drizza l'orecchio » (SNI, 170).

[6] En version originale : « Chi tu sia, Lettore, quale sia la tua età, lo stato civile, la professione, il reddito, sarebbe indiscreto chiderti » (SNI, 36).

[7] En version originale : « Lettore, ti conosco troppo poco per sapere se ti muovi con sicurezza indifferente all'interno d'un'Università oppure se antichi traumi o scelte meditate fanno sì che un universo di discenti e di docenti appaia come un incubo al tuo animo sensibile e sensato » (SNI, 53).

« tu es un homme […] » (SPN, 10), ainsi que la version française traduit, en l'explicitant, l'affirmation « Sei uno […] » (SNI, 4). Dès lors, pour la lectrice que nous sommes, l'identification ne peut être qu'imparfaite, et ce même si l'œuvre prend en compte ce lectorat :

> Comment savoir ce que tu es, Lectrice ? Il est temps que ce livre à la seconde personne ne s'adresse plus seulement à un tu masculin générique, le semblable peut-être ou le frère d'un moi hypocrite, mais qu'il s'adresse directement à toi, qui as fait ton entrée à la fin du Second Chapitre comme Tierce Personne nécessaire pour que ce roman soit un roman.
>
> Come sei, Lettrice ? È tempo che questo libro in seconda persona si rivolga non più soltanto a un generico tu maschile, forse fratello e sosia d'un io ipocrita, ma direttamente a te che sei entrata fin dal Secondo Capitolo come Terza Persona necessaria perchè il romanzo sia romanzo.[1]

Identification imparfaite, en effet, parce que la Lectrice porte un prénom, qui la particularise. On sait aussi qu'elle a une sœur, Lotaria : autant d'éléments qui limitent sa représentativité. On peut ainsi considérer que *Si par une nuit d'hiver un voyageur* tente d'établir une relation de projection ou de fausse identification entre le lecteur et le Lecteur, visant à faire, de façon métaphorique, du lecteur le personnage principal du récit qui se déroule sous ses yeux. Le procédé n'est pas tout à fait le même dans *La Maison des feuilles*, où le lecteur est régulièrement interpelé, dans l'introduction et les notes de bas de pages de Johnny Errand : le lecteur est explicitement appelé à prendre le relais de Johnny dans l'aboutissement du travail de publication, et joue alors un rôle au sein de la fiction métanarrative portant sur la mise en forme de l'ouvrage. Dans *Le Château des destins croisés*, les personnages sont clairement identifiés, spécifiques, mais la présence du lecteur est induite par la représentation des cartes en marge du texte et par l'insistance du narrateur sur la dimension interprétative du récit[2], notamment à travers différentes interrogations qui jalonnent la narration[3]. On peut alors considérer que le lecteur de l'ouvrage est un des convives muets du récit – ce qu'il est techniquement – et que l'œuvre l'incite, en lui offrant les tarots et leurs interprétations potentielles, à raconter sa propre histoire en l'insérant dans le château de cartes. C'est en quelque sorte lui donner la possibilité d'entrer en jeu.

Une investigation, grâce à l'index, de la présence du terme « jeu » dans *La Maison des feuilles* est révélatrice. La traduction française rassemble vingt-cinq occurrences, dont douze nous paraissent significatives[4]. La version originale du texte ne propose pas d'entrée pour le terme « game », qui renvoie

[1] SPN, 160. En version originale : SNI, 164. On remarquera que la traduction française fait le choix d'atténuer la portée narratologique de la remarque, en traduisant « Terza persona » par Tierce Personne, plutôt que Troisième personne (du singulier).

[2] « L'interprétation de ce passage du récit n'était pas aisée » (CDC, 17). En version originale : « L'interpretazione di questo passo del racconto non era facile » (CDI, 12).

[3] « Mais ici encore commençait un embrouillamini de coups où c'était un problème de se retrouver : un *Deux de Bâtons* (pour signaler un carrefour ? un choix ?), un *Huit de Deniers* (un trésor caché ?), un *Six de Coupe* (un repas amoureux ?) » (CDC, 28). En version originale : « Anche qui ora cominciava una sfilza di cartacce in cui raccapezzarsi era un problema : un *Due di Bastoni* (il segnale d'un bivio, d'una scelta ?), un *Otto di Denari* (un tesoro nascosto ?), un *Sei di Coppe* (un convito amoroso ?) » (CDI, 23).

[4] Nous en avons exclu treize qui nous semblent insignifiantes, notamment lorsque le terme est pris dans une expression lexicalisée comme « les sentiments […] en jeu » (MDF, 11) ou « ce qui aurait été un jeu d'enfant » (MDF, 353), voire « [elle] m'a promis le grand jeu » (MDF, 526). Ces expressions n'impliquent en effet pas nécessairement une référence au jeu dans leur version originale : la première occurrence traduit « the […] profound sentiments at work » (HOL, 11), la deuxième traduit « which might have been just that simple » (HOL, 345), la dernière « she […] promised me the works » (HOL, 510). Les autres occurrences ne nous paraissaient pas

plutôt au jeu en tant que divertissement ou compétition – par exemple, à une partie de football ou aux Jeux Olympiques – mais en offre vingt-et-un pour « play », qui renvoie aux jeux d'enfants ou aux représentations théâtrales (au jeu d'acteurs), donc qui tend vers une notion de faire-semblant. Une occurrence en particulier va retenir notre attention, parce qu'elle porte sur le terme « jeu » dans la version originale comme dans la traduction. Il s'agit d'une citation donnée en note par Zampanò, en français, à partir de *L'Écriture et la différence* de Derrida :

> Ce centre avait pour fonction non seulement d'orienter et d'équilibrer, d'organiser la structure – on ne peut en effet penser une structure inorganisée – mais de faire surtout que le principe d'organisation de la structure limite ce que nous pourrions appeler le *jeu* de la structure. Sans doute le centre d'une structure, en orientant et en organisant la cohérence du système, permet-il le jeu des éléments à l'intérieur de la forme totale. Et aujourd'hui encore une structure privée de tout centre représente l'impensable lui-même.[1]

Cette citation est intéressante à plusieurs titres : d'une part, elle a une portée métatextuelle concernant l'œuvre de Danielewski – et l'ensemble de notre corpus, en questionnant le rapport entre ordre et désordre au sein de la structure – mais elle permet aussi d'affiner la définition même du « jeu », en ce qu'elle introduit ici l'idée que le jeu est ce qui met en mouvement, voire en déséquilibre un ensemble autrement fixe – comme on dirait d'une machine qu'elle a du jeu. Le jeu est ce qui introduit un espace entre le mécanisme et sa réalisation, et c'est peut-être dans cet espace même que s'inscrit le lecteur. Les deux versions de l'œuvre proposent une traduction en anglais de la citation, produite par Johnny Errand : le terme « jeu » est traduit par son équivalent « play ». Si la citation de Derrida est donc intéressante en soi, elle l'est aussi parce qu'elle crée, par elle-même, ce jeu dont il est question. En effet, le terme est souligné par un italique, et porte un renvoi vers une note de bas de page, la note 137 – alors même que nous sommes déjà en train de lire une note de bas de page, la note 129. S'enclenche un véritable jeu de piste : la note 137, située quelques pages plus loin, reconduit à la note 134 et semble par ailleurs n'avoir aucun rapport ; la note 134 quant à elle renvoie à l'ouvrage de Penelope Reed Doob sur le labyrinthe, *The Idea of Labyrinth : from Classical Antiquity through the Middle Ages*, qui existe réellement, et comporte également un appel de note qui prend cependant une forme différente puisqu'il s'agit d'une croix en forme de **x**. Le lecteur doit donc prêter une plus grande attention aux signes diacritiques qui s'offrent à lui, et ne sait pas nécessairement où chercher cette note : la tentation est grande pour lui de quitter la partie, d'autant plus que ces notes ne semblent pas lui apporter d'informations complémentaires lui permettant de comprendre ce qui est en jeu. Toutefois, s'il persévère, il retrouvera alors cette note plusieurs pages auparavant, au tout début du chapitre IX qu'il est en train de lire : en effet, la première note de bas de page qui intervient dans ce chapitre est indiquée par cette croix noire, qui elle-même contient deux appels de notes, vers les notes 135 et 120. Ici, le lecteur doit faire un choix : son parcours rencontre une bifurcation qui le conduit à emprunter deux chemins simultanément. La note 135 reconduit à la note 129, qui est notre point de départ, tandis que la note 120 correspond à un long développement de la part de Johnny Errand qui interrompt le cheminement, et qui raconte une scène de

pertinentes dans leur contexte, ou bien redondantes. Nous retenons les occurrences des pages 74, 97, 100, 113, 114, 145, 151, 173, 322, 593, 595 et 610 dans la version française.

[1] Derrida, J., *L'Ecriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 409-410, cité par MDF, 113-114 (HOL, 112).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

jouissance dans laquelle le lecteur se retrouve dans l'inconfortable position du voyeur. Que s'est-il donc passé ici ? Il semblerait bien que le texte ait mis en place une stratégie pour piéger le lecteur, pour le reconduire, par un dédale de notes insignifiantes, vers son point de départ – ou bien pour le déstabiliser. Mais ce jeu, auquel le lecteur a bien voulu se plier, est aussi une façon de faire de lui un acteur du texte en incitant à la navigation, à la manipulation de l'objet livre. Le jeu de pistes auquel il se livre apparaît alors comme mimétique de celui que mène Will Navidson dans sa maison, mimétique aussi du travail de recomposition du texte qu'accomplit Johnny Errand, faisant du lecteur un *presque*-personnage. C'est, enfin, un jeu métapoétique, permettant, un court moment, de prendre conscience du livre entre nos mains, des signes imprimés sur le papier, et de la structure de l'œuvre : cet élément représente un des aspects fondamentaux de la littérature ludique.

La littérature ludique peut se définir tant dans son acte de création que de réception comme l'exercice d'une liberté sous contraintes : c'est en effet la mise en pratique de règles permettant l'implication d'un sujet. On comprend dès lors pourquoi un courant tel que l'OuLiPo et plus généralement des œuvres relevant du double sens à travers la métafiction sont qualifiées de ludiques : il s'agit bien de mettre en place les conditions d'un jeu, qui peut tout à fait être sérieux, comme le montre l'implication du joueur. Cette implication représente un élément fondamental du jeu littéraire : en effet, comme le rappelle Michel Picard en introduction de son ouvrage *La Lecture comme jeu*, le ludisme et l'illusion proviennent d'une même racine étymologique, le verbe *illudo, lusi, lusum*, qui signifie « jouer » ou « se jouer de ». Lire de la fiction, c'est donc accepter l'illusion pour entrer en jeu, selon un processus qui est semblable aux jeux d'enfants, aux jeux de rôle ou même aux jeux vidéo. Dans nos œuvres, il est souvent question du jeu de cartes, notamment du jeu de tarots dans *Le Château des destins croisés* évidemment, mais aussi dans *La Maison des feuilles*[1], tout comme du jeu de go, ou des échecs. Ces jeux, nous avons déjà eu l'occasion de le dire, représentent autant de métaphores pour parler de la structure des œuvres et de leur fonctionnement – il suffit de penser aux tarots dans *Le Château des destins croisés*, qui renvoient à la fois au château de cartes que compose Italo Calvino pour faire tenir ensemble tous les récits, et à la divination des destinées intertextuelles des personnages qui se racontent à travers lui –, comme si lire nos romans multipliant les récits relevait d'un jeu de stratégie. Mais le ludisme, c'est aussi le jeu de mots, la parodie : tout usage du langage qui permet le rire et la prise de distance. Dans *La Maison des feuilles* par exemple, Johnny Errand en use régulièrement afin de modifier l'état du texte laissé par Zampanò : comme il le dit dans la note 188 à propos d'une traduction divergente d'un terme employé par Zampanò, « un autre jeu de mots [c'est] une tout autre histoire », « qui change toutes choses en tout autre chose[2] » (MDF, 151). Dès lors, notre attention est attirée sur les noms des personnages, notamment le nom de Lude, l'ami de Johnny Errand, qui ne semble pas pouvoir être un choix aléatoire, ce que tend à confirmer la traduction de Claro : en effet, ce dernier choisit de traduire certains noms propres, comme celui du narrateur Johnny Errand – Johnny *Truant* en version originale – ou celui de Pan-Pan – *Thumper* en anglais. Lude conserve son nom, car le terme est transparent en

[1] Voir par exemple MDF, 322 (HOL, 316).

[2] En version originale : « another pun and another story altogether », « pun which turns everything into something entirely else » (HOL, 145).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

anglais comme en français. La même chose se produit dans *« 53 jours »*, où la dactylographe que sollicite le narrateur dans la première partie du récit, et dont il tombe amoureux à son détriment, porte le nom symptomatique de Lise, renvoyant au jeu de la lecture dans lequel plonge le narrateur – et dans lequel il se noie. Cette interprétation trouve une assise dans une remarque qui pourrait passer inaperçue, dans laquelle le narrateur note que Serval a un goût pour les calembours nominaux douteux : « Je suppose que Serval n'a choisi ce nom que pour amener ce jeu de mots vermoulu » (« 53 », 66) ; c'est pourtant bien ce nom qui mettra le narrateur sur la piste d'un indice, lui qui est amateur de « mots croisés » (« 53 », 15) : mais cet indice n'est *in fine* qu'un piège, preuve s'il en fallait que les noms propres sont à prendre avec prudence dans le roman de Georges Perec. L'illusion, enfin, c'est la « feintise ludique partagée » de Coleridge, c'est la mise en scène, la représentation : c'est le « jeu des acteurs[1] » (MDF, 145) que mentionne Zampanò, le jeu de faire-semblant auquel se livre le lecteur, à l'image des jeunes enfants[2], et auquel il prend plaisir ou déplaisir, dans la logique de l'esthétique de la frustration que nous évoquions en première partie.

Le récit interactif est alors un jeu qui implique des gestes – nous avions pu le montrer en employant la notion de récit ergodique proposée par Espen Aarseth. Cette manipulation relève, pour Serge Bouchardon, du principe du jeu vidéo, et c'est une question que nous devons en effet poser : faut-il considérer que nos œuvres se situent à la frontière du jeu vidéo ? Plusieurs affinités peuvent être relevées, comme la matrice de l'enquête : de nombreux jeux vidéo font du joueur un enquêteur, inspecteur ou détective privé, voire un être solitaire devant retrouver son chemin, mener à bien des missions ou partir à l'aventure pour acquérir de l'expérience. L'exploration d'un espace ludique en vue de la résolution d'une énigme, espace dans lequel divers objets peuvent être supports d'une interaction comme le sont certains mots ou expressions dans l'hypertexte de fiction, fait ainsi progresser l'interacteur dans un univers fictionnel et accompagne la narration. La question que posent alors les jeux vidéo est celle de savoir s'il est possible de construire une histoire et de la développer en dehors de la narration[3] : plusieurs critiques s'accordent à dire que dans un jeu vidéo alternent des moments d'interaction et des moments de narration – que bien souvent le joueur peut escamoter – mais que l'intrigue progresse dans les deux cas, grâce au principe exposé précédemment de la narration émergente. Il est intéressant de noter que notre corpus recèle des références aux jeux vidéo : dans *La Maison des feuilles*, Will et Tom Navidson aident Chad, le jeune fils de Will, « dans un jeu de rôles sur l'ordinateur familial[4] » (MDF, 100), une note de bas de page évoquant notamment le jeu vidéo d'aventures *Myst*, datant du début des années 1990 ; cette référence est réitérée quelques cent pages plus loin, dans une citation attribuée au Dr Helen Hodge : « Qu'est-ce que l'ennui ? Des répétitions infinies, par exemple les couloirs et les pièces de Navidson, qui sont constamment dépourvues de découvertes

[1] En version originale : « acting » (HOL, 139).

[2] Voir à ce propos Schaeffer, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*

[3] La tradition critique sur le jeu vidéo voit s'affronter deux courants, les narratologues qui envisagent l'objet d'étude avec des outils relevant de la narratologie, c'est-à-dire permettant d'inclure dans un même champ littérature, cinéma et jeux vidéo, et les ludologues, qui considèrent qu'il est nécessaire de construire des outils spécifiques permettant de parler de l'ensemble des jeux vidéo, de *Super Mario* à *Tetris* en passant par *Tomb Raider*, sans laisser de côté ceux qui n'impliquent aucune forme de narration.

[4] En version originale : « some role-playing game on the family computer » (HOL, 99).

dans le style du jeu *Myst* […][1] » (MDF, 173). Le parallèle est ici clairement établi entre, par extension, le roman que nous sommes en train de lire, et ce jeu vidéo d'exploration : cependant, si le jeu vidéo offre la satisfaction de voir les quêtes aboutir (la version originale, « Navidson's corridors and rooms, which are consistently devoid of any *Myst*-like discoveries », est moins ambiguë que sa traduction), ce n'est pas le cas de celles du lecteur dans *La Maison des feuilles*, comme en témoigne l'expérience précédemment relatée.

Dans *Luminous Airplanes*, c'est le jeu *Adventure* qui est mis à l'honneur : en effet, le narrateur évoque à plusieurs reprises la création de ce jeu par Will Crowther, notamment dans les nœuds textuels narrant son exploration spéléologique[2], et parce qu'il a lui-même recréé l'œuvre sur l'ordinateur de ses amis, durant son enfance à Thebes. Ce jeu, qui a bien des points communs avec l'hypertexte puisqu'il présente lui aussi des voies sans issues, mais qui, comme *Myst*, permet l'accomplissement de quêtes, devient alors l'objet de modifications de la part du narrateur, qui souhaite le faire évoluer vers un modèle de l'œuvre que nous sommes en train de lire. Se dresse de nouveau un parallèle, comme dans la comparaison entre l'hypertexte et la grotte, entre cette structure ludique et une vision du monde, qui entre singulièrement en écho avec la citation que nous proposions précédemment, à partir de *La Maison des feuilles* :

Tu comprends désormais que c'est un jeu qui n'offre pas de victoire. Les pièces conduisent seulement vers d'autres pièces, et il n'y a pas de trésor, dans aucune d'elles, et aucun moyen de sortir de la grotte une fois que tu y es entré. Tu n'as plus peur, mais tu ne te souviens pas avoir été aussi triste que tu l'es en ce moment.	You understand now that this is a game with no victory conditions. The rooms lead only to other rooms, and there is no treasure in any of them, and no way out of the cave once you have gone in. You aren't afraid any more, but you can't remember ever having been as sad as you are now.[3]

Ainsi, si certains de nos romans semblent pouvoir s'approcher de jeux vidéo textuels – dont les *Livres-dont-vous-être-le-héros* seraient le modèle –, ce sont bien les hypertextes de fiction qui posent de la façon la plus prégnante la question : sont-ils, en partie, des jeux vidéo ? La lecture de *253* peut s'apparenter au parcours d'un espace à la recherche d'une quête à accomplir, de liens à tisser, d'interactions à nouer. Si nous n'y retrouvons pas l'usage de l'image animée qui caractérise les jeux vidéo, nous pouvons y voir un phénomène d'immersion proche de ce qui se produit dans le jeu vidéo. Notons encore que Paul La Farge désigne à plusieurs reprises son œuvre comme un « texte immersif », ainsi que son éditeur le lui demande, sans pour autant le reprendre à son compte : « C'est juste que *texte immersif* est un terme complètement inapproprié. La métaphore sous-jacente est celle de la grotte.

[1] En version originale : « What is boredom ? Endless repetitions, like, for example, Navidson's corridors and rooms, which are consistently devoid of any *Myst*-like discoveries […] » (HOL, 167).

[2] Voir les nœuds « A cave in Kentucky », « Flint Ridge », « Crowther Trismegitus ».

[3] LA, « Adventure » (http://www.luminousairplanes.com/section/adventure#21 [consulté le 15/04/16]). Nous traduisons. Cette citation intervient alors que le narrateur souhaite annoncer à son ami qu'il a réussi à créer le jeu sur l'ordinateur ; il lui faut le rejoindre à une soirée dans laquelle il ne se sent pas à sa place : la réalité est alors perçue comme un jeu n'offrant aucune récompense – tout comme l'hypertexte, qui se veut mimétique des méandres d'un esprit torturé par son propre passé.

Souterraine, pas sous-marine[1] ». Dans les deux hypertextes, le lecteur a accès à une carte, offerte comme un point de repère ainsi qu'il est courant de le faire dans un jeu vidéo, et qui n'est pas sans rappeler le jeu de la chasse au trésor. Cependant, dans *Luminous Airplanes* comme dans *253*, l'expérience première est textuelle : l'interactivité compte moins que ce qui nous est donné à lire. Dès lors, on peut reprendre le critère proposé par Serge Bouchardon, qui considère que si le récit reste premier, par la présence d'une narration – au sens genettien – identifiable et par la présence d'enjeux narratologiques, alors nous sommes face à un récit interactif, et non un jeu vidéo. Dans le récit interactif, le jeu est au service du récit : le dispositif hypertextuel est bien, dans nos œuvres, au service du texte lui-même. Il est son moyen d'expression mais surtout, comme nous avons pu le voir avec *Luminous Airplanes*, la seule forme adéquate que ce dernier puisse prendre pour exprimer au plus près une vision du monde.

La conclusion que nous pouvons tirer de cette réflexion autour du jeu et de l'interactivité est la suivante : le lecteur devient un actant du texte en participant à son jeu – qu'il fasse, en partie ou complètement, émerger son intrigue, ou qu'il parte en quête des règles qui régulent ce jeu. Le paradigme indiciaire et ses déclinaisons sont donc les formes d'intrigue les plus exploitées dans nos œuvres, pour cette raison même.

[1] LA, « Immersive Text » (http://www.luminousairplanes.com/section/immersive-text#1 [consulté le 15/04/16]). Nous traduisons : « It's just that *immersive* is totally the wrong word for it. The underlying metaphor is the cave system. Underground, not under water ».

Les intrigues dominantes dans notre corpus semblent donc prendre la forme d'une enquête, le plus souvent : elles encouragent l'activité herméneutique du lecteur et l'impliquent fortement dans la constitution du sens de l'œuvre. La multiplication des récits, en organisant plusieurs intrigues sur plusieurs niveaux, incite à proposer une nouvelle métaphore de la lecture : il s'agirait moins de progresser dans l'œuvre en en déroulant le fil, mais de s'y orienter ; autrement dit, de substituer au paradigme du temps le paradigme spatial. Est-ce à dire que nous renonçons à comprendre l'intrigue comme configuration temporelle ? Nous avons montré que l'approche proposée par Paul Ricœur dans *Temps et récit* ne semblait pas pouvoir pleinement correspondre à nos œuvres en ce qu'elle faisait du principe téléologique la clef de voûte du fonctionnement de la mise en intrigue comme représentation du temps ; nous avons préféré, à partir des travaux de Raphaël Baroni, penser l'intrigue dans nos œuvres en termes de tension narrative : il ne s'agissait pas de nier la présence de la fin et son rôle structurant dans l'absolu, mais d'en tempérer la fonction, de rappeler qu'elle vaut principalement pour sa vertu d'attraction, non pour sa réalisation effective. C'est ce qui motive en dernière instance les enquêtes menées tant par les personnages que par le lecteur lui-même, et l'implication de ce dernier dans le dispositif de l'œuvre : le désir de clôture et de résolution, qu'il soit atteint ou non.

La multiplication des récits, en repoussant la fin et en mettant à mal le principe téléologique de l'intrigue traditionnelle, implique une figuration temporelle spécifique, que nous chercherons à mettre au jour à travers l'analyse des discours explicites tenus sur le temps en lien avec les structures narratives qui les incarnent. Il s'agira de comprendre comment le désordre narratif, traité d'un point de vue temporel, influe sur cette configuration, en proposant notamment une typologie des différentes contraventions à la linéarité que recèle notre corpus.

I. Représentations du temps dans le corpus

Nous considérons que la refiguration du temps proposée par la configuration de l'intrigue passe par plusieurs éléments d'analyse, le premier desquels étant la représentation du temps dans le corpus, c'est-à-dire à la fois les discours plus ou moins explicites portés par les œuvres sur le temps – en quoi trouve-t-on, ou non, dans ces romans, une pensée du temps ? – et leur mise en œuvre, ou l'écho qu'on peut trouver, entre ces discours et l'agencement des récits entre eux, c'est-à-dire la façon dont leur agencement fait progresser l'intrigue.

A. Discours sur le temps

Intéressons-nous, d'abord, aux discours explicites tenus sur le temps dans nos œuvres : comment le temps est-il conçu ? Y a-t-il une théorisation de son écoulement proposée dans les romans ? Les personnages eux-mêmes ont-ils une appréhension du temps et de son passage ?

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Le temps comme fatalité : Le Château des destins croisés *et* 253

Dans *Le Château des destins croisés*, l'ouverture du récit est concomitante à une sorte de suspension temporelle pour les personnages qui viennent de franchir l'épreuve de la forêt, qui s'exprime face au jeu de tarots disposé devant les convives muets :

> Il ne semblait pas qu'aucun de nous eût envie d'entamer une partie, encore moins de se mettre à interroger l'avenir, puisque nous paraissions mutilés, comme retenus dans un voyage inachevé et qui ne s'achèverait pas.
>
> Non sembrava che alcuno di noi avesse voglia d'iniziare una partita, e tanto meno di mettersi a interrogare l'avvenire, dato che d'ogni avvenire sembravamo svuotati, sospesi in un viaggio né terminato né da terminare.[1]

Ce temps en suspension est le signe de l'entrée en fiction : le temps du monde n'a plus cours, il est comme aboli par le franchissement du seuil du récit. Que cette formule intervienne lors de la présentation du jeu de tarots n'est pas anodin : en effet, l'œuvre de Calvino prend appui sur ces cartes et leur mise en réseau pour livrer ses récits ; si les personnages se défendent de vouloir jouer aux cartes ou y lire l'avenir, c'est pourtant bien à cette double démarche que se livre l'auteur. Ainsi, le double sémantisme du jeu de cartes est exploité dans l'œuvre : les personnages, chacun leur tour, positionnent leur jeu afin de se dire, et ce faisant exposent leur propre avenir, ou plus exactement, puisque le récit est rétrospectif, leur propre passé. Il s'agit donc bien d'un « château » de cartes – d'un château où l'on joue aux cartes, aussi – dévoilant des « destins croisés ». La dimension divinatoire du jeu de tarots, mise en exergue par le titre de l'ouvrage, porte en elle une conception du temps qui préside aux récits dans l'œuvre : le destin, compris comme force qui détermine le cours des événements avant leur déroulement, implique une nécessité temporelle et une linéarité courant vers sa propre fin. Chaque récit dans *Le Château des destins croisés* est ainsi marqué du sceau de la fatalité, car il puise dans une double inspiration, à la fois liée aux suggestions des cartes et de leur agencement – comme dans le jeu de patience évoqué dans *Cloud Atlas*, « le résultat [n'est] pas déterminé en cours de partie, mais au mélange des cartes, avant même le début du jeu[2] » (CN, 518) –, et au terreau intertextuel dans lequel l'auteur vient puiser. Ces cartes, « figures catastrophiques » ainsi que les nomme le narrateur, dans lesquelles « la conclusion se précipite en chevauchant celle d'autres histoires[3] » (CDC, 79), renvoient donc à une pensée du temps comme fatalité : en ce sens, il est significatif que la figure du « vieux bossu clepsydre à la main », de « l'ermite [qui] li[t] l'écoulement des grains de sable dans la clepsydre », soit récurrente. Il s'agit bien de désigner le passage du temps comme « irréversible[4] » (CDC, 43) et fatalement orienté vers sa propre « catastroph[e] », sa propre apocalypse. Ainsi, chaque « destin » semble être, à la manière des fragments textuels dans *253*, marqué par cette catastrophe inévitable : tous se concluent par une forme de mort.

[1] CDC, 12. En version originale : CDI, 7-8.

[2] En version originale : « The outcome is decided not during the course of play but when the cards are shuffled before the game even begins » (CA, 384).

[3] En version originale : « figure catastrofiche » et « la conclusione precipita accavallandosi con quella d'altre storie » (CDI, 67).

[4] En version originale : « un vecchio gobbo con la clessidra in mano », « L'eremita leggeva le scorrere dei grani di sabbia nella clessidra » et « il tempo irreversibile » (CDI, 37).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Dans l'hypertexte de Geoff Ryman, un nœud en particulier joue de façon ironique avec cette inéluctabilité du destin : dans le fragment 213 consacré à « Mr Steven Workman », le personnage est occupé à répéter une présentation concernant un outil de cartographie permettant à ses usagers de se repérer et de trouver « le meilleur chemin pour atteindre leur destination ». Au moment où il décide de descendre du métro, il « accroche sa montre dans les cheveux d'une femme. Il tire, pensant la libérer. La femme pousse un cri. La porte se referme. […] "Avez-vous une paire de ciseaux ?", demande-t-il[1] ». Dans cet extrait, plusieurs éléments sont à comprendre comme une référence au destin : la montre métaphorise le temps, et c'est bien le temps qui s'enraye dans ce passage. Ne pouvant quitter le métro à la station voulue, le risque encouru par le passager est le retard. Il est alors significatif que cette perturbation du trajet du personnage, l'empêchant d'atteindre sa « destination », soit incarnée par l'obstacle que constitue la chevelure de la passagère, que l'on peut rapprocher métaphoriquement du fil de l'existence que cousent les Parques dans la mythologie antique : entrent symboliquement en conflit dans cet extrait le temps marchandable de la montre et le temps de la destinée, que le personnage souhaite, avec ironie, couper lui-même. Or ce conflit est bien ce qui le conduira à la mort : ce retard, cet empêchement de quitter la rame du métro à la station Waterloo, condamne le personnage à mourir dans l'accident qui attend le reste des passagers. Autrement dit ici le destin qui plane au-dessus de la fiction – cette omniprésence de l'accident que nous avons précédemment traitée – rattrape le protagoniste, qui à la façon des héros du *Château des destins croisés*, en ressent tout le poids.

Dans le roman de Calvino, cette avancée inéluctable du destin se double d'une conception cyclique du temps autour de la métaphore de la roue, portée par le tarot du même nom : il est ainsi question de « figures humaines de différents âges […] employ[ant] les années de leurs vies à faire tourner ces rouages jour et nuit[2] » (CDC, 25), ou encore du

> grand cycle de *La Roue* par quoi évolue la vie animale et dont tu ne peux jamais dire où est le bas où est le haut, ou le cycle plus long encore qui passe par la décomposition, la descente jusqu'au centre de la terre dans les coulées d'éléments, l'attente de cataclysmes qui battent une autre fois le jeu des tarots et ramènent au jour les couches enfouies, comme sur l'arcane du tremblement de terre final.
>
> grande giro della *Ruota* in cui evolve la vita animale e di cui non puoi mai dire qual è l'alto e quale il basso, o il giro ancora più lungo che passa per il disfacimento, la discesa fino al centro della terra nelle colate degli elementi, l'attesa dei cataclismi che rimescolano il mazzo dei tarocchi e riportano alla luce gli strati sepolti, comme nell'Arcano del terremoto finale. [3]

On retrouve dans cette dernière citation l'instant de la catastrophe, du « cataclysme » qui semble attendre chaque destin. On pourrait considérer que ces deux visions du temps s'opposent, entre d'une part une avancée strictement linéaire du destin vers sa propre fin, et d'autre part le cycle infini de la répétition des existences : pourtant, l'œuvre de Calvino semble bien les rassembler sous l'égide même de la

[1] 253, « Passenger 213 » (http://www.ryman-novel.com/car6/213.htm [consulté le 02/08/16]). Nous traduisons : « the best way to get to their destination » et « Steven catches his watch in a woman's hair. He tugs, thinking it will come free. The woman yelps. The doors close. […] "Do you have a pair of scissors ?" he asks ».

[2] En version originale : « le figure umane di varia età […] dedicavano gli anni delle loro vite a far girare quegli ingranaggi giorno e notte » (CDI, 20).

[3] CDC, 71. En version originale : CDI, 60.

destruction et de l'apocalypse. Le temps cyclique est alors lié au temps de la fatalité par la répétition des destins, comme dans *253* où chaque fragment reprend à l'identique la composition du précédent. Cette progression répétée du même est une façon de comprendre le parcours du château de cartes construit par l'auteur[1] : chaque histoire déploie son propre fil progressif au sein du réseau emmêlé sans cesse menacé par la destruction, « le tremblement de terre final »[2]. Chaque récit enchâssé expose un destin linéaire, tandis que l'ensemble constitue une sorte de « constellatio[n] [qui] n'en fini[t] pas de broyer les atomes dans les mortiers de [ses] explosions[3] » (CDC, 69), si bien qu'en dernière instance, le temps est à comprendre comme « l'élément fluide », « ce qui se mêle et qui court[4] » (CDC, 26).

Le temps comme flux : Luminous Airplanes

Or, nous l'avons déjà suggéré en première partie de ce travail, une autre œuvre de notre corpus exploite la notion de flux, en particulier pour évoquer la question de la temporalité : il s'agit de *Luminous Airplanes*. Dans cet hypertexte, le narrateur semble toujours être pris dans le temps : sa conscience du monde, et la retranscription qu'il en livre, ne peut s'en extraire, contrairement à ce qui se joue dans *Le Château des destins croisés* où l'auteur peut fournir un plan des « destins croisés », ou bien à *253* où, là aussi, un plan de chaque wagon est offert au lecteur. Le temps est un écoulement permanent dans lequel l'homme est captif, dont il est partie prenante :

> J'ai passé beaucoup de temps à chercher la vérité, et il me semble que je pourrais continuer ainsi encore longtemps […], sans même me rapprocher de ce qui a été, de ce qui a effectivement eu lieu, parce que ce qui a eu lieu est en soi inatteignable, clos, même le présent nous échappe quand on essaie de l'appréhender, et en ce qui concerne le passé, oublie ça, on pourrait aussi bien creuser le sable pour trouver d'anciennes ruines, et en réalité, on aurait plus de chance de trouver ce qu'on cherche en creusant plutôt qu'en essayant de retrouver le passé, parce que de temps en temps dans cette fouille on pourrait tomber sur quelque chose, tandis qu'avec le passé c'est sans espoir. À peu près la seule façon de le recapturer serait de se positionner à plusieurs millions de kilomètres de distance de la Terre, et de braquer un télescope très
>
> I have spent a long time looking for the truth, and it occurs to me that I could go on for a long time like this, […] without getting closer to what was, to whatever had actually been, because what has been is in its heart unapproachable, closed, even the present is lost to you as you apprehend it, and as for the past, forget it, you might as well dig in the sand for ancient ruins, and in fact, you stand a better chance of finding what you were looking for if you dig than you do of recovering the past, because now and then your digging might turn something up, whereas with the past it's hopeless. About the only way to recapture it would be to position yourself millions of miles away from the Earth, and to train a very powerful telescope downwards ; then you could see what had happened long ago, although there would be no sound, only a

[1] Si Anne Besson évoque le cycle romanesque – c'est-à-dire un ensemble narratif composé de plusieurs romans – la définition qu'elle en donne semble pouvoir correspondre assez directement à ce qui se joue dans *Le Château des destins croisés*, tant du point de vue du traitement thématique du temps que de son traitement structurel : « Le cycle peut […] se définir comme l'ensemble romanesque qui cherche à atteindre l'équilibre le plus efficace entre une *indépendance relative* des volumes et une *totalisation par transcendance* de l'ensemble, comme une structure ouverte dont les épisodes dessinent une intrigue globale plus ou moins cohésive […]. Ce fonctionnement rappelle un *jeu de construction* : des pièces différentes sont assemblées selon certaines règles en vue de la fabrication d'un tout efficace qui fonctionne par elles et mieux qu'elles » (*D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, *op. cit.*, p. 57 ; nous soulignons).

[2] On peut rappeler ici la façon dont s'achèvent les deux parties composant *Le Château des destins croisés* : par l'éparpillement des cartes, par le « désastre » (CDC, 131). En version originale : « il disastro » (CDI, 112).

[3] En version originale : « costellazioni che continuano da miliardi d'anni a pestare gli atomi nei mortai delle loro esplosioni » (CDI, 58).

[4] En version originale : « [il] fluido » et « gli elementi che scorrono e si mescolano » (CDI, 20).

puissant vers elle ; alors on pourrait voir ce qui s'est passé il y a très longtemps, malgré l'absence de son, avec la simple présence d'une série de conversations silencieuses sur des sujets qu'on pourrait seulement deviner, et des danseurs bougeant sur de la musique qu'on n'entendrait jamais. Même là le passé nous échapperait à la vitesse de la lumière ; il nous faudrait reculer, de plus en plus loin, accroissant le pouvoir de notre télescope fictif, afin de savoir comment les choses se sont vraiment passées, et alors, même s'il restait dans notre ligne de mire, le monde rapetisserait de plus en plus, s'estomperait de plus en plus, jusqu'à ce que finalement ses radiations deviennent imperceptibles pour n'importe quel instrument, perdues dans l'arrière-plan du cosmos […].

series of silent conversations on topics you could only guess at, and dancers moving to music you would never hear. Even then the past would flee from you at the speed of light ; you would have to move backwards, farther and farther away, increasing the power of your fictitious telescope, in order to know, really, how things had been, and so, even as you held it in view, the world would get smaller and smaller, dimmer and dimmer, until finally its radiation became imperceptible by any instrument, lost against the background of the cosmos […].[1]

Il est impossible de s'extraire du temps, car l'homme est constitué de ce temps qui s'écoule, ainsi que l'expérimente le narrateur dans son exploration spéléologique :

Mon corps était traversé par l'histoire exactement comme le passage que je venais de franchir était traversé par l'eau, et avec ce constat vint l'intrigante possibilité que peut-être, afin de comprendre l'histoire, mon histoire en priorité mais aussi l'histoire en général, la seule chose à faire était de connaître mon propre corps, cette coquille poisseuse dans laquelle ma conscience tremblait. Exactement comme les géologues peuvent déterminer, à partir des marques sur les parois, dans quel sens l'eau a coulé, à quelle vitesse, pendant combien de temps, moi aussi, pensais-je, en examinant avec une attention minutieuse mes faibles genoux, mon dos douloureux, ma mauvaise vue et mon ventre protubérant, je pourrais trouver, telles quelles, les traces de mes ancêtres, l'ombre projetée en arrière dans le temps à partir du seuil de mon existence.

My body was traversed by history just as the passage down which I walked was traversed by water, and with that fact came the intriguing possibility that in order to understand history, my history first and foremost but then also history in general, maybe all I had to do was know my body, the clammy shell in which my consciousness trembled. Just as geologists could tell from the indentations on the wall which way the water had flowed, how fast it had run, for how long, so, I thought, by examining with minute attention my weak knees, my bad back and bad eyes and bulging gut, I might find, as it were, the traces of my ancestors, the shadow-cone cast backward into time by the point of my being.[2]

Dès lors, retrouver son propre passé afin de vivre pleinement au présent devient la démarche suivie par le narrateur de *Luminous Airplanes*, à la fois dans le livre imprimé paru en 2011 et dans l'hypertexte de fiction qui poursuit l'écriture. Dans cette recherche du temps perdu, la référence à Proust est parfois saillante. Dans le fragment « Lose time faster », un personnage qualifie cette quête « de ce qui est déjà terminé[3] » comme une perte de temps, face à un passé qui s'estompe toujours plus, comme le constate le narrateur : « Quand [je pensais à Thebes], c'était comme à un endroit où j'aurais été il y a très

[1] LA, « Euhemerism » (http://www.luminousairplanes.com/section/euhemerism [consulté le 02/08/16]). Nous traduisons.

[2] LA, « McFail's Cave, 1 » (http://www.luminousairplanes.com/section/mcfails-cave-1 [consulté le 02/08/16]). Nous traduisons.

[3] LA, « Lose time faster » (http://www.luminousairplanes.com/section/lose-time-faster [consulté le 02/08/16]). Nous traduisons : « We're not in search of anything that's already over ».

longtemps, ou peut-être comme un endroit que j'aurais lu dans un livre, où tout était plus petit que dans le vrai monde […], comme des figurines dans un diorama […][1] ». Si la quête de son propre temps ne peut donc plus suivre les modalités du récit proustien, il devient nécessaire pour le narrateur d'établir un nouveau mode d'appréhension, qui puisse fixer un point stable dans le flux du temps : il est alors significatif que ce dernier soit présenté, à de multiples reprises, comme un étudiant en histoire, ayant notamment entrepris des travaux de thèse à propos d'une secte millénariste. L'histoire, c'est ce qui permet d'atteindre ce « temps d'avant la mémoire », c'est cette « collection de marques annonciatrices de massacres et de miracles » que porte le canapé que se partagent le narrateur et ses colocataires à San Francisco : « s'[il] pouvait être disséqué, on apprendrait son âge, et son lieu de fabrication. Une analyse microscopique de son rembourrage et de son cadre pourrait révéler l'époque inimaginable d'avant même qu'il soit un canapé[2] ». Autrement dit, se situer dans le temps, c'est le prendre comme objet d'étude. Mais cette entreprise dans l'hypertexte semble vouée à l'échec : le narrateur ne terminera pas sa thèse, le canapé ne sera pas disséqué, simplement parce qu'il est impossible d'objectiver le temps. Dans *Luminous Airplanes*, le temps est donc exhibé comme donnée de l'existence, comme mouvement perpétuel, comme nuée insaisissable, comme réseau : « Si l'histoire de mon époque devait être racontée, elle devrait être écrite dans un nuage[3] ».

Mesurer le temps ? Quelques montres cassées

D'autres œuvres de notre corpus semblent adopter un postulat inverse, et faire du temps une donnée mesurable. C'est ainsi le cas dans *« 53 jours »* de Georges Perec, où ce postulat est investi pour être d'emblée contesté : si le temps est un élément quantifiable et manipulable, cette manipulation débouche régulièrement sur des incompréhensions, des atermoiements, des retards, des vertiges. Le premier chapitre du roman exploite pleinement cette instabilité : le temps qui se déploie est celui de la montre, celui de l'emploi du temps ; il est minuté et exploité par les personnages. Ainsi le Consul, qui vient rencontrer le narrateur, est-il qualifié comme un homme qui « n'[a] pas beaucoup de temps », dont le temps est bien rempli : « Je prends l'avion de Paris à sept heures et j'ai encore énormément de choses à régler avant mon départ » (« 53 », 21). Le narrateur, présenté comme un homme routinier effectuant par exemple « chaque soir, de cinq heures et quart à six heures moins le quart, un petit tour dans le centre-ville » (« 53 », 14), semble au contraire voir s'ouvrir devant lui un vaste temps inoccupé, dû à l'état d'urgence décrété dans la ville de Grianta où il réside. Ces deux attitudes face au temps entrent en

[1] LA, « Galaxy Chickens » (http://www.luminousairplanes.com/section/galaxy-chickens [consulté le 02/08/16]). Nous traduisons : « I didn't think of Thebes once, or if I did, it was as a place I had been a long time ago, or maybe a place I had read about, where everything was smaller than in real life […], like the figures in a diorama […] ».

[2] LA, « Historic Sofa » (http://www.luminousairplanes.com/section/historic-sofa#1 [consulté le 02/08/16]), pour cette citation et les deux précédentes. Nous traduisons : « So the historic sofa became very much like history itself : a collection of marks that spoke of bloodshed and miracle and a time before memory. […] If the couch were further dissected, we would learn its age, and the place where it was made. Microscopic analysis of the stuffing and frame would uncover the unimaginable time before there was a sofa, even […] ».

[3] LA, « Digital Cloud » (http://www.luminousairplanes.com/section/digital-cloud [consulté le 02/08/16]). Nous traduisons : « If the history of my time was going to be written […], it would have to be written on a cloud ». Comme le titre du fragment le suggère, le terme *cloud* est polysémique, renvoyant métaphoriquement à la fois à sa dimension météorologique et au système de stockage informatique dématérialisé.

contradiction, comme en témoigne le décalage symptomatique dans l'heure de rendez-vous entre les deux hommes : « Le consul arriva à midi trente-cinq ; il parut tout surpris d'apprendre que je l'attendais depuis quarante minute et affirma péremptoirement qu'il m'avait bien dit midi et demi » (« 53 », 19). Toute l'intrigue se noue alors autour de ce principe de décalage entre le temps que l'on fixe, dont on dispose, et ce qu'il advient vraiment. L'*incipit* du roman construit une contradiction, qui se retrouve dans l'ensemble de l'œuvre, entre le temps de l'horloge incarné par le Consul et le temps de la vie, incarné par le narrateur qui a désormais du temps libre. Ce désaccord peut alors s'analyser comme un refus, de la part de Georges Perec, de faire du temps une unité de mesure manipulable, ce qui reviendrait à le nier, ainsi que le rappelle Jean Pouillon : « Nous avons parlé jusqu'ici de négation du temps ; on peut tout aussi bien parler d'organisation du temps, car organiser la durée, c'est refuser de la décrire pour elle-même, c'est la prendre comme une chose dont on peut faire ce qu'on veut, qu'on peut retourner dans tous les sens[1] ». Cette précision nous permet de saisir la façon dont les œuvres de Perec conçoivent le temps, « ni linéaire, ni cyclique [mais comme] une unité immobile, annihilé[e][2] ». Dans *« 53 jours »*, les personnages doivent pouvoir à tout moment justifier de leur emploi du temps, comme dans *La Crypte* où l'on soupçonne untel en se demandant « pourquoi [il lui] fallut […] près de vingt-cinq minutes alors que cinq auraient été amplement suffisantes ? » (« 53 », 44) : c'est oublier que le temps, que l'on doit toujours maîtriser sous peine de paraître suspect, nous échappe fondamentalement, ce dont l'auteur lui-même fait l'expérience, sentant sa mort approcher avant d'en avoir fini avec ce roman[3].

Cette tension entre un temps mesurable, manipulable, employable, et un temps vécu et expérimenté en dehors de toute mesure se retrouve approfondie dans *La Maison des feuilles*, et semble illustrer la pensée bien connue d'un Bergson dans l'*Essai sur les données immédiates de la conscience*, qui oppose la durée perçue par une conscience au temps mesurable par la science. Ce dernier, le temps des horloges, est présenté comme une donnée physique notamment dans le chapitre consacré à la notion d'écho :

> Son + Temps = Lumière acoustique. Comme le savent presque toutes les personnes versées dans les acquis technologiques de ce siècle, les distances exactes peuvent être déterminées en chronométrant la durée de l'aller-retour d'un son entre l'objet qui le fait dévier et son point de départ.
>
> Sound + Time = Acoustic Light. As most people know who are versed in this century's technological effects, exact distances can be determined by timing the duration of a sound's round trip between the deflecting object and its point of origin.[4]

C'est parce que le temps est une unité de mesure que Navidson parvient à s'orienter et à parcourir le labyrinthe privé de repères que constitue la maison : « Alors qu'il installe son campement dans une petite pièce, Navidson sait déjà que son voyage est fini : "Après avoir descendu pendant huit heures à

[1] Pouillon, J., *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1993 [1946], p. 205.

[2] Ben Ouanès, K., « Le Temps dans l'œuvre de Georges Perec », *Le Temps dans le roman du XXe siècle*, M. R. Bouguerra (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 125.

[3] C'est en effet une des façons d'interpréter certaines injonctions que Perec s'adresse à lui-même dans les carnets retranscris par Harry Mathews et Jacques Roubaud : « Trouver très vite les personnages et l'intrigue […] décider également très vite 1. De tout ce qu'il y a d'autre dans la valise […] » (« 53 », 192).

[4] MDF, 47. En version originale : HOL, 47.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

presque 30 kilomètres heure, il me faudra sans doute six à sept jours, peut-être plus, pour revenir à mon point de départ."[1] » (HOL, 438). Malgré l'évidence de la loi physique, la demeure pourtant contredit les mesures : elle contorsionne le temps. Émerge donc une distorsion entre ce temps physique et la perception ou l'expérience qu'en font les personnages. Deux exemples peuvent être convoqués pour illustrer ce phénomène : d'une part, on constate, à partir du chapitre XII, que Johnny Errand s'isole de plus en plus dans son travail de recomposition de l'œuvre de Zampanò, perdant notamment son emploi. Cette coupure du monde social correspond alors à une perte de repères temporels : « Le temps s'est emballé et je n'ai rien fait pour signaler son passage. Hier on était apparemment début juillet mais j'ignore comment j'ai fait pour me retrouver aujourd'hui à la mi-août ». Le manuscrit de Zampanò agit sur Johnny comme la maison agit sur Navidson, si bien que les outils de mesure du temps perdent de leur crédit : « En général, c'est le réveil qui me donne l'heure, même si je soupçonne les aiguilles de tourner tour à tour rapidement et lentement, ce qui fait que je ne suis plus jamais certain de l'heure exacte[2] » (MDF, 302). De la même façon, les instruments de Navidson cessent de fonctionner : « […] il décide de passer la nuit, si vraiment c'est la nuit – pour une raison inconnue l'horloge interne de la Hi 8 ne fonctionne plus – à l'intérieur de cet abri imprévu[3] » (MDF, 451). Désormais, toute possibilité de s'orienter dans le temps – et dans l'espace – est brisée : « Qui sait combien d'heures ou de jours s'écoulent entre chaque fusée. La montre de Navidson a cessé de fonctionner il y a longtemps. Mais comme il le reconnaît volontiers, il n'a que faire désormais du sens d'une minute ou même d'une semaine[4] » (MDF, 479). Le temps n'existe plus.

On le voit dans les exemples précédents, le dérèglement des instruments de mesure du temps – montre, horloge ou autre mécanisme – métaphorise l'expérience perturbée de son passage par les personnages. Tiphaine Samoyault a consacré un ouvrage à la question : comme elle le rappelle en introduction, la scène de la montre cassée est une scène-clef pour parler du temps dans la fiction, qui « est du temps et [qui] dit quelque chose de ce qu'est le temps […][5] ». La montre est ce qui donne l'heure, qui à son origine désigne « toute division du temps considérée dans son retour cyclique ». Si de nos jours la chronologie semble avoir remplacé le cycle, l'heure correspond désormais au « bon moment[6] » ; face à la métaphore antique du fleuve, du « *fluxus temporis* » – ou du flux, évoqué plus haut – désignant l'écoulement continu du temps, la montre, notamment cassée, porte une « idée exactement inverse » : c'est « l'image de l'absence de temps, ou plutôt de l'interruption de l'écoulement du

[1] En version originale : « As he sets up camp in a small room, Navidson already knows his trip is over : "After going downhill for eight hours at nearly 20 mph, it will probably take me six to seven days, maybe more, to get back to where I started from" » (HOL, 424).

[2] En version originale : « Time has accelerated and I've done nothing to mark its passage. Yesterday seemed like the beginning of July but somehow today finds me mid-way through August » et « Mostly the clock tells me the time, though I suspect the hands run intermittently fast and slow, so I'm never sure if the exact hour. It doesn't matter. I'm no longer tied to anyone's schedule » (HOL, 296).

[3] En version originale : « […] he decides to spend the night, or whatever time the day it is – for some reason the time stamp on the Hi8 is no longer functioning – within the confines of that unanticipated shelter » (HOL,437).

[4] En version originale : « Who knows how many hours or days pass between each flare. Navidson's watch stopped functioning long ago. But as he freely admits, he no longer cares about the meaning of a minute or even a week » (HOL, 465).

[5] Samoyault, T., *La Montre cassée*, Lagrasse, Editions Verdier, 2004, p. 15.

[6] *Ibid.*, p. 10, pour cette citation et la précédente.

temps[1] », ainsi que nous venons de le constater dans l'exemple de *La Maison des feuilles*. Les montres, qu'elles fonctionnent comme dans le premier *incipit* de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* où le protagoniste est représenté « le regard fixé sur la pointe des aiguilles d'une vieille horloge ronde de gare percées comme des hallebardes, essayant en vain de les faire revenir en arrière, et de parcourir à rebours le cimetière des heures passées, étendues inanimées dans leur panthéon circulaire[2] » (SPN, 19), qu'elles soient brisées, comme dans ce projet de film de science-fiction évoqué dans *Courts-circuits* « sur un mystérieux phénomène physique qui perturbe le fonctionnement de toutes les montres et de toutes les horloges de la planète, produisant le chaos et la panique universels » (CC, 181), ou déréglées comme c'est régulièrement le cas dans *Cloud Atlas*, par exemple à « Zedelghem [qui] fait étal de nombreuses pendules anciennes dont les carillons retentissent en avance ou en retard[3] » (CN, 96), sont le symbole du temps morcelé de notre époque :

> C'est un contresens d'écrire aujourd'hui de longs romans : le temps a volé en éclats, nous ne pouvons vivre ou penser que des fragments de temps qui s'éloignent chacun selon sa trajectoire propre et disparaissent aussitôt. Nous ne pouvons retrouver la continuité du temps que dans les romans de l'époque où le temps n'apparaissait déjà plus immobile sans encore avoir éclaté. Une époque qui a duré en gros cent ans, et c'est tout.
>
> I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso : la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono. La continuità del tempo possiamo ritrovarla solo nei romanzi di quell'epoca in cui il tempo non appariva più come fermo e non ancora come esploso, un'epoca che è durata su per giù cent'anni, e poi basta.[4]

Ce postulat, énoncé par le narrateur du récit cadre de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* dans les toutes premières pages, est éclairant : il suggère en effet une correspondance entre nos œuvres, également morcelées, et une expérience contemporaine du temps. Pour contrer cet éclatement du temps que l'on a à disposition pour lire, nos œuvres chercheraient alors à proposer de multiples récits, pris au sein d'une trame englobante à même de rétablir une nouvelle forme de continuité. Le temps de la montre, c'est donc le temps fragmenté de l'heure, et l'arrêt de la montre, c'est l'impensable de « l'interruption du temps[5] », mais ça peut être aussi la délivrance de l'emprise du temps quotidien, comme dans *Courts-circuits* ou un personnage, Mark, souffre du manque de temps qui lui est imparti pour vivre une aventure, « cette aventure avec cette fille, à laquelle il reste moins de six heures pour commencer, pour se dérouler et pour finir » (CC, 301), et qu'il vit « la trotteuse d'une montre continu[ant] de tourner dans sa tête » (CC, 304), pour aboutir au constat que « l'espace est fermé […] et qu'il est prisonnier du temps » (CC, 303). Le temps des horloges, dans plusieurs de nos œuvres, est ainsi présenté comme celui de la norme, voire de la coercition, que l'aventure de la vie viendrait faire vaciller.

---

[1] *Ibid*., p. 31, pour cette citation et les précédentes.

[2] En version originale : « il mio sguardo […] appuntato sulle lancette traforate come alabarde d'un rotondo orologio di vecchia stazione, nel vano sforzo di farle girare all'indietro, di percorrere a ritroso il cimitero delle ore passate stese esamini nel loro pantheon circolare » (SNI, 14).

[3] En version originale : « Zedelghem boasts a good many antique clocks whose chimes go off some early, some late » (CA, 66).

[4] SPN, 14. En version originale : SNI, 9.

[5] Samoyault, T., *La Montre cassée*, *op. cit*., p. 32.

À l'opposé de ce motif de la montre et de la montre cassée se trouve le *tempo* de la musique, « c'est-à-dire de la durée[1] » : le motif du son permettant de se situer dans l'espace et d'éprouver le passage du temps est au moins aussi prégnant dans notre corpus que celui de la montre, à commencer par la mélodie « Cartographie des nuages » donnant son titre à *Cloud Atlas*, et qui traverse les récits – autrement dit les époques – intacte. Dans *La Maison des feuilles*, tout un chapitre est consacré à la théorisation de la notion d'écho, dans laquelle la durée que met un son pour parvenir aux appareils mesure la distance des objets ; dans *Courts-circuits*, c'est la présence du son qui va animer l'image en l'inscrivant dans le temps :

> Avec ce décor abandonné sur une table, l'impression de nature morte se précise, mais le vol de la mouche, qui inspecte l'espace de la cuisine en tous sens avant de se poser, et son bourdonnement, font basculer l'image fixe, photographique, du côté du cinéma. Le temps s'installe, l'instant se dilate, l'image est traversée par des sons.[2]

De même dans *Luminous Airplanes*, l'expérience de la musique permet aux personnages de s'extraire du temps minuté et de vivre le dilatement de la durée :

> Nous dansions depuis environ une heure, ou peut-être plus, le temps s'écoulait à travers l'Exosphère sans entraves, comme des passeurs franchissant en plein jour une frontière sans surveillance au volant de poids-lourds. […] L'impression générale, comme je crois m'en souvenir aujourd'hui, six ans plus tard, était que la musique était un tout, ou un espace, qui se rapprochait des gens qui l'écoutaient.
>
> We had been dancing for about an hour, or maybe it was longer, time was flowing through the Exosphere indiscriminately, like smugglers driving cargo trucks across an unwatched border in broad daylight. […] The overall impression, as best as I can remember it now, six years later, was that the music was a whole entity, or space, which was getting closer to the people who were listening to it.[3]

Le temps de la montre, c'est un temps de mort, et le temps de la musique, c'est le temps du mouvement et de la vie.

Représentation du temps dans Cloud Atlas

Nous avons conservé l'analyse des discours sur le temps dans *Cloud Atlas* pour la fin de ce point, car il nous semble que cette œuvre est celle qui propose l'élaboration la plus poussée du corpus : si certains romans peuvent être considérés comme des œuvres questionnant prioritairement l'espace, comme nous le verrons plus loin, on peut à bon droit considérer que *Cloud Atlas* est dans cette perspective une œuvre du temps[4]. Nombreuses sont les montres déréglées dans l'œuvre : dans le « Journal d'Adam Ewing », il est question d'une « horloge de parquet somnambule (en contradiction avec [sa] montre de gousset de plusieurs heures. Vraiment, l'heure exacte est une marchandise néo-zélandaise prisée)[5] » (CN, 20), puis de cette même montre de gousset qui cesse de fonctionner faute

[1] *Ibid.*, p. 132.
[2] CC, 94-95.
[3] LA, « Pearl's Last Set » (http://www.luminousairplanes.com/section/pearls-last-set [consulté le 03/08/16]). Nous traduisons.
[4] On peut signaler à ce titre Harris, P. A. (dir.), *David Mitchell in the Labyrinth of Time*, *SubStance*, vol. 44, n° 1, 2015, ainsi que O'Donnell, P. *A Temporary Future : The Fiction of David Mitchell*, New York, Bloomsbury Academic, 2015.
[5] En version originale : « a somnambulant Grand-father clock (at odds with my own pocket-watch by a margin of hours. Indeed, one valued import from New Zealand is the accurate time) » (CA, 9).

d'avoir été remontée ; nous avons déjà évoqué les désaccords des cloches de Zedelghem ; Timothy Cavendish quant à lui perd son « Ingersoll modèle Solar[1] » (CN, 206) dès le début du récit et sa nouvelle montre s'arrête peu après, le laissant à la merci de « deux horloges lumineuses accrochées au-dessus de la sortie […] en contradiction[2] » (CN, 242) ; dans le monde de Sonmi, « les calendriers et les véritables fenêtres, à douze niveaux sous terre, n'existent pas[3] » (CN, 263), tandis que dans celui de Zachry, il ne reste qu'un seul instrument indiquant le temps, une

> pendule, ouais, la seule pendule en marche des Vallées pis d'toute la Grande Île, pis de Hawaï, même. Quand qu'j'allais à l'écol'rie, j'avais peur de c't'araignée qui tictacait, nous r'gardait pis nous jugeait. L'Abbesse nous avait appris la langue d'la pendule, mais j'avais tout oublié sauf *pile* pis *et d'mie*. J'me souviens d'l'Abbesse qui disait : *La Civilis'rie, ça d'mande du temps, alors si on laisse c'te pendule mourir, l'temps mourra aussi, pis comment qu'on reviendra aux Jours d'Civilis'rie comme ceux d'avant la Chute ?*
>
> the clock, yay, the only workin' clock in the Valleys an' in hole Big I, hole Ha-Why, far as I know. […] When I was a schooler I was 'fraid of that tick-tockin' spider watchin'n'judgin' us. Abbess'd teached us Clock Tongue but I'd forgot it, 'cept for *O'Clock* an' *Half Past*. I mem'ry Abbess sayin', *Civ'lize needs time, an' if we let this clock die, time'll die too, an' then how can we bring back the Civ'lized Days as it was b'fore the Falls ?*[4]

Cette horloge s'arrêtera, signant la fin de la paix dans la petite société survivante. Cette récurrence du motif de la montre désaccordée, du temps brisé, est un indice : dans *Cloud Atlas*, il est question du temps, et de son sens, à comprendre à la fois comme direction – est-il à concevoir comme cyclique ou linéaire ? – et comme signification – le progrès est-il positif ou négatif ? Chaque récit semble rejouer, à sa façon, cette tension. Ainsi, dans les « Lettres de Zedelghem », le jeune Frobisher s'oppose au vieux compositeur Ayrs autour de ces deux visions du temps confrontant progrès infini et éternel retour :

> Lorsque le temple égalera son homologue en Terre pure, alors l'humanité aura accompli son destin, et le temps lui-même s'arrêtera, rapporte-t-on. Aux yeux des gens comme Ayrs, il me semble, ce temple représente notre civilisation. […] Pour Ayrs, notre tâche consiste à rendre notre civilisation toujours plus resplendissante. Le plus cher souhait de mon patron – ou le seul – est de bâtir un minaret que, dans mille ans, les héritiers du Progrès désigneront en s'écriant : 'Regardez, voici Vyvyan Ayrs !' Quelle vulgarité, ce rêve d'immortalité, quelle vanité, quelle frauduleuse invention ! Les compositeurs sont ces mêmes hommes qui barbouillaient dans les cavernes ! L'on écrit de la musique parce que l'hiver est éternel ; si l'on ne composait pas, les loups et la bise nous sauteraient à la gorge.
>
> When the temple finally equals its counterpart in the Pure Land, so the story goes, that day humanity shall have fulfilled its purpose, and Time itself come to an end. To men like Ayrs, it occurs to me, this temple is civilization. […] Ayrs sees our role is to make civilization ever more resplendent. My employer's profoundest, or only, wish is to create a minaret that inheritors of Progress a thousand years from now will point to and say, "Look, there is Vyvyan Ayrs !". How vulgar, this hankering after immortality, how vain, how false. Composers are merely scribblers of cave paintings. One writes music because winter is eternal and because if one didn't, the wolves and blizzards would be at one's throat all the sooner.[5]

[1] En version originale : « Ingersoll Solar » (CA, 147).
[2] En version originale : « two luminous clock-faces hung above the exit […] in disagreement » (CA, 173).
[3] En version originale : « a world with no calendar or windows » (CA, 191).
[4] CN, 346. En version originale : CA, 257.
[5] CN, 117. En version originale : CA, 81-82.

De même, Sonmi, qui semble vivre à cette époque des « héritiers du Progrès » et dont le lieu de travail est sans cesse occupé par le bruit d'une musique évoquant celle composée par le jeune Frobisher et dérobée par Ayrs, révélant de façon ironique à quoi peut ressembler un tel « minaret », refuse ce contrôle du temps qui signe son arrêt de mort, s'insurge contre le progrès qui a conduit l'homme à déshumaniser ses semblables, et contre la croyance que celui-ci peut être infini : « Tous les soleils finissent un jour par se coucher[1] » (CN, 461), affirme-t-elle ainsi lors de son interrogatoire. Dans le récit central, celui de Zachry, situé le plus loin dans le temps, le constat de Sonmi est confirmé : « Les Anciens ont déclenché la Chute tout seuls. […] Les gens des Vallées voudront pas entendre qu'la faim des hommes a donné vie à la Civilis'rie, pis qu'c'est la même faim qui l'a tuée[2] » (CN, 384-385).

Autrement dit, dans *Cloud Atlas*, la vision du temps qui est valorisée, c'est-à-dire portée par les protagonistes opprimés par l'évolution des sociétés humaines, est une vision cyclique : le progrès n'est pas indéfiniment linéaire mais l'humanité avance par cycles, et c'est la raison pour laquelle le récit de Zachry peut être considéré comme porteur d'espoir, quand bien même la société qui survit y semble précaire. On peut aller plus loin[3] et considérer que le roman, dans sa structure comme dans ses thématiques, développe un *discours* sur la notion de cycle. D'un point de vue structurel, l'agencement des récits au sein du roman correspond à ce qu'Anne Besson analyse en termes de cycle romanesque, au détail près que ces six récits ne sont pas des volumes publiés de façon indépendantes. En effet, le cycle ainsi envisagé correspond à trois traits que l'on a pu mettre au jour dans le roman : « la *discontinuité* (l'ensemble est formé de volumes qui se succèdent) [qui] est compensée par l'*unité* (la liaison de ces volumes forme un ensemble qui doit être repéré comme tel), cet équilibre produisant une *ouverture* de la structure (la succession de volumes liés à la propriété de pouvoir se poursuivre à l'infini)[4] ». Si chacun des récits ne peut être considéré comme un « volume », David Mitchell cependant précise dans un entretien les avoir écrit séparément puis avoir réfléchi à la façon de les agencer[5] en vue de produire une continuité narrative. La structure de *Cloud Atlas* semble donc pouvoir relever de l'analyse cyclique : nous avons bien six œuvres autonomes portant chacune un titre, rassemblées dans un ensemble plus vaste portant lui-même un titre – c'est ce qu'Anne Besson nomme le surtitre – et le travail de leur agencement peut s'apparenter à la constitution d'un cycle. *Cloud Atlas* repose alors sur une tension entre la discontinuité de ces récits – et notamment sur le fait que chaque récit présente un protagoniste différent, qui ne vit pas à la même période que les protagonistes des autres récits – et la continuité d'une intrigue globale. Cette continuité ne trouve pas à s'incarner dans un récit spécifique mais émerge bien de la mise en contact de ces six récits. Dès lors, comme pour la réception d'un cycle

[1] En version originale : « The sun sets » (CA, 342).

[2] En version originale : « Old'uns tripped their own Fall. […] Valleysmen'd not want to hear […] that human hunger birthed the Civ'lize, but human hunger killed it too » (CA, 286).

[3] Nous reprenons ici des éléments présentés lors d'une communication intitulée « Multiplication des récits et narration cyclique dans *Cloud Atlas* » et prononcée lors du séminaire *Récits cycliques, récits sériels : frères d'armes ou faux amis* à l'université Rennes 2 le 14 mars 2017.

[4] Besson, A., *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, *op. cit.*, p. 57.

[5] Voir Barry, S., « Silver Daggers and Russian Dolls. David Mitchell, author of *Cloud Atlas* », *Three Monkeys Online,* en ligne : http://www.threemonkeysonline.com/silver-daggers-and-russian-dolls-david-mitchell-author-of-cloud-atlas-in-interview/ (consulté le 08/08/17).

comme *Harry Potter* qui repose sur des interruptions et des effets d'attente pour le lecteur, la structure de *Cloud Atlas* repose sur des *cliffhanger* qui entretiennent l'intérêt pour l'univers romanesque en construction. Car il s'agit bien, et c'est pourquoi nous considérons que le roman tient un *discours* sur le cycle, d'interroger le devenir d'une humanité qui semble forger sa propre perte, en abordant le cycle dans sa polysémie : à la fois comme notion narrative mais aussi comme notion temporelle évoquant une « succession de phénomènes présentant un caractère de périodicité dans le temps ». Anne Besson le souligne dans son ouvrage, « le temps est la grande affaire du cycle : comme forme d'organisation du récit, le cycle est l'ensemble dont les volumes sont reliés par le fil du temps et découpent des périodes chronologiques ; du temps s'écoule, qui fait continuellement évoluer les données de l'intrigue de départ ». C'est ce qui la conduit à affirmer que « le succès spécifique de la forme cyclique tient en grande partie à ce que cette *représentation* du temps qu'il propose tend à s'imposer à la conscience du lecteur comme *expérience* du temps[1] ».

Pour autant, comme l'affirme Timothy Cavendish, « le temps [n'est] ni flèche, ni boomerang : un concertina[2] » (CN, 498), c'est-à-dire un instrument de musique de la famille de l'accordéon ; l'image peu explicite d'un temps qui se dilate et se replie, renvoie encore une fois à la musique et sa composition, cette mélodie des nuages qui circule de récit en récit et rétablit une continuité par-delà les cycles de vie de chaque protagoniste, ainsi que l'affirme Frobisher à son amant, dans sa dernière lettre d'outre-tombe, puisque Sixsmith la recevra après le suicide du jeune homme :

> De nouveau, le déclin et la chute de Rome surviendront, Cortés réduira à néant Tenochtitlan, puis, plus tard, Ewing repartira en mer, Adrian explosera en mille éclats, toi et moi dormirons sous le ciel étoilé de Corse, je reviendrai à Bruges, m'éprendrai et me dépendrai d'Eva, tu reliras cette lettre, le soleil refroidira. Le gramophone de Nietzsche. Quand il sera terminé, le Vieillard le rejouera encore, pendant une éternité d'éternités. Le temps est incapable de s'infiltrer dans cette retraite. Nous ne restons pas morts bien longtemps. Une fois que mon Luger m'aura libéré, il suffira d'un battement de cœur pour que je renaisse. Dans treize ans, nous nous reverrons à Gresham ; dix ans de plus, et je retournerai dans cette pièce, tiendrai le même pistolet, écrirai la même lettre, avec une détermination aussi parfaite que mon sextuor aux cent têtes.
>
> Rome'll decline and fall again, Cortazar'll sail again and, later, Ewing will too, Adrian'll be blown to pieces again, you and I'll sleep under Corsican stars again, I'll come to Bruges again, fall in and out of love with Eva again, you'll read this letter again, the Sun'll grow cold again. Nietzsche's gramophone record. When it ends, the Old One plays it again, for an eternity of eternities. Time cannot permeate this sabbatical. We do not stay dead long. Once my Luger lets me go, my birth, next time around, will be upon me in a heartbeat. In thirteen years from now we'll meet again at Gresham, ten years later I'll be back in this same room, holding this same gun, composing this same letter, my resolution as perfect as my many-headed sextet.[3]

Le temps est et n'est pas, dans *Cloud Atlas*, cet « éternel recommencement[4] » (CN, 657) évoqué par le personnage en référence directe au « gramophone de Nietzsche », suggéré aussi par l'Abbesse face à la

[1] Besson, A., *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, *op. cit.*, p. 141.
[2] En version originale : « Time, no arrow, no boomerang, but a concertina » (CA, 370).
[3] CN, 659. En version originale : CA, 490.
[4] En version originale : « Around we go » (CA, 488).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

menace de la destruction de la dernière horloge, mais moqué par Timothy Cavendish[1]. Il apparaît comme une sorte de boucle, ou de spirale ouverte vers un renouveau, un « mouvement en boomerang[2] » – même si le terme est réfuté par le personnage de Timothy Cavendish – ainsi que le soutient Heather J. Hicks, dans lequel linéarité et cycle doivent être tenus ensemble. La ligne droite doit être infléchie par le cycle pour que l'humanité progresse en conservant toujours vivante la conscience de ses erreurs : telle est la leçon du sixième récit.

B. Structure du récit, progression de l'intrigue et conception du temps

Les œuvres de notre corpus proposent donc, par l'intermédiaire de leurs personnages ou des narrateurs, des discours explicites sur la façon de comprendre ou de concevoir le temps. Pour autant, cela ne suffit pas pour considérer que nous avons affaire à une configuration du temps : en effet, il faut pour cela, si l'on suit les propositions de Paul Ricœur, que la mise en récit elle-même, que la structure narrative de l'œuvre à travers la mise en intrigue, offre au lecteur – donc dans l'acte de réception – une *expérience* du temps. Nous avons dit que le modèle début/milieu/fin, canonique pour Ricœur à partir d'Aristote, était ce qui garantissait l'effectivité de cette expérience. Nous avons aussi montré que, dans notre corpus, la fin était rendue problématique. Cela revient-il à dire que nos romans ne proposent aucune expérience du temps, qui soit à même de reconfigurer la perception que le lecteur en a ? Nos analyses suggèrent au contraire que ceux-ci offrent bel et bien la possibilité au lecteur de saisir une structure du temps.

Nous venons de montrer que le temps était pensé, dans le roman de David Mitchell, comme une boucle ouverte sur l'avenir, à la fois cycle et progression. À ces discours tenus sur le temps répond une mise en intrigue qui met en œuvre la tension entre linéarité du progrès et circularité de l'éternel retour. Cette structure est énoncée par un des personnages de « Demi-Vies », Isaac Sachs :

> Un modèle du temps : une infinité de poupées gigognes d'instants figés, où chaque poupée (le présent) est enfermée sous une série de poupées (les présents précédents) que je nomme passé réel mais que nous *percevons* comme le passé virtuel. La poupée qui correspond à « maintenant » renferme une série de présents à venir, que j'appelle futur réel mais que nous *percevons* comme le futur virtuel.
>
> One model of time : an infinite matrioshka doll of painted moments, each « shell » (the present) encased inside a nest of « shells » (previous presents) I call the actual past but which we *perceive* as the virtual past. The doll of « now » likewise encases a nest of presents yet to be, which I call the actual future but which we *perceive* as the virtual future.[3]

[1] « A la radio, un chanteur braillait à la gloire de ce qui disparaît et finit par revenir (Dieu m'en préserve ! Relisez la fameuse nouvelle de Jacobs, *La Patte de singe*) » (CN, 242). En version originale : « A howling singer on the radio strummed a song about how everything that dies some day comes back. (Heaven forfend – remember the Monkey's Paw !) » (CA, 173).

[2] « The boomeranging arc of Mitchell's novel, which travels from the nineteenth century to a near-future apocalypse and then backward to its historical starting point, helps to crystallize a question implied in much postmodern apocalyptic fiction : if a linear conception of time is contributing to humanity's apocalyptic tendencies, why not revert to the cyclical understanding of time that structured human consciousness for millennia ? » (Hicks, H. J., « Chapter 2. "This Time Round" : David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Apocalyptic Problem of Historicism », *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century : Modernité Beyond Salvage*, New York, Palgrave Macmillan, 2016, p. 55.

[3] CN, 552. En version originale : CA, 409.

Ce « modèle » du temps est aussi, en réalité, le schéma de la structure narrative du roman : chaque récit est bien enchâssé dans un autre jusqu'au récit central, qui est le « présent » situé le plus loin dans le temps et comprenant en lui « les présents précédents », qui chacun à leur tour ont suggéré, lors de la lecture et par le biais d'anticipations de la part du lecteur, un futur virtuel devenu réel. Les récits se déploient comme le temps présent que nous vivons, de façon linéaire et chronologique : le Journal d'Adam Ewing est une succession de journées datées chronologiquement, tout comme les Lettres de Frobisher. Le récit de « Demi-Vies », roman policier, est lui aussi linéaire afin de préserver le suspense, tandis que les Mémoires de Timothy Cavendish, même s'ils sont narrés de façon rétrospective, respectent eux aussi ce principe. L'oraison de Sonmi, livrée en direct, est progressive – celle-ci demandant notamment d'« avancer jusqu'à [sa] dernière nuit au campus[1] » (CN, 328) afin de ne pas perdre trop de temps – et le récit de Zachry est lui aussi rétrospectif et chronologique, commençant par l'événement traumatisant de la mort de son père pour se clore sur l'image du vieillard qu'il est devenu. Chacun de ces récits est inséré dans l'ensemble que forme le roman, selon les modalités précédemment exposées, et entre ainsi en rapport avec les autres, à la manière des constructions du passé visionnées par Sonmi dans le film adapté des mémoires de Cavendish : « Ces bâtiments aujourd'hui déchus, ces visages effacés jadis, "votre présent, non pas le nôtre, est un mirage", semblaient-ils nous dire[2] » (CN, 330). On constate dans ce passage une divergence entre le texte traduit et le texte de l'édition britannique ; en effet, nous lisons dans le texte original « We were as you are. […] The present doesn't matter » : il ne s'agit donc pas, pour Sonmi, de nier l'authenticité de son propre présent, mais de rappeler que chaque présent est relatif, inscrit dans la longue durée de l'histoire.

Les récits enchâssés sont alors comme ces « bâtiments » et dédoublent la réalité du récit en cours, rajoutent une épaisseur au temps, à la façon de ce qui se joue dans la multiplication des récits au sein de deux romans de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle, *Peter Ibbetson* de George du Maurier, racontant les (mes)aventures du héros éponyme qui, emprisonné, va revivre par la force du rêve ses instants de bonheur, et *Le Vagabond des étoiles* de Jack London dans lequel le narrateur, enfermé en prison et soumis au supplice de la camisole de force, parvient à revivre ses vies antérieures et, ce faisant, les autres formes d'oppression que l'humanité ne cesse de reproduire. Là aussi, la multiplication des récits permet de complexifier la réalité et de donner de l'épaisseur au temps par la coïncidence, ou la cohabitation, des époques. Pour Hélène Machinal, si chaque récit dans *Cloud Atlas* occupe un temps donné, chacun s'inscrit dans un contexte de révolution, tant la première révolution industrielle en Angleterre que la deuxième en Europe ou la troisième au niveau mondial, tandis que les deux récits centraux se situent autour de la Chute, véritable pivot de la fiction. Comme elle le soutient alors, « le recours répété à ces ruptures […] contribue à la constitution d'un sentiment de continuité : les révolutions industrielles fournissent un nouveau fil qui tisse les différentes histoires dans un ensemble plus vaste, qui est celui de l'Histoire ». Plus encore, « le motif de la récurrence historique, de la révolution comme accomplissement d'un cercle, ou de l'éternel retour, implique une approche de

[1] En version originale : « Archivist, time is passing. Can we segue to my final nite on campus ? » (CA, 243).

[2] En version originale : « Those since-fallen buildings, those long-decayed faces, they engrossed me. *We were as you are*, they said. *The present doesn't matter* » (CA, 244).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

l'Histoire qui est spécifique et qui a des implications à la fois politiques et philosophiques[1] » : politiques, en ce que le récit et sa structure nient la valeur accordée au progrès, comme nous l'avons vu, et philosophiques, en ce que l'Homme semble être placé au centre. C'est effectivement par le biais des personnages que la continuité des temps est rendue possible, à travers la présence de la tache de naissance commune déjà largement commentée, et des rapprochements inattendus, comme lorsque Rufus Sixsmith rencontre Luisa Rey qu'il « [a] l'impression de […] connaître depuis des années, pas seulement depuis quatre-vingt-dix minutes[2] » (CN, 138) : tout se passe comme si chacun des protagonistes n'était que la partie, le *méronyme* d'un tout plus vaste, l'humanité, véritable héroïne du roman. Comme le soutient le personnage de Zachry, « allongé sur le fond [de son] kayak » : « J'ai r'gardé les nuages flageoler. Les âmes traversent les âges comme les nuages traversent les ciels, pis leur forme, leur couleur et leur taille ont beau changer, ça reste des nuages, et c'est pareil pour les âmes[3] » (CN, 438). C'est pour cette raison que le roman est une véritable « cartographie des nuages » : car il garde la trace de cette continuité des âmes à travers la diversité des temps. Le lecteur est alors un voyageur parcourant cette carte, et éprouvant le temps dans ses différentes incarnations, par identification. Pour cela, il est confronté dans sa lecture même à la tension que nous avons analysée entre le temps linéaire du progrès et le temps cyclique, selon l'endroit où il choisit de voir la fin du roman. En effet, deux possibilités s'offrent à lui : soit l'on peut considérer que la fin se situe au terme du récit le plus éloigné dans le temps, donc, en contradiction avec le dispositif du livre, au milieu du roman à la fin du récit de Zachry, soit l'on peut considérer qu'elle se situe à la dernière page du livre, mais au terme du récit situé le plus loin dans le passé. Si l'on opte pour cette deuxième option, alors on boucle la boucle, mais on ne lui permet pas de s'ouvrir vers un au-delà : on est revenu au point de départ, et la répétition menace d'être stérile ; si au contraire on choisit, contre l'objet livre, de voir la fin du récit dans celui de Zachry, alors on perd la circularité puisque l'on suit un développement strictement chronologique vers le futur, en abandonnant la possibilité d'un renouveau. Le lecteur est donc, avec cette double fin potentielle, face à une mise en intrigue en quelque sorte aporétique, ou plutôt dialectique : il lui faut concilier les deux hypothèses, celle du tour complet et celle de la progression chronologique, pour véritablement expérimenter, comme Luisa Rey face au navire préservé sur lequel a voyagé Adam Ewing, « les bouts de cet instant élastique, [qui] disparaissent dans le passé et l'avenir[4] » (CN, 604).

Le roman de David Mitchell propose ainsi une véritable « expérience temporelle fictive[5] », qu'évoque Paul Ricœur dans le tome 2 de *Temps et récit*, désignant « une projection de l'œuvre, capable

[1] Machinal, H., « *Cloud Atlas* : From modernity to the Posthuman », art. cit., p. 135. Nous traduisons : « the repeated use of these ruptures […] contributes to the building of a sense of continuity : industrial revolutions provide another thread that weaves the different stories into a wider perspective, which is that of History » et « the motif of historical recurrence, of revolution as the completion of a circle, or of the eternel return of the same […] induces an approach to History that is specific and has both political and philosophical implications ».

[2] En version originale : « I feel I've known you for *years*, not ninety minutes » (CA, 97).

[3] En version originale : « I watched clouds awobbly from the floor o'that kayak. Souls cross ages like clouds skies, an' th' a cloud's shape nor huer nor size don't stay the same it's still a cloud an' soi s a soul » (CA, 324).

[4] En version originale : « She grasps for the ends of this elastic moment, but they disappear into the past and the future » (CA, 448).

[5] Ricoeur, P., *Temps et récit*, T. 2, *op. cit*., p. 189.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

d'entrer en intersection avec l'expérience ordinaire de l'action : une expérience certes, mais fictive, puisque c'est l'œuvre seule qui la projette » et, pourrions-nous rajouter, dans laquelle le lecteur se projette – étant entendu que cette expérience ne peut fonctionner que si l'œuvre propose « un monde susceptible d'être habité[1] ». Cette expérience, nous la nommons dialectique de la linéarité et de la circularité[2]. Qu'en est-il concernant les autres œuvres de notre corpus ? Nous ne nous livrerons pas à une analyse de la même ampleur et esquissons simplement les traits du type d'expérience temporelle offerte au lecteur, à commencer par *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : le roman de Calvino peut en effet être rapproché de ce que propose *Cloud Atlas*. Nous avons montré, dans le deuxième chapitre de ce travail, que cette œuvre proposait une structure spiralaire, notamment à partir des propositions de Sindy Langlois[3]. Si le roman semble linéaire, marquant la progression du Lecteur depuis l'ouverture du roman vers sa clôture, et circulaire, par ce geste même de clôture, nous avons vu qu'en réalité, par les diverses mises en abyme spécieuses qu'il recèle – dans le chapitre huit notamment, lorsque Silas Flannery, personnage de la fiction, projette d'écrire le roman que nous sommes en train de lire, ou dans les affirmations d'Hermès Marana – la clôture était imparfaite, voire inachevée – rappelons que le Lecteur, face à l'injonction de la Lectrice de fermer le livre et d'éteindre la lumière, demande « encore un moment[4] » (SPN, 289). Sindy Langlois quant à elle rappelle que, mis bout à bout, tous les titres des *incipit* enchâssés forment un micro-récit sous forme interrogative :

> Si par une nuit d'hiver un voyageur, en s'éloignant de Malbork penché au bord de la côte escarpée sans craindre le vertige et le vent, regarde en bas dans l'épaisseur des ombres, dans un réseau de lignes entrelacées, dans un réseau de lignes entrecroisées sur le tapis de feuilles éclairées par la lune, autour d'une fosse vide, quelle histoire attend là-bas sa fin ?
>
> Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine guarda in basso dove l'ombra s'addensa, in una rete di linee che s'allaciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminato dalla luna, intorno a una fossa vuota, quale storia laggiù attende la fine ?

Plus encore, cette question ouvre vers une fin suspendue, encore à venir. On peut alors considérer que l'expérience fictive du temps proposée par le roman est celle, là aussi, d'une dialectique, mais cette fois-ci entre progression et interruption, entre continuité temporelle et arrêt du temps.

Pour un ensemble d'autres œuvres de notre corpus, cette expérience relève plutôt de la répétition, visant à faire éprouver le temps comme une donnée statique, qui s'étire ; ainsi en va-t-il pour *Le Château des destins croisés*, *253* ou encore *« 53 jours »*, ainsi que, dans une moindre mesure, pour *Courts-circuits* : autant de romans que nous avions rassemblés sous l'étiquette de la relance, caractérisant la multiplication des récits comme surnuméraire. Le lecteur se retrouve face à un nouveau

[1] *Ibid.*, p. 190, pour cette citation et la précédente.

[2] L'adaptation des Wachowski ne propose pas la même expérience fictive du temps, puisque le film s'ouvre avec le récit de Zachry, qui porte donc l'entière autorité sur les narrations. La structure, dans un certain sens, est donc plus simple dans l'adaptation – nous commençons bien par le récit encadrant, qui dans le livre n'apparaît qu'au centre – même si la succession des récits que propose le roman est modifiée dans le film : en effet, ce dernier fait alterner à un rythme soutenu (régulièrement moins d'une minute) des portions de chaque récit, afin de construire une histoire globale, et non six histoires distinctes.

[3] Langlois, S., « *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : quand la fiction dépasse la fiction », art. cit.

[4] En version originale : « Ancora un momento » (SNI, 305).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

récit alors même qu'il a la sensation d'avoir atteint le point final de l'œuvre. Cet effet de relance s'accompagne d'une répétition des modalités de succession des récits : dans l'œuvre de Calvino, comme dans l'hypertexte de Geoff Ryman, chaque nouveau récit suit le même schéma que le précédent ; dans *253*, chaque fragment est même strictement équivalent au précédent d'un point de vue formel, puisqu'il repose sur la même organisation tripartite et compte exactement le même nombre de mots. Dans *« 53 jours »*, la répétition de l'effet de révélation que constitue le passage de la première à la deuxième partie est supposé se reproduire d'une deuxième à une troisième partie, à partir de la métalepse finale. Ce retour de structures similaires provoque alors un effet de perte de repères ; le temps semble comme disparaître, son expérience s'estompe, ainsi que le suggère une phrase du narrateur du *Château des destins croisés* en fin d'ouvrage : « Je ne sais depuis combien de temps (des heures ou des années) Faust et Parsifal s'appliquent à retrouver leurs itinéraires, tarot après tarot, sur la table de la taverne ». Ces multiples « variantes » d'une même histoire que les deux personnages répètent de carte en carte « oscille[nt] entre deux pôles : tout et rien ». Le schéma des cartes disposées par les personnages, proposé à la page suivante, comporte alors en son centre un « rectangle vide[1] » (CDC, 106-107), symbole de cette expérience du temps arrêté proposée dans l'œuvre. Dans *Courts-circuits*, les effets de répétitions sont portés par l'écriture, qui n'hésite pas à reproduire au fil du texte les mêmes motifs, voire les mêmes phrases à l'identique, tout en modifiant le contexte de leur insertion : là encore, le lecteur est confronté à d'infimes modulations, faisant varier les points de vue sur une même action insignifiante. Comme cette mouche qui « se laisse porter par des courants imperceptibles, car l'air semble s'être figé, fourmillement invisible », le lecteur semble être « invisiblement saisi par un arrêt du temps » (CC, 101). Comme le rappelle Zampanò dans *La Maison des feuilles*, par l'intermédiaire d'une citation, « on prétend que l'ennui, qui naît de la répétition, *étire* le temps et l'espace[2] » (MDF, 173).

Si les effets de répétition ne sont pas absents de l'œuvre de Mark Danielewski, celle-ci semble dans l'ensemble transmettre un autre type d'expérience temporelle, celui du paradoxe de la simultanéité : à de nombreuses reprises, on retrouve l'expression « at the same time », visant à faire percevoir la dualité inscrite dans toute action, dans toute perception. Ainsi, Johnny Errand évoque-t-il le « paradoxe » de ce qui l'envahit face au manuscrit de Zampanò, par lequel « d'un côté [il se] trouve ridicule, et la nature irrationnelle de [son] angoisse [le] fait rire, […] tandis que de l'autre, et dans le même temps qui plus est, [il est] absolument terrorisé[3] » (MDF, 109). Ce n'est pas par hasard que l'expression revient à propos des réalisations d'Escher, qui « nous interdi[sent] toute illusion de gravité tout en nous offrant l'étrange gravité du moi[4] » (MDF, 455) – « at the same time » étant ici traduit par

[1] En version originale : « Non so da quanto tempo (ore o anni) Faust e Parsifal sono intenti a rintracciare i loro itinerari, tarocco dopo tarocco, sul tavolo della taverna », « varianti », « oscilla[no] tra due poli : il tutto e il nulla » et « rettangolo vuoto » (CDI, 91).

[2] En version originale : « Admittedly there is the matter where boredom, due to repetition, streches time and space » (HOL 167).

[3] En version originale : « a paradox of sorts, since on one hand I'm laughing at myself, mocking the irrational nature of my anxiety, […] while on the other hand, and at the same time mind you, finding myself absolutely terrified » (HOL, 107).

[4] En version originale : « disenchanting his audience of the gravity of the wolrd, while at the same time enchanting them with the peculiar gravity of the self » (HOL, 441).

« tout en ». Ce paradoxe de la simultanéité de deux perceptions ou de deux idées contradictoires correspond à une expérience éprouvée par le lecteur, qui face à la plupart des pages du livre de *La Maison des feuilles*, est sollicité à la fois par le texte au centre de la page et par les notes dans ses marges. Du point de vue de l'intrigue, de la même façon, il est à la fois concentré sur le déroulement de l'exploration de la maison et sur la folie croissante touchant Johnny Errand : il s'agit bien de lui faire éprouver ce paradoxe de la simultanéité, qui dédouble le temps. Il en va de même, de façon encore plus radicale, dans *Luminous Airplanes*, où la forme même de l'hypertexte de fiction induit des effets de superpositions narratives, le lecteur étant régulièrement pris dans deux fils concurrents, voire plus, qui se réunissent cependant tous dans l'unité de la conscience du narrateur, sans cesse présent à lui-même. Si ce paradoxe a bien trait au temps, puisqu'il implique que deux choses distinctes se produisent au même moment, il a sans doute encore plus à voir avec la notion d'espace, ainsi que la référence à Escher le suggérait déjà. De fait, comme nous le verrons dans le point suivant, là où *Cloud Atlas* semble faire de l'expérience du temps l'élément central de sa mise en intrigue, *La Maison des feuilles* et *Luminous Airplanes* chercheraient plutôt à explorer celle de l'espace.

Les intrigues dans nos œuvres, reposant sur des agencements des récits significatifs, adoptent des formes qui font sens sans pour autant se rapporter à la triade début / milieu / fin. Il s'agit, dans notre corpus, de faire percevoir la richesse d'une expérience du temps en faisant éclater la mise en récit.

C. Œuvres du temps, œuvres de l'espace ?

Comme nous venons de le voir avec la rapide analyse de la figuration du temps dans *La Maison des feuilles*, il semble que dans notre corpus l'expérience donnée à vivre au lecteur est au moins autant celle du temps que de l'espace. La formulation de Paul Ricœur le suggérait déjà en faisant de l'habitabilité d'une fiction la condition de cette expérience, s'appuyant de fait sur une métaphore spatiale que reprend le roman de Mark Danielewski dès son titre – tout comme d'ailleurs *Le Château des destins croisés* ou, plus indirectement, *Cloud Atlas*, renvoyant à l'espace de la carte. De la même façon, on peut considérer que les agencements des récits que nous venons d'analyser en termes d'expérience du temps – de la durée, de sa répétition, de son retour, de sa continuité – peuvent tout aussi bien, ou plus exactement dans le même temps, se comprendre comme des formes données dans un espace : les structures de nos romans seraient, en quelque sorte, des jeux de construction, comme le suggère notamment la métaphore des poupées russes, et les termes même d'enchâssement, évoquant le sertissage d'un bijou, ou d'emboîtement. Nous considérons que les deux analyses peuvent être menées ensemble : l'espace et le temps seraient deux données conjointes fondant *a priori* nos perceptions. Une expérience fictive du temps impliquerait nécessairement son double spatial, et la mise en intrigue dans nos romans offrirait alors autant une expérience du temps que de l'espace, ou plus précisément, une expérience du temps *comme* expérience de l'espace. Cette question sera très largement approfondie dans la troisième partie de ce travail, mais nous souhaitons l'ouvrir ici, en particulier à partir d'une étude de *La Maison des feuilles*, comme contrepoint à *Cloud Atlas* présenté comme *œuvre du temps*.

En effet, dès la préface de *La Maison des feuilles* s'opère un basculement, depuis une expérience du temps vécue par le protagoniste vers une expérience de l'espace. Johnny Errand évoque sa découverte du manuscrit de Zampanò, après avoir décrit l'appartement du vieil homme, entièrement calfeutré :

> Au début, seule la curiosité m'a poussé à aller d'une phrase à l'autre. Souvent, quelques jours s'écoulaient avant que je m'empare d'un autre bout de papier déchiré, peut-être même une semaine, mais j'y revenais toujours, pour dix minutes, voire vingt, survolant les scènes, les noms, de petites connexions, des motifs mineurs commençant à se former dans ces rares tranches de temps. Je ne lisais jamais plus d'une heure d'affilée. […] Et puis un soir j'ai jeté un coup d'œil à ma pendule et je me suis aperçu qu'il s'était écoulé sept heures. Lude avait appelé, mais je n'avais pas prêté attention à la sonnerie du téléphone. J'ai été plus qu'un peu surpris en découvrant son message sur mon répondeur. Ce n'est pas la dernière fois que j'ai perdu le sens du temps. En fait, ça a commencé à se produire de plus en plus souvent, des douzaines d'heures qui passaient comme ça, perdues au fil d'innombrables phrases dangereuses. Lentement mais sûrement, j'ai perdu la boussole, me suis de plus en plus détaché du monde, quelque chose de triste et de hideux contractant les commissures de ma bouche, affleurant dans mes yeux. J'ai cessé de sortir le soir. [J'ai cessé de sortir.] Rien ne pouvait me distraire. J'avais l'impression de ne plus rien contrôler. Quelque chose de terrifiant était sur le point de se produire. Et finalement il s'est produit quelque chose de terrifiant.
>
> At first only curiosity drove me from one phrase to the next. Often a few days would pass before I'd pick up another mauled scrap, maybe even a week, but still I returned, for ten minutes, maybe twenty minutes, grazing over the scenes, the names, small connections starting to form, minor patterns evolving in those spare slivers of time. I never read for more than an hour. […] And then one evening I looked over at my clock and discovered seven hours had passed. Lude had called but I hadn't noticed the phone ring. I was more than little surprised when I found his message on my answering machine. That wasn't the last time I lost sense of time either. In fact it began to happen more often, dozens of hours just blinking by, lost in the twist of so many dangerous sentences. Slowly, but surely, I grew more and more disoriented, increasingly more detached from the world, something sad and awful straining around the edges of my mouth, surfacing in my eyes. I stopped going out at night. I stopped going out. Nothing could distract me. I felt like I was losing control. Something terrible was going to happen. Eventually something terrible did happen.[1]

Si au début de ce texte, l'expérience relatée à la lecture du manuscrit est clairement d'ordre temporel, correspondant à ce que nous avons décrit précédemment en termes de perte de repères, et renvoyant à une forme d'obsession qui tend de plus en plus à rétrécir le temps, obsession marquée par l'écart entre le temps de la « pendule » et sa perception par le personnage, on constate un progressif retrait du monde, qui se traduit par une perte de repères désormais également spatiale : « j'ai perdu la boussole ». La traduction française, en ayant recours à l'image d'un instrument mesurant l'orientation dans l'espace (en ce sens, la boussole est le double spatial de la pendule), rend plus explicite la désorientation évoquée dans le texte original – « I grew more and more disoriented ». Ce « détach[ement] du monde » s'accompagne d'une réduction des mouvements, d'une occupation moindre de l'espace, comme si l'accélération du temps perçu se doublait d'un besoin d'immobilité physique. La bascule peut alors intervenir – et le texte, d'ailleurs, la dramatise :

[1] MDF, xxii-xxiii. En version originale : HOL, xviii.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

> Quelque chose de terrifiant était sur le point de se produire. Et finalement il s'est produit quelque chose de terrifiant. Personne ne pouvait plus me joindre. Ni Pan-Pan, ni Lude. J'ai condamné mes fenêtres, balancé les portes du placard et de la salle de bain, renforcé tout pour résister aux tempêtes, et des serrures, oh oui, j'ai acheté des tas de serrures, des chaînes aussi et une douzaine de mètres à ruban, les clouant en ligne droite sur les murs et au plafond. Ils ressemblaient de façon inquiétante à des crucifix de métal oubliés ou, vu sous un autre angle, aux membres fragiles de quelque vaisseau étranger. Mais, à la différence de Zampanò, ce n'était pas à cause de l'odeur[1], c'était lié à l'espace. Je désirais un espace clos, inviolable et surtout immuable.
>
> Something terrible was going to happen. Eventually something terrible did happen. No one could reach me. Not Thumper, note even Lude. I nailed my windows shut, threw out the closet and bathroom doors, storm proofed everything, and locks, oh yes, I bought plenty of locks, chains too and a dozen measuring tapes, nailing all those straight to the floor and the walls. They looked suspiciously like lost metal roods or, from a different angle, the fragile ribs of some alien ship. However, unlike Zampanò, this wasn't about the smell, this was about space. I wanted a closed, inviolate and most of all immutable space.[2]

Tout se passe dans cet extrait comme si l'espace impossible de la demeure sur Ash Tree Lane, plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur, quittait l'univers de la fiction dans la fiction pour envahir le monde de Johnny, contaminant son propre espace. L'œuvre lue procure donc, très fortement, une expérience de l'espace infini contre laquelle il faudrait se protéger, contre laquelle il faudrait construire un abri. Ce passage sonne comme une mise en garde – rappelons en effet qu'il se situe en introduction mais correspond à un fragment du journal de Johnny, que nous retrouverons au chapitre XXI : il s'agit donc ici d'un propos rétrospectif synthétisant la folie croissante que nous voyons à l'œuvre dans la succession des notes de bas de page qui suivront. L'expérience la plus menaçante n'est pas tant la perte de la conscience du temps, et ses implications (la perte de l'emploi, par exemple), mais celle de l'espace.

C'est alors bien ce type d'expérience que le lecteur éprouvera lui aussi le plus fortement, à commencer par l'organisation du texte sur la page qui refuse à l'objet livre sa transparence habituelle et qui incite, voire impose au lecteur des déplacements du regard, des gestes inédits, réinscrivant ce faisant l'expérience de lecture dans l'espace. Cet effet est particulièrement saillant dans le chapitre IX qui déploie une comparaison entre la maison des Navidson et la figure du labyrinthe, et s'offre comme un labyrinthe à explorer, qui menace d'emprisonnement le lecteur trop consciencieux qui chercherait, par exemple, à lire scrupuleusement toutes les notes de bas de page : il tombe rapidement dans un cercle vicieux qui ne cesse de le reconduire à l'*incipit* du chapitre, l'empêchant de quitter cet espace textuel et de progresser dans sa découverte de l'œuvre. Dans ce chapitre, c'est véritablement une expérience fictive de l'espace qui est proposée et qui vise à établir une réciprocité entre ce que vivent les personnages – Navidson et Johnny – et ce que perçoit le lecteur. De même, si le temps est bien présenté comme une unité de mesure dans l'œuvre, comme nous l'avons montré dans le point précédent, il l'est en tant que mis au service du calcul d'une distance, nécessité par la cartographie de l'espace impossible de la maison aux murs mouvants. Ainsi, la formule « Son + Temps = Lumière acoustique », que nous citions, est-elle

[1] Le personnage de Johnny Errand précise dans les pages qui précèdent la configuration de l'appartement de Zampanò, la façon dont il semble être hermétiquement calfeutré ainsi que l'odeur qui y règne, très forte, et rappelle que le vieil auteur était aveugle.

[2] MDF, xxiii. En version originale : HOL, xviii-xix.

au « fondement [de] tous les radars, sonars et ultrasons utilisés quotidiennement dans le monde par les contrôleurs aériens, les pêcheurs et les obstétriciens » : elle sert à « l'écholocalisation[1] » (MDF, 47). En d'autres termes, c'est encore un autre outil de mesure de l'espace, après la boussole, qui est convoqué ici, pour lequel la donnée temporelle est mise à contribution. Et c'est bien la défaillance de ces instruments, synonyme d'un espace infini et en mutation permanente, qui met en échec la perception du temps de Navidson : c'est parce que l'espace devient incommensurable que le temps n'a plus cours.

Nous considérons ainsi que *Cloud Atlas* tend, dans notre corpus, à proposer avant tout une expérience du temps rendue complexe et riche par la multiplication des récits, tandis que *La Maison des feuilles*, à l'autre bout du spectre, chercherait à offrir une expérience de l'espace, notamment par l'intermédiaire d'une attention accrue à la mise en page de l'intrigue. Entre ces deux pôles se situe le reste de notre corpus, l'ensemble étant orienté autour du pivot de la désorientation spatio-temporelle.

II. Désorientation temporelle et mise en récit

Nous avons évoqué la notion de désordre à plusieurs reprises dans ce travail : nous avons d'abord suggéré qu'émergeait une tension entre ordre et désordre du fait même de la multiplication des récits. Cette tension ouvrait vers l'idée de l'œuvre monstre, dont la structure menaçait à tout moment de conduire le récit vers l'illogique et l'irrationnel en mêlant les niveaux de réalité. Ce désordre faisait dès lors courir le risque à l'œuvre de devenir illisible, ainsi que plusieurs commentaires de lecteurs, dont nous avons rendu compte, le laissaient entendre. Mais nous avons montré, dans la deuxième partie de ce travail, que ce désordre menaçant constituait, par le risque même de dissolution du sens qu'il représente, un moteur de la lecture et en particulier de l'activité herméneutique du lecteur. Nous en avons donc conclu, dans le chapitre précédent, que nos œuvres multipliant les récits s'attachent à créer du désordre afin de susciter une lecture active. Ce désordre narratif se traduit par une désorientation spatio-temporelle : nous réservons le traitement de l'espace, notamment autour de la figure du labyrinthe, pour la troisième partie de notre étude, et nous nous concentrons ici sur la désorientation temporelle. La multiplication des récits, en instaurant brisures et discontinuité, perturbe ce que Gérard Genette rassemble sous la catégorie d'ordre, c'est-à-dire « les rapports entre l'*ordre* temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit », et instaure un rapport spécifique à la durée, qu'il définit comme « les rapports entre la *durée* variable de ces événements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée (en fait, longueur de texte) de leur relation dans le récit[2] ».

A. (Subversion des) repères temporels

Avant d'analyser le désordre temporel en lui-même et son expression dans les textes de notre corpus, nous nous proposons de préciser les repères temporels qu'ils offrent au lecteur : en effet, selon

[1] En version originale : « Sound + Time = Acoustic Light », « This principle serves as the basis for all the radar, sonar and ultrasonics used every day around the world by air traffic controllers, fishermen, and obstetricians », et « echolocation » (HOL, 47).

[2] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit*., p. 78, pour cette citation et la précédente.

les œuvres considérés, ceux-ci sont plus ou moins nombreux, plus ou moins explicites, et remplissent plus ou moins leur rôle, selon que le désordre est plus ou moins important.

Un ensemble de romans de notre corpus propose ainsi peu de repères temporels : c'est le cas notamment pour les deux ouvrages d'Italo Calvino, qui insistent peu sur le temps des événements, sans doute parce que cela n'est pas problématique. En effet, si l'on constate, par le fait même de la multiplication des récits, la cohabitation de plusieurs temps de référence – chaque récit enchâssé se déroulant suivant sa propre temporalité, tandis que le récit-cadre en adopte une autre – il semble bien que, dans chaque unité narrative, la règle soit que le récit suive le déroulement des événements. Ainsi, le récit-cadre du *Château des destins croisés* semble constituer une forme de hors-temps, ou de pause temporelle dans laquelle chaque intervenant, l'un à la suite de l'autre, peut livrer son récit. Ces récits muets, qui sont par ailleurs les seuls événements de la diégèse cadre, se succèdent donc régulièrement, occupant un espace-temps sensiblement similaire, et l'on ne note que quelques rares moments de tension, comme à la fin du « Château », dans le chapitre intitulé « Toutes les autres histoires », où deux récits semblent se dire en même temps :

> Ainsi, alors qu'Astolphe commençait à rapporter son aventure, l'un des plus belles dames de la compagnie, se présentant sous le profil de femme amoureuse propre à la *Reine de Deniers*, disposait déjà, au point d'arrivée de son parcours à lui, *L'Ermite* et le *Neuf de Deniers*, qu'elle utilisait parce que son histoire commençait justement ici.
>
> Così mentre Astolfo cominciava a riferire la sua avventura, una delle più belle dame della compania, presentatasi col profilo da donna amorosa della *Regina di Denari*, già disponeva al punto d'arrivo della di lui strada *L'eremita* e il *Nove di Spade*, che le servivano perché la sua storia cominciava proprio così.[1]

Cette simultanéité des récits se poursuit sur tout le chapitre, venant en quelque sorte marquer la fin du texte par une accélération. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, chaque *incipit* progresse à son propre rythme, et le récit-cadre connaît des accélérations, mais l'ensemble reste chronologique et les repères contextuels sont peu présents. Il en va à peu près de même dans *Cloud Atlas*, que l'on peut placer sous l'égide de la tirade ironique de Timothy Cavendish : « Fort de mon expérience d'éditeur, je désapprouve les recours aux analepses, prolepses et autres procédés roublards ; ils appartiennent aux années quatre-vingt et à leur cortège de maîtrises sur le postmodernisme et la théorie du chaos[2] » (CN, 213). Il n'y a pas dans ce roman de récit-cadre, comme nous avons pu le dire, mais chacun des six récits formant la structure en poupées russes respecte une chronologie linéaire : en témoigne, dans les deux premiers récits, la présence de dates précises, données d'une part dans le « Journal » d'Adam Ewing débutant le « Jeudi 7 novembre », d'autre part dans les « Lettres » de Frobisher, dont la première remonte au « 29 juin 1931 ». Comme l'énonce alors, de façon ironique, le personnage d'Adam Ewing en fin de roman, « Grande est la tentation de commencer par la perfide fin, néanmoins l'auteur de ce journal saura rester fidèle à la chronologie[3] » (CN, 704). « Demi-Vies » est lui aussi un récit

[1] CDC, 48. En version originale : CDI, 41.

[2] En version originale : « As an experienced editor I disapprove of backflashes, foreshadowings and tricksy devices, they belong in the 1980s with MAs in Postmodernism and Chaos Theory » (CA, 152).

[3] En version originale : « The temptation to begin at the perfidious end is strong, but this diarist shall remain true to chronology » (CA, 521).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

chronologique, s'appuyant sur un présent d'énonciation maintenant le suspense, tandis que les trois récits suivants sont énoncés d'un point de vue rétrospectif – comme le veut le genre des Mémoires, comme l'implique la confession à laquelle se livre Sonmi ou la « récitance » que mène Zachry – mais, de la même façon, racontent les événements en respectant globalement leur ordre. C'est sans doute pour cette raison, concernant ces trois romans, qu'on ne constate qu'une faible présence de repères temporels : ils ne sont pas une donnée importante ou problématique dans l'agencement des événements par le récit. Dans *Courts-circuits*, les seuls repères fixes que nous ayons sont principalement situés à l'ouverture et à la clôture du roman : la fiction débute lors d'une « brûlante journée de juillet » (CC, 11) pour se terminer « ce minuit de novembre comme en un midi de juillet » (CC, 472). Entre temps, nous ne notons pas de dates précises, pour la bonne raison que le roman, composé de courts-circuits faisant digresser le récit, semble s'étoiler en une multitude de temporalités floues. L'important n'est pas tant de savoir quand se jouent les divers non-événements narrés que de savoir comment la boucle, ouverte en début de roman, va se clore, puisque le récit « ramènera ici [c'est-à-dire dans le lieu de l'*incipit*] tôt ou tard » (CC, 11-12).

D'autres romans de notre corpus, au contraire, regorgent de repères temporels, indiquant potentiellement un rapport problématique à l'ordre des événements. C'est le cas par exemple dans *« 53 jours »* : nous avons indiqué dans un point précédent que les précisions d'emploi du temps étaient nombreuses, notamment dans le premier chapitre – tout comme dans les chapitres trois et quatre qui sont composés du résumé du manuscrit de Serval que le narrateur de la première partie explore :

> Rouard est arrivé chez Pedersen à 21 heures 45 et en est reparti, l'un des derniers, à 4 heures. C'est nécessairement entre-temps que son véhicule a été trafiqué. Des experts calculent que, même en tenant compte du temps nécessaire pour trouver la voiture dans le parking souterrain de la propriété de Pedersen, un individu doué de connaissances mécaniques un peu moins qu'élémentaires et disposant d'un instrument adéquat (en l'occurrence un simple jeu de clés à pipes tel qu'on en trouve dans toutes les trousses d'outillage de secours) n'a pas eu besoin en tout de plus de quinze minutes pour dérégler le boîtier de la colonne de direction et vider le circuit de freinage d'une fraction suffisante de son liquide.[1]

Le temps et son occupation sont traités comme des indices. Chaque personnage suspecté doit alors se justifier, et c'est à partir des trous dans la reconstitution des emplois du temps qu'émergent les doutes : « [Anne Pedersen] est restée absente pendant près d'une demi-heure » (« 53 », 42), tandis que « [Barrett] n'a pas été capable de reconstituer son emploi du temps » ; « [Björlke Pedersen] disparut pendant plus de vingt minutes » (« 53 », 43), quant à Vichard, il « est arrivé chez Pedersen à vingt-deux heures et en est reparti une demi-heure plus tard en disant qu'il repasserait. Il est effectivement revenu vers une heure moins le quart », après avoir entre-temps participé à un dîner « entre dix heures et demi et une heure moins le quart » ; cependant, « tous les convives de ce dîner affirment qu'il n'est même pas resté un quart d'heure » (« 53 », 44-45). Ce traitement du temps, qui repose sur un écart à élucider ou reconstituer entre le temps raconté, par les personnages, et le temps effectif des événements, est un ressort classique du roman policier. La première partie du roman en elle-même repose aussi sur ce principe : ainsi, dans le premier chapitre, nous pouvons retrouver un ensemble d'indices concernant l'emploi du temps de

[1] « 53 », 41.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Serval avant qu'il ne disparaisse : nous savons que le narrateur est sollicité un « 15 mai », puisque c'est le titre du chapitre, et que « dix jours » (« 53 », 13) auparavant, la ville de Grianta a connu des mouvements séditieux amenant la proclamation de l'état d'urgence. Parmi ces informations, nous apprenons aussi qu'« il y a une semaine, un maître d'hôtel de la Brasserie de Paris s'est fait sérieusement tabasser pour avoir renversé un sabayon sur un sous-lieutenant des Gardes Mobiles[1] » (« 53 », 13-14), qui n'est d'aucune utilité pour le lecteur. Autrement dit, il comprend dès les premières pages que parmi tous ces repères temporels, il faudra faire le tri. Si le 15 mai est donc la date du rendez-vous entre le narrateur et le Consul, celui-ci annonce que Serval a disparu « mercredi dernier » (« 53 », 22), mais que lui-même ne l'a sur que « deux jours plus tard ». Par ailleurs, il précise que « Serval savait qu'il était menacé, et il a[vait] tenu à [le lui] dire. Une première fois, il y a trois semaines » (« 53 », 23) ; la seconde fois, « le 4 mai », Serval confie au Consul le manuscrit avec ordre de le remettre au narrateur le 15 mai s'il devait disparaître. Il disparaîtra alors « 4 jours plus tard » (« 53 », 26). Si la date exacte de la disparition de Serval n'est donc pas donnée explicitement, tous les indices sont à la disposition du lecteur pour qu'il la reconstitue : ainsi, ce dernier a disparu le 8 mai, soit une semaine avant la rencontre entre le Consul et le narrateur. On constate, dans cet exemple, que les repères temporels sont volontairement embrouillés pour entraîner une réception enquêtrice – et que la solution apparaît très simplement à la toute fin du chapitre. C'est au même jeu que se livrera le narrateur, interprétant les signes concordants et discordants. Mais, comme nous l'avons déjà dit, ces signes dans *« 53 jours »* sont trompeurs : autrement dit, l'exacerbation des repères temporels ne vise pas à établir une stabilité mais bien plutôt à brouiller les pistes.

Dans *La Maison des feuilles*, ces indications chronologiques ne visent pas le même but – nous ne sommes pas dans un roman policier – mais elles restent nombreuses, qu'elles concernent la maison et son exploration, la genèse des films et leur datation par Zampanò, ou la découverte du manuscrit de Zampanò par Johnny et sa reconstitution. On apprend ainsi, à l'ouverture du chapitre II, que l'arrivée de la famille dans la maison date d'avril 1990, date à laquelle Navidson commence à filmer ce qui au départ n'avait pour but que de « voir comment des gens prennent possession d'un lieu nouveau[2] » (MDF, 9). La maison quant à elle a été « prétendument […] construite en 1720[3] » (MDF, 21). C'est « au début du mois de juin 1990[4] » (MDF, 24) que les premiers signes de l'étirement de l'espace intérieur se font voir, et c'est une nuit, « au début du mois d'août[5] » (MDF, 63), que Navidson pénètre pour la première fois dans le couloir apparu dans le salon. S'ensuivent l'exploration par la troupe d'Holloway puis le sauvetage tenté par Navidson, Reston et Tom, qui se termine mal : nous sommes alors « vers la fin du mois d'octobre » et la famille a quitté la maison, sauf Navidson qui promet de les rejoindre « d'ici le 1er

[1] D'autres dates trompeuses apparaissent ainsi : le narrateur explique préférer au lieu choisi pour le rendez-vous par le consul « les terrasses à chaises longues de la place du 5 Mai » (« 53 », 16-17) ; il précise encore avoir été invité à la *Garden-party* du Consul « une fois, le 14 juillet de l'année d'avant » (« 53 », 18).

[2] En version originale : « it would be nice to see how people move into a place and start to inhabit it » (HOL,9).

[3] En version originale : « the house was supposedly built back in 1720 » (HOL, 21).

[4] En version originale : « In early June of 1990 » (HOL, 24).

[5] En version originale : « one night in early August » (HOL, 63).

novembre[1] » (MDF, 355). Mais il se lance dans une ultime exploration en solitaire, le « 1er avril[2] » (MDF, 437), dans laquelle il perd toute notion du temps. Il laisse derrière lui, avant son départ, une lettre d'adieu adressée à Karen et datée du « 31 mars 1991[3] » (MDF, 401) : un an s'est donc pratiquement écoulé depuis leur arrivée dans la maison. Karen décide, face à l'absence de son époux, de retourner dans la maison, en date du « 10 avril[4] » (MDF, 427). Le « 4 mai », elle y est toujours, et « l'après-midi du 10 juin[5] » (MDF, 429), elle retrouve les affaires de Navidson réapparues comme par magie : cette date correspond au retour de Navidson et à la fin des explorations. La fin du film quant à elle se situe « fin octobre[6] » (MDF, 543), et est énoncée dans le dernier chapitre du livre, qui porte lui-même une date, celle de la fin de sa rédaction par Zampanò : « 25 décembre 1996[7] » (MDF, 545). Ainsi, si les événements du *Navidson Record* datent des années 1990-1991, la rédaction du manuscrit de Zampanò débute nécessairement après ces dates-là, pour s'achever quelques cinq ans plus tard. Précisément, elle débute lors de la parution du tout premier fragment extrait du Navidson Record, « il y a presque sept ans[8] » (MDF, 4). Dans le premier chapitre, Zampanò s'attache à retracer la chronologie de la parution des films composant le *Navidson Record* : d'abord, cet extrait, « Le Couloir de Cinq minutes et demi » qui correspond à la toute première exploration de Navidson datée d'août 1990, puis, « moins d'un an plus tard[9] » (MDF, 5), le court-métrage « Exploration n°4 », retraçant la dernière exploration de Navidson. Le *Navidson Record* en tant qu'œuvre paraît « presque trois ans après », c'est-à-dire en avril « 1993[10] » (MDF, 7) ainsi que nous l'apprend la note 8. L'ensemble des ouvrages cités dans le manuscrit de Zampanò sont donc antérieurs à la date de 1996, le plus souvent compris entre 1990 et 1996, à une exception près : de façon tout à fait paradoxale, Zampanò expose « la Théorie de Haven-Slocum », prononcée « le 6 janvier 1997, à l'*Assemblée des Diagnosticiens culturels sponsorisés par l'Association psychiatrique américaine*[11] » (MDF, 408), comme si le manuscrit n'avait pas réellement été achevé le 25 décembre 1996 mais, au moins, 13 jours plus tard. Or, cet écart est d'autant plus surprenant et dérangeant que nous apprenons dans la préface de Johnny grâce à une note datée du « 5 janvier 1997 », « veille de sa mort[12] » (MDF, xxiv) que Zampanò est bien mort le 6, et n'a pas pu rendre compte de cette théorie. C'est à cette période que Johnny récupère le manuscrit, et la préface, qui correspond à la fin de la reconstitution de l'œuvre par Johnny, est daté du « 31 octobre 1998[13] » (MDF, xxix), même si la date ultime dont garde trace son journal, dans le chapitre XXI, et dont la préface est extraite, est le « 28 août

[1] En version originale : « toward the end of October » et « by the first of November » (HOL, 347).
[2] En version originale : « on the first day of April » (HOL, 424).
[3] En version originale : « March 31, 1991 » (HOL, 389).
[4] En version originale : « April 10th » (HOL, 415).
[5] En version originale : « the evening of May 4th » (HOL, 416) et « on the afternoon of May 10th » (HOL,417).
[6] En version originale : « late October » (HOL, 526).
[7] En version originale : « December 25, 1996 » (HOL, 528).
[8] En version originale : « Nearly seven years ago » (HOL, 4).
[9] En version originale : « Less than a year later » (HOL, 5).
[10] En version originale : « almost three years after » (HOL, 6).
[11] En version originale : « on January 6, 1997 at *The Assemblage of Cultural Diagnosticians Sponsored By The American Psychiatric Association* » (HOL, 396).
[12] En version originale : « « January 5, 1997 » et « one day before he died » (HOL, xix).
[13] En version originale : « October 31, 1998 » (HOL, xxiii).

199[9][1] » (MDF, 528). Entre ces deux dates, les repères temporels s'effacent progressivement au fur et à mesure que le personnage de Johnny perd conscience du temps, happé par l'œuvre de Zampanò. Cette reconstitution de la chronologie interne des trois strates narratives dans *La Maison des feuilles* dévoile ainsi des incohérences qui se produisent comme *au frottement* de ces strates, notamment entre le travail de Zampanò et celui de Johnny. La multiplication des récits provoque donc des perturbations du même ordre que les murs mouvants de la maison des Navidson, elle ouvre sur des impossibilités dont la datation de la maison, évoquée dans le chapitre XVI, est l'emblème : « si nous estimons l'âge de la planète à environ quatre milliards et demi d'années, il est très clair que ces trucs doivent provenir d'un autre endroit[2] » (MDF, 389). Le temps semble donc impossible à reconstruire dans *La Maison des feuilles*.

Enfin, nous avons réservé un traitement à part pour les hypertextes de fiction parce que leur structure même empêche un déroulement chronologique, si bien que, pour qu'une orientation temporelle soit possible, il semble nécessaire de mettre en œuvre une stratégie : deux choix différents sont opérés. Dans *253*, notamment dans la version imprimée de l'œuvre, une section intitulée « Time Span », c'est-à-dire « période de temps » ou plus précisément « durée », offre des repères très précis, énoncés une bonne fois pour toute en début de lecture :

Ce roman débute au moment où les portes de la rame se ferment à Embankment Station. Le trajet sous la Tamise jusqu'à Waterloo Station prend à peu près une minute et demi. Le train s'y arrête trente secondes avant de repartir. Deux minutes plus tard, il arrive à Lambeth North et s'arrête trente autres secondes. La dernière portion du trajet dure trois minutes avant d'atteindre Elephant and Castle.	This novel begins as the train doors close at Embankment Station. The journey under the river Tames to Waterloo Station takes roughly one and a half minutes. The train waits there for thirty seconds before leaving. Two minutes later, it arrives at Lambeth North and waits for a further thirty seconds. The final leg of the voyage takes three minutes to reach the Elephant and Castle.
En d'autres termes, l'action de ce roman dure sept minutes et demi. Cela signifie qu'il faut sûrement plus de temps pour le lire qu'il en faudrait pour le vivre. Cela peut vous paraître absurde.	In other words, the action of this novel lasts seven and a half minutes. This means it probably takes longer to read it than it would to live it. This may strike you as absurd.[3]

Nous apprenons par ailleurs que l'ensemble se produit le « 11 janvier 1995, qui est le jour où [l'auteur a] appris que [son] meilleur ami était en train de mourir du SIDA[4] ». Autrement dit, la durée des événements est très précisément donnée, et chaque fragment s'y répartit : dès lors dans le cours de l'hypertexte aucune précision n'est ajoutée et le lecteur se repère grâce aux mentions des stations de métro, qui se rapprochent ou s'éloignent. Les repères temporels sont remplacés par des repères spatiaux, car comme l'affirme l'auteur, « l'interactivité remplace la curiosité à propos du temps par une curiosité

[1] On note une divergence dans la traduction française qui répertorie l'entrée du journal de Johnny datée de 1999 en 1998. En version originale : « August 28, 1999 » (HOL, 512).

[2] En version originale : « If we place the age of the earth at around four and a half billion years old, it's pretty obvious these had to come from someplace other than here » (HOL, 378).

[3] 253PR, 3-4. Nous traduisons.

[4] 253, « 253, why 253 ? » (http://www.ryman-novel.com/info/why.htm [consulté le 05/08/16]). Nous traduisons : « *253* happens on January 11th 1995, which is the day I learned my best friend was dying of AIDS ».

à propos de l'espace (même si les deux sont, en dernière instance, la même chose). La question n'est plus : que se passe-t-il ensuite ? mais où allons-nous ensuite ?[1] ». Dans *Luminous Airplanes*, contrairement à ce qui se joue dans *253* où de multiples actions ont lieu dans le même espace de temps, plusieurs périodes se succèdent, d'un point de vue chronologique, sans que la lecture ne suive ce fil. Afin de ne pas surcharger le texte par des rappels constants de l'époque dans laquelle se situe l'action en cours de narration – étant donné que, par principe dans un hypertexte, notre lecture peut nous conduire à tout moment à emprunter une bifurcation correspondant à un saut dans le temps –, l'auteur a choisi de mettre en place un procédé que nous avons déjà évoqué : la présence d'un code couleur en arrière-fond de la page lue, correspondant à une époque donnée. On compte ainsi douze couleurs différentes dont certaines ne sont que des variations[2], doublées, dans le coin droit en haut de la page, d'une indication temporelle : le *bleu ciel* est la période la plus tardive, couvrant une période allant de « 2006 à nos jours », tandis que la teinte *bleu foncé* est la plus ancienne, se rapportant à « New Haven, 1671-1871 ». Entre, plusieurs périodes sont impliquées : « Thebes, 1804-1970 », « Thebes and NYC, 1970-1990 », « New Haven, 1988-1991 », « San Francisco, 1980-1993 », « San Francisco, 1993-2000 », « Thebes, sept-nov 2000 », « New York, 2000-2002 », puis la période couvrant les années 2006 et suivantes. Comme on le constate, chaque époque est mise en relation avec un lieu, et le choix des couleurs permet un rapprochement spatial entre deux périodes éloignées, comme par exemple entre « New Haven, 1671-1871 » et « New Haven, 1988-1991 » qui adoptent deux nuances de bleu sombre. Chacun de ces lieux est lié au narrateur et à l'histoire de sa famille, ainsi que l'indiquent les dates les plus anciennes. Trois catégories supplémentaires apparaissent encore : « Somewhere in History », proposant des *excursus* historiques sur certains points ne se rapportant pas directement à la vie du narrateur ou de sa famille, « Outside of Time and Space », en gris, offrant des textes métalittéraires – comme le titre de la section le suggère, « en dehors » ou « à côté du temps et de l'espace » – sur l'entreprise même de l'écriture de l'hypertexte, et enfin « Darkness », revendiquant une absence complète de repères. Face à ces éléments d'orientation clairement établis, la lecture produit des effets de perturbation et des mises en contact signifiantes, ne suivant pas nécessairement voire peu souvent la chronologie.

B. Ordre et désordre des événements

En effet, il est fréquent à la lecture de *Luminous Airplanes* que le lecteur se trouve subitement face à un nouveau récit ancré dans un nouvel espace-temps, alors même qu'il a la sensation de n'en avoir pas fini avec le récit précédent – d'ailleurs, une nouvelle bifurcation vers ce récit initial est toujours possible, et probable. Par exemple, si l'on décide de lire l'hypertexte de façon linéaire, c'est-à-dire en cliquant uniquement sur le lien situé en bas de page à droite intitulé « next » comme si l'on tournait les pages d'un livre, alors, à la suite directe du premier fragment, « Patriot Day », ancré dans un présent d'énonciation correspondant à la période « 2006-aujourd'hui », se trouve le fragment intitulé

[1] 253, « Another one along in a minute » (http://www.ryman-novel.com/info/one.htm [consulté le 05/08/16]). Nous traduisons : « Interactivity replaces curiosity about time with curiosity about space (though both are ultimately the same thing). The question is not : what happens next ? but where will we go next ? ».

[2] Il est possible, malgré nos vérifications, que certaines variations aient pu nous échapper.

« Montauk » et qui prend place à « New-York [entre] 2000 [et] 2002[1] ». La narration devient rétrospective et ne correspond plus à un présent d'énonciation mais adopte les temps du passé, preuve que nous nous situons dans un régime analeptique. Ce sont ces phénomènes que nous souhaitons analyser dans ce point, afin de constater comment, concrètement, la désorientation des repères temporels se construit dans nos œuvres, en mesurant le rôle que joue la multiplication des récits dans ce processus. Il ne s'agit pas de considérer que ces effets d'anachronie sont novateurs – comme le rappelle Gérard Genette au début de son analyse, il souhaite éviter « le ridicule de présenter l'anachronie comme une rareté ou comme une invention moderne : c'est au contraire l'une des ressources traditionnelles de la narration littéraire[2] » – mais bien plutôt d'essayer de comprendre quels types d'anachronismes la multiplication des récits implique dans notre corpus, étant entendu que toute analepse et toute prolepse constituent « un récit temporellement second, subordonné au premier[3] ».

Luminous Airplanes multiplie les entorses à la chronologie ; *afternoon, a story*, un des premiers hypertextes de fiction, avait fait de ce principe un élément structurant de son récit : il était alors possible, pour le lecteur, de voir mourir les personnages dans un fragment puis de les retrouver, bien vivants, dans le fragment suivant. Les multiples chemins de lecture, dans cette œuvre, mêlent en quelque sorte plusieurs trames, dans lesquelles la femme et le fils du protagoniste sont, ou non, les victimes de l'accident dont il est témoin : le lecteur ne sait pas par avance ce qu'impliquent ses choix et fait émerger un récit à la chronologie complexe voire incohérente. En va-t-il de même dans les hypertextes de notre corpus ? Présentent-ils de telles « discordances entre l'ordre de l'histoire et l'ordre du récit[4] » ? Comme nous l'avons vu avec *Luminous Airplanes*, les bifurcations peuvent produire des anachronies – analepses, c'est-à-dire « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve », ou prolepses, « tout manœuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un événement ultérieur[5] » – dès qu'un nouveau fond de couleur apparaît. Par exemple, à la lecture du nœud « San Francisco, City of ghosts, 3[6] » situé entre 1993 et 2000, le lecteur peut être amené à cliquer sur le lien « Nederland » : la couleur du lien indique d'emblée qu'il constitue une bifurcation temporelle, et ce fragment se situe en effet entre 1970 et 1990[7] et raconte l'entrée du narrateur dans l'école du même nom, constituant ce que Gérard Genette appelle une analepse interne c'est-à-dire dont la portée est inscrite dans l'amplitude événementielle du récit, en l'occurrence ici la vie du narrateur. Ce nouveau nœud est très long, constitué de vingt-trois pages, et ne contient que deux liens : « ATLANTIS », qui, en se situant à New York entre 2000 et 2002, est à la fois une prolepse vis-à-vis du fragment « Nederland » et vis-à-vis du fragment « San Francisco, City of Ghosts, 3 » ; et le lien « next » en fin de lecture, conduisant

[1] LA, « Montauk » (http://www.luminousairplanes.com/section/montauk [consulté le 08/08/16]).
[2] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 80.
[3] *Ibid.*, p. 90.
[4] *Ibid*., p. 79.
[5] *Ibid.*, p. 82.
[6] LA, « San Fransisco, City of Ghosts, 3 » (http://www.luminousairplanes.com/section/san-francisco-city-ghosts-3#2 [consulté le 08/08/16]).
[7] LA, « Nederland » (http://www.luminousairplanes.com/section/nederland/ [consulté le 08/08/16]).

vers un nouveau fragment situé dans le même espace-temps, « A Galaxy of Chickens[1] », dans lequel le narrateur évoque sa nouvelle école après qu'il a été exclu de la précédente. Ce dernier fragment, nettement plus court, contient deux liens, « attention-deficit hyperactivity disorder » et « Chinese », qui constituent des prolepses dont la portée est plus grande que le récit de départ puisqu'elles reconduisent vers le temps initial de l'hypertexte, le présent d'énonciation marqué par un fond bleu clair. Autrement dit dans cet exemple, quatre périodes sont envisagées, le temps d'arrivée diffère du temps de départ et la narration s'appuie à la fois sur des analepses et des prolepses. Dans *253*, nous pouvons retrouver des exemples similaires. Le nœud concernant le passager 91, James Bartlett, jeune policier, est le premier à narrer l'accident de façon explicite : « Le train dans lequel nous étions vient juste d'avoir un accident[2] ». Or, le nœud suivant, que l'on lise l'hypertexte en avançant progressivement de passager en passager ou bien même que l'on choisisse de se laisser guider par les liens internes au fragment, portant sur la passagère 92, Sara Ivanovic, semble se situer quelques instants auparavant, se terminant ainsi : « "Quel train, dites-vous, quel train ?" demande le jeune policier. Il a l'air inquiet[3] ». Autrement dit, ce deuxième fragment constitue une analepse de quelques secondes par rapport au fragment précédent, analepse que l'on peut décrire, selon les termes de Gérard Genette, comme étant interne – elle renvoie à un temps compris dans la trame des événements –, complétive, car elle permet d'obtenir des informations supplémentaires en adoptant un autre point de vue sur la scène, et partielle, c'est-à-dire qu'elle correspond à une « rétrospectio[n] qui s'achèv[e] en ellipse, sans rejoindre le récit premier[4] ». Ce type de phénomène est fréquent dans *253*, puisque chaque fragment se situe sur le *continuum* temporel des sept minutes et demie que prend le métro pour passer les deux stations et subir l'accident. Si ces effets de « redondance ou de collision[5] », qui menacent, pour Gérard Genette, dès lors qu'une œuvre repose sur des analepses internes, sont renforcés dans la version imprimée de l'œuvre qui force à la lecture linéaire, ils restent prégnants dans les hypertextes de notre corpus : la multiplication des récits simultanés offre en effet des opportunités régulières pour le lecteur d'emprunter des chemins de traverse. « Quand l'arrière est devant et l'avant derrière, définir le sens de la marche devient une tâche délicate[6] » : la perturbation des repères temporels relève de la structure même des hypertextes.

Dans les autres œuvres de notre corpus, incarnées dans le dispositif du livre imprimé, ce procédé est moins systématique, car non structurel. On peut toutefois noter trois effets provoqués par la multiplication des récits concernant l'ordre des événements. Premièrement, pour *Le Château des destins croisés* comme pour *Courts-circuits*, elle permet de redonner corps au temps, qui semble s'être absenté du récit-cadre, pour le roman de Calvino, ou avoir subi un arrêt, dans l'œuvre d'Alain Fleischer. On peut considérer que ces deux romans pratiquent une variante de la pause narrative, définie par Gérard Genette

[1] LA, « A Galaxy of Chickens » (http://www.luminousairplanes.com/section/galaxy-chickens [consulté le 08/08/16]).

[2] 253, « Passenger 91 » (http://www.ryman-novel.com/car3/91.htm [consulté le 08/08/16]). Nous traduisons : « The train we were on has just crashed ».

[3] 253, « Passenger 92 » (http://www.ryman-novel.com/car3/92.htm [consulté le 08/08/16]). Nous traduisons : « "Which train, repeat, which train ?" The young cop asks. He sounds worried ».

[4] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 101.

[5] *Ibid.*, p. 91.

[6] *Ibid*., p. 118.

comme le moment où « un segment quelconque du discours narratif correspond à une durée diégétique nulle[1] » : dans *Le Château des destins croisés*, la traversée de la forêt semble ôter toute perspective d'avenir aux personnages : « nous paraissions mutilés d'avenir, comme retenus dans un voyage inachevé et qui ne s'achèverait pas[2] » (CDC, 12). Dès lors, le paradigme temporel n'est plus la progression vers un dénouement du récit, mais une rétrospection depuis le passé de chaque personnage vers le point présent, comme arrêté dans le temps. Chaque récit enchâssé constitue une analepse dont le but semble être *d'occuper le temps*, de lui donner corps – dans la lignée du *Décaméron*. Dans *Courts-circuits*, le procédé initial semble être le même, puisque le narrateur, entrant dans la petite ville de Tabor qui constitue le point de départ de sa pérégrination, constate l'absence d'épaisseur temporelle du lieu :

> Il n'y a pas […] le moindre indice permettant de dater le décor, comme un panneau de signalétique routière interdisant le stationnement, une enseigne au néon ou une publicité pour une compagnie aérienne. Cette petite ville que je parcours semble disponible et adaptable : il suffirait d'y installer les signes, les traces et les marques du temps ; il suffirait d'habiller les passants à la mode d'une époque […].[3]

Ce vide semble être propice à l'émergence et la multiplication des récits : « c'est comme dans ce moment du montage d'un film où il faut couper un plan, interrompre une scène, pour que l'histoire continue, pour échapper à l'enlisement, à l'engloutissement dans le temps » (CC, 28). Dès lors, chaque nouveau récit constitue cette bifurcation vitale, à même de redonner de la texture au temps. Ces courts-circuits peuvent entraîner des effets d'anachronie, comme par exemple entre le récit du jeune Davide et de son grand-père en Italie, et le suivant : dans le premier récit, le jeune enfant noue une amitié fugace avec une jeune femme, Annabella, autour de l'évocation de son époux, ou prétendu tel, Antal ; or on apprend, au récit suivant qui se concentre sur la jeune femme, qu'elle a rencontré Antal « au cours d'un voyage pour un congrès consacré au commerce international où elle s'est rendue un an plus tôt, à Budapest » (CC, 51-52). Le récit est donc une analepse racontant cette rencontre. Mais au lieu de renouer, à sa fin, avec son point de départ, c'est-à-dire le restaurant italien réunissant le jeune Davide et Annabella, le récit se poursuit en empruntant une autre bifurcation, se concentrant sur le personnage d'Antal. On ne retrouvera pas le jeune garçon. Autrement dit ici se retrouve un type d'analepse qui pratique ce que Gérard Genette nomme « l'élusion », et qu'il identifie chez Proust comme « pure négligence » : « l'élusion la plus audacieuse […] consiste à oublier le caractère analeptique du segment narratif dans lequel on se trouve, et à prolonger ce segment en quelque sorte indéfiniment pour lui-même sans se soucier du point où il vient rejoindre le récit premier[4] ». Le court-circuit dans le roman d'Alain Fleischer provoque ce genre de phénomène de façon récurrente, et devient le moteur des digressions, qui sont nombreuses à constituer ce type d'élusion : le fil narratif se complexifie, et c'est au prix de nouveaux courts-circuits que l'on parvient, par moment, à renouer avec des récits précédemment abandonnés,

[1] *Ibid*., p. 128.

[2] En version originale : « d'ogni avvenire sembravamo svuotati, sospesi in un viaggio né terminato né da terminare » (CDI, 7-8).

[3] CC, 13.

[4] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 104, pour cette citation et les précédentes.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

comme lorsque l'on apprend, par exemple, que le personnage d'Antal n'est autre que le frère du narrateur (CC, 64).

Ainsi, si dans *Le Château des destins croisés* et *Courts-circuits*, la multiplication des récits vient redonner une épaisseur au temps par le jeu des analepses, elle semble, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Cloud Atlas*, viser un autre objectif, le deuxième, qui consisterait à briser une trop grande continuité par le jeu des interruptions. Nous avons vu dans le point précédent que la mise en récit des événements dans ces deux romans était, de façon plutôt non-problématique, chronologique. C'est le cas de façon stricte dans le récit-cadre du roman calvinien : mais chaque *incipit* enchâssé, donné à lire au lecteur, vient interrompre ce cours régulier et instaurer un vide, une attente de reprise, tandis qu'en eux-mêmes ils s'achèvent tous par une ellipse de la suite. Dans *Cloud Atlas*, la progression chronologique remarquée dans chaque récit – qui peut toutefois se donner comme rétrospective dans les mises en récit de Timothy Cavendish, Sonmi et Zachry qui racontent leur vie une fois celle-ci arrivée à son terme – est contrée par la structure du roman : dans la première partie, chaque nouveau récit qui vient interrompre le précédent avant la fin, en situant dans le futur, constitue une prolepse, et ce jusqu'au récit central à la fin duquel le procédé s'inverse, les récits constituant alors des analepses strictes qui viennent clore l'architecture.

Le troisième effet produit par la multiplication des récits sur le concept d'ordre défini par Gérard Genette est assez classique, même s'il prend des allures spécifiques dans notre corpus, et consiste à retarder l'énoncé d'événements afin d'entretenir le suspense : on peut considérer que c'est un moyen efficace pour la mise en intrigue de faire percevoir le temps et son passage, de le faire éprouver par le lecteur. Dans *« 53 jours »*, ce n'est pas à proprement parler le dédoublement du récit en deux strates enchâssées de façon inverse qui provoque cet effet, mais plutôt un recours traditionnel à une mise en récit prototypique du roman policier. L'intrigue de la première partie se noue ainsi parce que Serval, en s'adressant au Consul, refuse de lui livrer tout le récit de son aventure : « Écoutez, je ne peux pas encore vous raconter ce qui est arrivé ; ce ne sont peut-être que des soupçons injustifiés, ou de simples coïncidences. Dans les jours qui viennent, j'espère pouvoir vous rassurer, mais s'il s'agit de ce que je crains, j'aurai besoin de votre aide, très vite, et je voulais vous en prévenir avant » (« 53 », 24). L'omission du récit de cet événement – « ce qui est arrivé » – est une béance que toute l'entreprise du narrateur visera à combler, et le piège même dans lequel il sombre. On peut alors considérer que toute la suite du récit est une analepse située *dans le futur* visant à renouer avec ce point de départ que représente la disparition de Serval ; ce faisant, on indique d'emblée l'impossibilité de cette entreprise, puisque cet événement que Serval ne peut pas raconter n'existe pas, l'ensemble étant une supercherie. C'est, de façon emblématique, le fonctionnement même de l'œuvre, puisque nous découvrons lors de la première lecture, à la fin de la première partie, que nous étions nous-mêmes embarqués dans une aventure textuelle non seulement fictive, mais aussi factice. Dans *La Maison des feuilles*, enfin, plusieurs procédés sont mis en œuvre pour faire percevoir ce passage du temps : d'une part, nous l'avions évoqué dans le deuxième chapitre de ce travail, certaines notes de bas de page, entretenant une « relation explicative » avec le reste du récit, représentent des analepses, l'exemple le plus abouti résidant dans la

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

note 78 dans laquelle les éditeurs fictifs du roman incitent le lecteur, qui souhaiterait en savoir plus sur Johnny, à aller lire les lettres de sa mère qui ont été écrites plusieurs années avant le temps de la fiction établi dans le point précédent. Ensuite, le phénomène de l'interruption que nous venons d'évoquer à propos de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Cloud Atlas* est aussi à l'œuvre dans le roman de Mark Danielewski et construit un suspense herméneutique : par exemple, le chapitre XVIII, racontant le retour de Karen dans la maison afin de retrouver Navidson qui est lancé dans l'ultime exploration de la maison, est interrompu lors d'un moment de forte tension narrative. Cette interruption est dramatisée dans le texte même puisque celui-ci s'interrompt au beau milieu d'une phrase :

> Mais alors qu'elle appuie sur la touche PLAY, la béance noire ne tremblote pas. En fait, elle semble presque attendre Karen, attendre le moment où elle détournera enfin son attention du minuscule écran et découvrira l'horreur qui se dresse derrière elle, ce qui est bien sûr exactement ce qu'elle fait quand elle découvre ce que la cassette vidéo ne montre
>
> But even as she pushes play, the yawn of dark does not waver. In fact it almost seems to be waiting for her, for the moment when she will finally divert her attention from the tiny screen and catch sight of the horror looming up behind her, which of course is exactly what she does when she finds out that the video tape shows[1]

Cette ultime phrase, qui semble receler une révélation interdite au lecteur, n'a donc pas de point final : pire encore, elle est la dernière du chapitre XVIII. Le chapitre suivant ne raconte pas la suite de cette scène de tension, mais porte sur « le mécontentement esthétique de Navidson[2] » (MDF, 431) à propos de son œuvre, autrement dit se situe dans le hors-temps du commentaire et renforce l'attente suscitée par l'interruption. Le chapitre XX quant à lui repart du 1er avril, point de départ de l'exploration de Navidson, qui se situe, comme nous l'avons montré dans le point précédent, plusieurs jours avant l'arrivée de Karen dans la maison : ce chapitre XX est donc une analepse interne complétive en ce qu'elle offre un regard au lecteur sur cette exploration qui, dans le chapitre XVIII, n'était évoquée que d'un point de vue extérieur, par Karen attendant le retour de Navidson. Cette analepse reste incomplète à la fin du chapitre XX, et le suivant est constitué du journal de Johnny, situé donc dans un autre cadre spatio-temporel provoquant une rupture – ici une prolepse externe – qui s'aggrave dès lors que le lecteur comprend que la préface du roman est extraite de ce journal. L'interruption laissée béante après le chapitre XVIII ne se résorbe pas avant le chapitre XXII, qui s'ouvre sur la fin de la phrase laissée suspendue : « plus que le noir complet. La cassette est finie[3] » (MDF, 539). C'est dans ce chapitre que l'on assiste au dénouement de l'exploration, Karen sauvant Navidson ; l'enjeu de la mise en récit a bien été de retarder le dénouement par des procédés d'analepses et de prolepses, renforcés par la multiplication des strates narratives, et de dramatiser l'interruption afin d'en faire peser tout le poids sur le lecteur. Enfin, un troisième procédé mérite d'être mentionné : le roman commence, avec la préface de Johnny, doublement *in medias res* : d'une part, parce que l'on entre dans l'œuvre par l'intermédiaire de la prose de Johnny qui, dans le reste de l'œuvre et à l'exception notable du chapitre XXI, est relégué en note, et occupe de ce fait une position subalterne ; d'autre part, surtout, parce que l'on commence le

[1] MDF, 430. En version originale : HOL, 417.
[2] En version originale : « Navidson's aesthetic dissatisfaction » (HOL, 418).
[3] En version originale : « nothing more now than the mere dark. The tape is blank » (HOL, 522).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

récit par la fin de sa reconstitution, la préface étant un extrait du journal de Johnny : on entre donc dans l'œuvre par sa fin, et toute la préface peut alors se lire comme une vaste mise en garde jouant sur l'implicite afin de mieux susciter l'envie de lecture du reste de l'œuvre, qui peut selon cette perspective être perçu comme une vaste analepse.

Si dans ces exemples on constate donc un écart entre le temps de l'événement et le temps de sa mise en récit, désordre par lequel, comme dans les autres romans de notre corpus, le temps est donné à percevoir, le roman de Mark Danielewski propose par ailleurs une gestion spécifique de la durée, c'est-à-dire du rythme propre adopté par la narration et du rapport entre le temps que met l'événement à se produire et le temps que le texte met à le raconter. La pause ou l'interruption, que nous venons d'évoquer, jouent sur ce phénomène en étirant la durée d'un événement ou au contraire en la réduisant. Gérard Genette note que « confronter la "durée" d'un récit à celle de l'histoire qu'il raconte est une opération plus scabreuse, pour cette simple raison que nul ne peut mesurer la durée d'un récit[1] », étant entendu que cette dernière correspond, en dernière instance, à la durée de la lecture : or, dans *La Maison des feuilles*, l'exploitation du dispositif du livre dans une perspective que l'on pourrait nommer cinématographique vise à faire percevoir cette durée de l'histoire à travers la *mise en page* du récit. Comme dans *Courts-circuits* où les bifurcations et la multiplication des récits visent à mettre en mouvement le temps, à donner du rythme à ce qui semble avoir perdu la vie, certains chapitres du roman de Mark Danielewski s'attachent à produire une adéquation mimétique entre rythme de l'événement et *tempo* de la lecture. C'est ainsi le cas dans les chapitres X et XII, narrant d'une part l'exploration de Holloway et sa troupe, qui tourne mal, et d'autre part la tentative de sauvetage de Navidson, son frère et Reston : plusieurs ensembles de pages contiennent de très petites portions de texte, qui est alors réparti sur la page de façon à faire percevoir de façon calligrammatique tantôt la course-poursuite et les portes qui s'enchaînent, tantôt la vitesse de la balle qui atteint Jed et Wax, *etc*. La lecture de ces pages se fait très rapidement puisqu'elles ne contiennent que très peu de texte, si bien qu'un spectateur verrait le lecteur absorbé dans sa lecture, tournant les pages frénétiquement : cette frénésie est l'indice même de la tension narrative qui se joue à ce moment-là. La mise en page du récit permet l'accélération de sa lecture au moment précis où les événements s'enchaînent avec rapidité, si bien que l'on peut envisager une adéquation entre le *tempo* de l'histoire et sa mise en récit.

Ce dernier point pose la question sensible du temps de la lecture, que nous n'avons pas encore pleinement envisagé dans ce chapitre : de quelle façon la multiplication des récits joue-t-elle sur ce temps spécifique ? Comment les œuvres de notre corpus l'envisagent-elles ?

C. Paradoxe de la figuration du temps : représenter le (hors-)temps de la lecture

Gérard Genette considère qu'il est impossible ou oiseux de chercher à cerner ce temps de la lecture : « […] il est trop évident que les temps de lecture varient selon les occurrences singulières, et que, contrairement à ce qui se passe au cinéma, ou même en musique, rien ne permet ici de fixer une

[1] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 122.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

vitesse "normale" à l'exécution[1] ». C'est la raison pour laquelle nous avons parlé d'un traitement cinématographique de la tension narrative dans *La Maison des feuilles*, ou même dans *Courts-circuits*[2], deux romans qui visent à traduire dans le médium du livre des effets propres à l'image en mouvement.

Les œuvres de notre corpus, par la multiplication des récits permettant, nous l'avons montré, une prise de distance d'ordre métalittéraire, cherchent alors à représenter ce temps hors du temps de la lecture, à l'inclure dans la diégèse : par exemple, dans *Le Château des destins croisés*, l'ensemble des convives « attend[ent] avec impatience une carte plus explicative[3] » (CDC, 17), signe même du temps que prend la lecture – en l'occurrence ici, les convives sont dépendants du temps que prend le conteur muet pour dire son histoire : il s'agit donc d'une forme de narration orale médiatisée par le jeu de tarots qui implique une contemporanéité de la mise en récit et de sa réception. Mais nous retrouvons la même impatience dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, lorsque le personnage du Lecteur est confronté à l'interruption du livre : c'est alors son propre temps de lecture qui est brisé, sa propre expérience de réception qui est menacée, ce qui advient aussi pour les personnages de *Cloud Atlas* qui témoignent de leur frustration face à un livre défectueux – c'est le cas de Frobisher avec le Journal d'Adam Ewing – ou bien de leur impatience à lire la suite d'un manuscrit à éditer – dans le récit de Timothy Cavendish – ou à visionner la fin d'un film passionnant – ainsi que le demande Sonmi à la fin de sa confession. L'effet concret de ces interruptions est temporel : c'est un coup d'arrêt. Plus encore, ce temps de la lecture est présenté dans plusieurs des œuvres de notre corpus comme un temps paradoxal, venant dédoubler ou perturber l'écoulement habituel du temps. Dans *Cloud Atlas*, les personnages de Zachry et Méronyme « [se sont raconté] des récitances, histoire d'raccourcir les kilomètres[4] » (CN, 401). Johnny l'énonce clairement dans la préface de *La Maison des feuilles* :

> Au début, seule la curiosité m'a poussé à aller d'une phrase à l'autre. Souvent, quelques jours s'écoulaient avant que je m'empare d'un autre bout de papier déchiré, peut-être même une semaine, mais j'y revenais toujours, pour dix minutes, voire vingt, survolant les scènes, les noms, de petites connexions, des motifs mineurs commençant à se former dans ces rares tranches de temps. Je ne lisais jamais plus d'une heure d'affilée. […] Et puis un soir j'ai jeté un coup d'œil à ma pendule et je me suis aperçu qu'il s'était écoulé sept heures.
>
> At first only curiosity drove me from one phrase to the next. Often a few days would pass before I'd pick up another mauled scrap, maybe even a week, but still I returned, for ten minutes, maybe twenty minutes, grazing over the scenes, the names, small connections starting to form, minor patterns evolving in those spare slivers of time. I never read for more than an hour. […] And then one evening I looked over at my clock and discovered seven hours had passed.[5]

La lecture fait perdre conscience du temps, et place le lecteur dans un autre espace-temps, évoluant à un autre rythme. On retrouve ici la célèbre formule de Jean Rousset, pour qui « Entrer dans une œuvre, c'est changer d'univers, c'est ouvrir un horizon. L'œuvre se donne à la fois comme révélation d'un seuil

[1] *Ibid.*

[2] Il est intéressant de noter qu'Alain Fleischer, parmi ses multiples talents artistiques, est photographe et cinéaste ; Mark Danielewski, quant à lui, précise dans plusieurs entretiens que le cinéma et sa mise en récit comptent parmi les inspirations de *La Maison des feuilles*.

[3] En version originale : « Attendevamo impazienti un'altra carta più esplicativa » (CDI, 12).

[4] En version originale : « we telled yarnies to shrink the miles » (CA, 298).

[5] MDF, xxii-xxiii. En version originale : HOL, xviii.

infranchissable et comme pont jeté sur ce seuil interdit[1] ». C'est pour cette raison que nous parlons d'une expérience paradoxale d'un hors-temps : tout se passe comme si la lecture provoquait l'émergence, à la jonction du temps des événements diégétiques et du temps du lecteur – c'est-à-dire du temps de la vie dans lequel il se trouve pris –, d'un troisième temps dans lequel le lecteur n'est plus vraiment de son monde, sans pour autant être pleinement *dans* la fiction. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le narrateur construit tout au long du roman une comparaison entre la relation amoureuse et l'acte de lecture : il postule ainsi que « ce par où l'étreinte et la lecture se ressemblent le plus, c'est ceci : en elles s'ouvrent des espaces et des temps différents de l'espace et du temps mesurables[2] » (SPN, 176). En d'autres termes, comme le suggérait d'emblée la citation de Jean Rousset, la lecture est une expérience temporelle mais aussi spatiale, voire physique.

Ce temps paradoxal de la lecture, représenté dans les œuvres, est mis en abyme dans *La Maison des feuilles* dans une scène située en fin d'ouvrage, lors de l'ultime exploration par Navidson de sa maison, qui menace de l'engloutir définitivement. Après avoir perdu tout sens de l'orientation, Navidson « reporte son attention sur la dernière activité possible, le seul livre en sa possession : *La Maison des feuilles*[3] » (MDF, 479). Il ne possède comme seule source de lumière qu'une simple boîte d'allumettes, et il est nécessaire de rationaliser son usage. Le manuscrit de Zampanò évoque alors les recherches d'un universitaire suisse – invention ironique s'il en est – adepte de l'« onanisme universitaire[4] » (MDF, 481), qui calcule combien de pages peut lire Navidson avec les allumettes en sa possession :

> Il a découvert que chaque allumette brûlait durant une moyenne de 12,1 secondes. Avec seulement 24 allumettes plus la pochette, dont Staker a calculé qu'elle mettrait 36 secondes à brûler, Navidson était donc en possession de cinq minutes et quarante-quatre secondes de lumière. L'ouvrage en question, toutefois, fait 744 pages. Même si Navidson parvient à lire une page en une minute, il lui restera encore 706 pages (il en a déjà lu 32). Pour surmonter cet obstacle, il arrache la première page, qui bien sûr consiste en deux pages de texte, et la roule en une tige serrée, créant ainsi une torche qui, selon Staker, mettra environ deux minutes à brûler et lui fournira juste assez de temps pour lire les deux pages suivantes. Malheureusement, les calculs de Staker s'apparentent […] à une branlette d'illusoires estimations, sans grand rapport avec le monde réel. Comme le signale Navidson, il perd très vite le rythme. Peut-être sa lecture ralentit-elle ou bien le papier brûle irrégulièrement ou il n'a
>
> Staker […] found that each match burned an average of 12.1 seconds. With only 24 matches plus the matchbook cover, which Staker figured out would burn for 36 seconds, Navidson had a total of five minutes and forty-four seconds of light. The book, however, is 736 pages long. Even if Navidson can average a page a minute, he will still come up 704 pages short (he had already read 26 pages). To overcome this obstacle, he tears out the first page, which of course consists of two pages of text, and rolls it into a tight stick, thus creating a torch which, according to Staker, will burn for about two minutes and provide him with just enough time to read the next two pages. Unfortunately Staker's calculations are really more […] a jerk of numeric wishful thinking, having very little to do with the real world. As Navidson reports, he soon begins falling behind. Perhaps his reading slows or the paper burns unevenly or he has bungled the lighting of the next page. Or maybe the

[1] Rousset, J., *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1966, p. 2.

[2] En version originale : « L'aspetto in cui l'amplesso e la lettura s'assomigliano di più è che al loro interno s'aprono tempi e spazi diversi dal tempo e dallo spazio misurabili » (SNI, 182).

[3] En version originale : « he turns his attention to the last possible activity, the only book in his possession : *House of Leaves* » (HOL, 465).

[4] En version originale : « a form of academic onanism » (HOL, 467).

pas réussi à éclairer convenablement la page suivante. Ou peut-être les mots dans le livre ont-ils été arrangés de telle façon qu'il est quasiment impossible de les lire. Quelle que soit la raison, Navidson est contraint d'enflammer la couverture du livre ainsi que le dos. Il essaie de lire plus rapidement, perd inévitablement une partie du texte, se brûle souvent les doigts.

words in the book have been arranged in such a way as to make them practically impossible to read. Whatever the reason, Navidson is forced to light the cover of the book as well as the spine. He tries to read faster, inevitably loses some of the text, frequently burns his fingers.[1]

Comme cette scène, qui joue le rôle d'un emblème, le montre, lire prend du temps, un temps qui n'est pas celui de la fiction mais qui se situe dans le monde réel :

Finalement Navidson se retrouve avec une seule page et une seule allumette. Pendant un long moment il attend dans l'obscurité et le froid, repoussant cet ultime fragment d'illumination. Mais à la fin il s'empare de l'allumette et après avoir repéré la languette de friction fait s'enflammer une dernière bille de feu. D'abord, il lit quelques lignes à la lumière de l'allumette puis, comme la tête lui brûle l'extrémité des doigts, il applique la flamme à la page. Une fin unique : l'acte final de lire et l'acte final de consumer. Et tandis que le feu dévore rapidement le papier, les yeux de Navidson balaient fiévreusement le texte, avec juste un temps d'avance sur la nécessaire immolation, jusqu'à ce que, alors qu'il arrive aux tout derniers mots, les flammes lèchent ses mains, la cendre se disperse dans le vide autour de lui, et alors que la flamme recule et faiblit, sa lumière soudain épuisée, le livre disparaît, ne laissant derrière lui que des traces invisibles déjà démantelées par l'obscurité.

In the end Navidson is left with one page and one match. For a long time he waits in darkness and cold, postponing this final bit of illumination. At last though, he grips the match by the neck and after locating the friction strip sparks to life a final ball of light. First, he reads a few lines by match light and then as the heat bites his fingertips he applies the flame to the page. Here then is one end : a final act of reading, a final act of consumption. And as the fire rapidly devours the paper, Navidson's eyes frantically sweep down over the text, keeping just ahead of the necessary immolation, until as he reaches the last few words, flames lick around his hands, ash peels off into the surrounding emptiness, and then as the fire retreats, dimming, its light suddenly spent, the book is gone leaving nothing behind but invisible traces already dismantled in the dark.[2]

Cette conjonction impossible du temps du récit et du temps de la lecture est dramatisée par la dévoration du feu, et le temps de la lecture est bien ici présenté comme hors du temps et du monde : la fin du livre ouvre vers « le vide autour ». Mais cette scène rappelle aussi que la lecture est, avant tout, une expérience physique, en présence du dispositif dans lequel le texte s'incarne, ce que tendent à revendiquer les hypertextes de fiction de notre corpus : comme dans le cas de la comparaison avec la relation charnelle, lire est une expérience impliquant le corps du lecteur et sa présence dans un espace. La multiplication des récits permet alors de prendre cette expérience comme objet d'étude : c'est ainsi que, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, on peut comprendre le passage des trois premiers *incipit*, décrits plutôt que donnés à lire directement, vers les suivants, qui correspondent pleinement à des débuts de romans enchâssés dans un autre roman ; la rupture de niveau narratif renforce cette expérience et le lecteur est alors comme doublement pris dans la fiction.

[1] MDF, 480-481. En version originale : HOL, 466-467.
[2] MDF, 481. En version originale: HOL, 467.

Il est un dernier temps que nous n'avons pas encore évoqué, et qui est pourtant représenté et questionné dans notre roman : le temps de l'écriture. Celui-ci, que Gérard Genette n'évoque pas dans son « Discours du récit », est en quelque sorte le pendant du temps de la lecture, lui aussi difficilement mesurable et sans commun rapport, *a priori*, avec le temps des événements et le temps du récit. Pourtant, trois œuvres de notre corpus l'évoquent plus ou moins directement, à commencer par *« 53 jours »*, qui l'exhibe dès son titre : en effet, ce dernier est une référence directe au temps que Stendhal affirme avoir mis pour écrire *La Chartreuse de Parme*, qui se retrouve en filigrane dans l'ensemble du roman de Georges Perec.

> S : Mais pourquoi ce titre « 53 jours » ?
> P : C'est le temps que Stendhal a mis à écrire *La Chartreuse de Parme*. Vous ne le saviez pas ? Nous avions beaucoup parlé de ça lors de notre première rencontre [avec G P]. il avait très envie, lui aussi, d'écrire un roman en 53 jours. C'est même cela qui nous a donné l'idée de le défier : écrire en 53 jours un roman dont nous lui fournirions tels et tels éléments. En fait, il a mis beaucoup plus longtemps… Nous avions prévu large mais à la fin il a vraiment fallu le bousculer…[1]

Le roman garde alors la trace de ce défi, dans l'urgence que recèlent certains extraits des carnets retranscrits par Harry Mathews et Jacques Roubaud – « Trouver très vite les personnages et l'intrigue » (« 53 », 192) – et le relève partiellement, comme en témoigne l'état fragmentaire de l'ensemble de la deuxième partie. Si l'on connaît donc, approximativement, le temps qu'a pris l'écriture de *« 53 jours »* et si l'on en voit les effets dans le texte même, dans *Courts-circuits* ce temps est donné comme la clé de voûte de l'ensemble du roman : « Il m'est impossible d'écrire, c'est-à-dire d'inventer une matière romanesque, de développer un récit, de construire une fiction, en dehors du temps de l'écriture, et par anticipation » (CC, 276). En d'autres termes, il s'agit ici de comprendre ce temps de l'écriture comme strictement coprésent au temps du récit. Alain Fleischer précise, dans plusieurs entretiens, dicter ses œuvres et non les écrire lui-même : on peut alors considérer que la lecture de ce roman se rapproche d'une expérience de récit oral, dans laquelle l'auditeur est soumis au temps de la prononciation et au rythme du conteur. Dans *Luminous Airplanes* enfin, ce temps de l'écriture est présenté comme un temps de ressassement, qui, se nourrissant de la forme même de l'hypertexte permettant des ajouts multiples, vient sans cesse modifier l'œuvre que nous lisons :

> En y ajoutant de nouvelles sections sans modifier les anciennes, *Luminous Airplanes* va devenir l'enregistrement de la façon dont ma pensée évolue à travers les époques. (En fait, c'est déjà le cas : les plus anciennes sections de ce projet ont été écrites en 2000, et nous sommes maintenant en 2012 ; non seulement mon style mais aussi mes centres d'intérêt et même ma vision du monde ont changé entre temps) Je ne sais pas si l'enregistrement de ces lents changements (pas toujours lents, cela dit) vous semblera intéressant, mais pour moi, alors que je
>
> By adding new sections but not changing the old ones, *Luminous Airplanes* will become a record of how my thinking changes over time. (In fact this has already happened : the oldest sections of this project were written in 2000, and it's now 2012; not only my style but also my interests and really my whole outlook on the world have changed in the interval.) I don't know whether this record of slow change (not always slow, though) will be interesting to you, but for me, as I try to figure myself out, it's very useful.[2]

[1] « 53 », 165.
[2] LA, « Moderate totality » (http://www.luminousairplanes.com/section/moderate-totality [consulté le 09/08/16]). Nous traduisons.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

> tente de me cerner moi-même, c'est très utile.

Le présent d'énonciation, qui correspond dans cet extrait au temps même de la rédaction, est identifié : 2012. Or, comme nous le constatons en bas de chaque page de l'hypertexte, deux dates sont indiquées : 2008-2017. Cette amplitude dépasse la date indiquée dans cet extrait et semble suggérer que ces ajouts se sont poursuivis au-delà de cette mise en garde, voire qu'ils sont toujours en cours – et que l'œuvre que nous lisons aujourd'hui est différente de celle que nous lisions au début de cette enquête. Autrement dit dans *Luminous Airplanes*, tout semble indiquer que l'œuvre est et restera, jusqu'à ce que son auteur en décide autrement, un *work in progress* assujetti au temps de l'écriture.

Ces deux hors-temps ou temps paradoxaux que constituent le temps de la lecture et celui de l'écriture sont donc inclus dans nos œuvres et participent de la multiplication des récits, brouillant les différents fils de l'intrigue.

III. La linéarité en question

Afin d'évoquer le temps et son traitement dans notre corpus, nous avons analysé le temps comme idée, le temps des événements, le temps de leur mise en récit, le temps de la lecture voire celui de l'écriture. Nous avons aussi évoqué les rapports entretenus par ces différentes temporalités entre elles, en interrogeant notamment la notion d'ordre – chronologique ou non – et celle de rythme : dans les deux cas, nous avons employé, comme ailleurs dans ce travail, le terme de *linéarité*. Que signifie-t-il ? Dérivant de la ligne droite, la linéarité évoque à la fois une continuité temporelle – elle est alors à mettre sur le même plan que la métaphore du fil de l'intrigue – et une rectitude spatiale, ainsi qu'une unicité. Elle convoque donc une image du temps qui prend appui sur une figure géométrique : la ligne droite est un « tracé continu », qui relie un point à un autre de la façon la plus économe, c'est-à-dire en formant une droite[1]. La linéarité est ainsi une notion inscrite dans un espace. La multiplication des récits, en multipliant les fils narratifs – et il est intéressant ici de noter que la ligne renvoie, par son étymologie, à un objet concret, le fil que l'on tendait d'un point à un autre pour prendre la mesure d'une distance – semble renforcer cette appréhension spatiale de la composition de l'œuvre : elle réinscrit l'image de la ligne temporelle dans l'espace. Avant d'interroger la spatialisation du récit, qui nous occupera dans la troisième partie de ce travail, nous souhaitons donc proposer une mise au point sur la notion de linéarité, ce qu'elle recouvre et ce à quoi elle correspond dans notre corpus.

A. Récits linéaires, multilinéaires et non-linéaires

Pour commencer, il nous faut d'emblée déconstruire un *a priori* : la multiplication des récits et l'enchâssement narratif n'ont pas pour corollaire nécessaire la non-linéarité ; différentes intrigues

[1] Il existe aussi des lignes courbes, qui ne répondent pas nécessairement au critère d'économie de trajet mais qui relient deux points sans interruption.

peuvent se développer sur plusieurs niveaux, peuvent se succéder sans que, pour autant, la linéarité de l'ensemble soit remise en cause, comme nous nous proposons de le montrer[1].

La linéarité permet de décrire un système « dont les éléments ou les termes se succèdent comme le feraient des lignes[2] », ou plus exactement les points d'une ligne. Jacques Gilbert précise ainsi qu'elle implique « une succession dans la pensée des phénomènes[3] » : lorsqu'elle vise à décrire un récit, la linéarité semble donc supposer que, d'une part, les événements répondent à une logique causale, et que, d'autre part, leur présentation correspond à un ordre de succession. La mise en récit linéaire serait ainsi soumise à la chronologie des événements de l'histoire. Dans cette perspective, les différents effets d'anachronie que nous avons identifiés dans le point précédent, à partir des analyses de Gérard Genette, ouvriraient sur une non-linéarité du récit. Faut-il en conclure qu'un récit non-linéaire est un récit qui ne respecte pas la chronologie des événements ? Cela semble difficile à soutenir : les exemples d'œuvres narratives exemptes d'analepses ou de prolepses sont très rares, ainsi que le suggère Gérard Genette lui-même. Ce dernier, dans le chapitre qu'il consacre à la notion d'ordre dans son « Discours du récit », n'emploie presque jamais le terme de linéarité, lui préférant ceux de « chronologie », de « continuité temporelle[4] », de « succession », de « structure […] continue[5] », d'« ordre chronologique[6] » voire, à propos de *La Recherche du temps perdu* de Proust qui constitue le support de son étude, d'« omnitemporalité[7] », par laquelle chaque instant du récit est à tout moment présent dans la conscience unifiante du narrateur, justifiant de la sorte toutes les anachronies. Une exception est à noter : Gérard Genette mentionne « la fameuse *linéarité* du signifiant linguistique[8] » qui semble difficile à nier, et qui correspond, en d'autres termes, à l'ordre nécessaire à toute compréhension et toute construction de sens. Nous dirons alors qu'une œuvre est linéaire quand sa structuration sous-jacente répond à l'ordre causal des événements, même si leur agencement en surface peut y contrevenir. Autrement dit, une œuvre linéaire serait une œuvre dont l'univers diégétique obéit à la loi de causalité, que sa mise en récit soit chronologique ou anachronique. Une œuvre non-linéaire dans cette perspective correspondrait à ce qui se produit à la lecture de *afternoon, a story*, où l'on peut d'un fragment à l'autre voir mourir puis renaître un personnage, sans pour autant que le récit ne soit peuplé de morts-vivants : la mise en récit dans ce

[1] Cette question est à mettre en rapport avec le rapprochement, évoqué dans le point II du chapitre 3, entre littérature postmoderne, généralement caractérisée par son (prétendu) refus de la linéarité, et théorie du chaos déterministe : Espen Aarseth précise que ce rapprochement, dont Noëlle Batt propose une description détaillée à partir des notions de système, d'interactivité, d'ordre et de désordre, de spatialisation ou encore de fractalité (Batt, N., « Dynamique littéraire et non-linéarité », *Langage et linéarité*, Pierre Cotte (éd.), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999, p. 189-200), est bien une comparaison et non une dérivation. Autrement dit, comme le soutient Noëlle Batt elle-même, la non-linéarité littéraire théorisée notamment dans les écrits portant sur l'hypertexte n'est à relier que de façon analogique à cette théorie du chaos.

[2] D'après le *Trésor Informatisé de la Langue Française*.

[3] Gilbert, A. J., « L'Ecriture à la ligne, Linéarité de la pensée et morphogenèse de l'écriture », *Implications philosophiques*, publié le 22/06/12, en ligne : http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/lecriture-a-la-ligne-linearite-de-la-pensee-et-morphogenese-de-lecriture-ii/ (consulté le 10/08/16).

[4] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit., p. 92.*

[5] *Ibid.*, p. 111.

[6] *Ibid.*, p. 121.

[7] *Ibid.*, p. 115.

[8] *Ibid.*, p. 78.

cas de figure vient briser la progression chronologique de l'histoire, l'empêche d'avoir lieu de façon stable.

Si la littérature moderne, reposant sur une tension entre ordre des événements et désordre de leur mise en récit, tension parfois radicale, fait émerger ce questionnement – ou le fait réémerger après un XIXe siècle ayant porté au sommet la narration linéaire – c'est surtout, comme nous venons de le suggérer, avec la naissance de la narration hyperfictionnelle qu'apparaissent de nouvelles mises au point. Parmi celles-ci, nous aimerions évoquer celle d'Espen Aarseth, qui nous semble tout à fait éclairante. Son travail sur la littérature ergodique, que nous avons déjà évoqué, s'est heurté, à ses débuts, au terme même de *non-linéarité*, ouvrant sur une aporie : « Pour certains, c'était un concept littéraire commun utilisé pour décrire des narrations qui manquaient ou subvertissaient la linéarité du récit ; pour d'autres, paradoxalement, le terme ne pouvait pas décrire [la littérature ergodique], étant donné que l'acte de lecture était nécessairement séquentiel, progressant mot à mot[1] ». Pour résoudre cette impasse, il invite d'abord à distinguer, comme le faisait déjà Gérard Genette, la linéarité linguistique, et les différentes formes que peut prendre un texte, qui ne sont pas nécessairement linéaires. Pour aller plus loin dans son explication, il revient alors sur l'image souvent employée du labyrinthe, pour préciser, d'une part, que celle-ci correspond tout à fait aux enjeux de la littérature ergodique, mais moins aux œuvres narratives traditionnelles, et pour rappeler, d'autre part, qu'il existe deux types de labyrinthes : le labyrinthe unicursal, dans lequel « il n'y a qu'un chemin, serpentant et s'enroulant, généralement autour d'un centre », et le labyrinthe multicursal où « celui qui erre dans le dédale fait face à une série de choix critiques, ou à des bifurcations[2] ». Le premier type de labyrinthe, qui correspond à l'image dominante jusqu'à la Renaissance, s'accommode parfaitement de la linéarité (il n'y a bien qu'une seule ligne), qui est alors simplement confrontée à un risque de dérivation qui rend la lecture plus stimulante ; le second, par contre, est non-linéaire puisqu'il implique des choix qui correspondent à des abandons de certains aspects ou portions de l'œuvre. Ce n'est que dans ce deuxième cas de figure que l'on parlera, pour Espen Aarseth, de multilinéarité ou de non-linéarité. Cette mise au point nous paraît intéressante parce qu'elle met en relief le fait que la linéarité est une notion topologique, c'est-à-dire une notion qui envisage des rapports spatiaux au sein du récit : on ne s'interroge plus sur ce qui vient avant ou après, mais sur la façon qu'offre le récit de passer d'un point A à un point B – sur le chemin que l'on emprunte pour aller de l'*incipit* à l'*explicit*, puisque, comme le disait Gérard Genette, le récit écrit, s'il est « produit, comme toute chose, dans le temps », « existe dans l'espace et comme espace, et le temps qu'il faut pour le "consommer" est celui qu'il faut pour le *parcourir* ou le *traverser*, comme une route ou un champ[3] ».

[1] Aarseth, E., *Cybertext – Perspectivs on Ergodic Literature*, *op. cit.*, p. 2. Nous traduisons : « For some it was a common literary concept used to describe narratives that lacked or subverted a straightforward story line ; for others, paradoxically, the word could not describe my material, since the act of reading must take place sequentially, word for word ».

[2] *Ibid.*, p. 6, pour cette citation et la précédente. Nous traduisons : « the unicursal, where there is only one path, winding and turning, usually toward a center ; and the multicursal, where the maze wanderer faces a series of critical choices, or bivia ».

[3] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 78.

On quitte donc ici la question du temps et de la causalité – la succession chrono-logique des événements – pour entrer dans celle de l'espace.

Espen Aarseth distingue alors trois types de structures permettant de rejoindre le point B à partir du point A : linéaire, multilinéaire et non-linéaire. Dans le premier cas, il n'existe qu'un seul chemin ; le lecteur ne doit pas choisir quel fragment du texte lire mais suivre son déroulement, comme il avancerait dans un labyrinthe unicursal, la main sur le mur à sa droite, certain ce faisant de trouver la sortie. Dans le deuxième cas, il est confronté, dès l'entrée du labyrinthe, au point A, à deux chemins possibles (ou plus), qui le forcent à choisir. Espen Aarseth parle de multilinéarité lorsque « les chemins [proposés] sont simplement parallèles, ne se rencontrant jamais avant le point B[1] » : le lecteur est alors en quelque sorte face à deux œuvres différentes – c'est ce qui se joue, par exemple, dans *Marelle* de Cortázar. La non-linéarité quant à elle correspond au cas de figure dans lequel « les chemins bifurquent, avec au plus un seul chemin direct entre deux nœuds […] » : « on ne peut plus parler de chemin autrement que dans un sens potentiel », et « les lignes d'un tel réseau ne sont pas équivalentes aux chemins possibles, puisqu'une même ligne peut intervenir à différents moments dans un même parcours[2] ». Ce qui distingue donc la linéarité de la multilinéarité ou de la non-linéarité, c'est le choix : dans un récit linéaire, le lecteur n'a pas de choix à faire pour progresser dans l'œuvre ; il n'agit pas sur la façon dont elle se livre à lui. Dans les deux autres cas, ces choix « vont rendre certaines parties du texte plus accessibles, d'autres moins, et [le lecteur] ne saura jamais les résultats exacts de ses choix, c'est-à-dire […] ce qu'il a manqué[3] ». La distinction entre la multilinéarité et la non-linéarité repose dans la potentialité : dans un récit multilinéaire, le lecteur a en quelque sorte la claire conscience des choix qui lui sont demandés ; il sait qu'il a deux, ou plusieurs – mais ce chiffre est généralement peu élevé – possibilités pour atteindre la fin, exclusives les unes des autres. Dans un récit non-linéaire, le lecteur ne sait pas ce que ses choix impliquent, ni par avance ni *a posteriori*, puisque tout fragment déjà lu peut faire retour suivant les bifurcations empruntées ; dès lors, une œuvre non-linéaire offre une potentielle infinité de variations d'elle-même à la lecture.

C'est dans ce troisième cas de figure que l'on retrouve une notion précédemment évoquée, celle de l'interactivité : on le comprend à partir des choix qui sont offerts au lecteur, une œuvre linéaire est, de fait, non-interactive. Le lecteur ne peut pas agir sur sa structure et son avènement. Dans le cas de la multilinéarité, elle est faible, et se concentre en quelques points saillants de la lecture, mais la programmation de l'œuvre est, en quelque sorte, très contrainte. Face à une œuvre non-linéaire, l'interactivité est au contraire très grande : l'œuvre émerge dans sa coopération avec le lecteur, et devient à proprement parler un mécanisme, ce qu'Espen Aarseth nomme un cybertexte. Dans cette perspective, nous pouvons considérer, à partir de nos analyses précédentes, que seuls les hypertextes de fiction de

[1] Aarseth, E., *Cybertext – Perspective on Ergodic Literature*, *op. cit.*, p. 44. Nous traduisons : « If the paths are simply parallel, never meeting before B, then *multilinear* is the natural choice ».

[2] *Ibid.*. Nous traduisons : « But if the paths fork, with at most one direct path between any two nodes […], we can no longer talk about paths in any other sense than as a potential path […]. The lines of such a net are not identical to the possible courses, since the same line can occur at different positions in a single course ».

[3] *Ibid.*, p. 3. Nous traduisons : « Each decision will make some parts of the text more, and others less, accessible, and you may never know the exact results of your choices ; that is, exactly what you missed ».

notre corpus, en étant pleinement interactifs, sont non-linéaires, tandis que *La Maison des feuilles*, en impliquant gestes et choix répétés de parcours, serait quant à elle multilinéaire – Espen Aarseth considère d'ailleurs qu'une œuvre jouant des notes de bas de page constitue un exemple typique de multilinéarité. Le reste de notre corpus serait à ranger du côté de la linéarité stricte.

B. Linéarité du récit, du dispositif, de la lecture

Il apparaît alors nécessaire de déterminer sur quoi porte cette caractérisation de linéarité. Gérard Genette comme Espen Aarseth rappellent, à ce propos, que toute lecture a lieu dans le temps : dans cette perspective, toute lecture, en impliquant un ordre et en interdisant la simultanéité, est linéaire, et rétablit donc dans le matériau textuel, aussi discontinu soit-il, une linéarité. La lecture actualise le texte, nous l'avons montré à propos des hyperfictions de notre corpus : de l'œuvre, aux parcours potentiels multiples voire infinis, à la lecture, correspondant à l'un de ces chemins, se situe un changement d'échelle qui fait passer de la non-linéarité ou de la multilinéarité à la linéarité. Il faut alors distinguer, ainsi qu'y incite Espen Aarseth, l'objet textuel de sa lecture :

> Une expérience temporelle d'un objet doit être différenciée de l'objet qui est expérimenté. […] Plus encore, étant donné qu'un changement dans l'expérience n'implique pas nécessairement un changement de l'objet […], l'objet doit être considéré comme indépendant d'une quelconque expérience […]. En d'autres termes, un fragment de texte sur papier ou sur un écran d'ordinateur ne devrait pas être confondu avec l'action de le lire.[1]

De la même façon, il nous faut distinguer l'acte de lecture qui, inscrit dans le temps, est de fait linéaire, du dispositif dans lequel s'incarne le texte, *codex* ou hypertexte en ce qui concerne notre corpus. Si l'hypertexte tel que nous l'avons défini, par sa structure en réseau et sa discontinuité ouvrant sur des bifurcations impliquant un choix, est facilement analysable en termes de non-linéarité, il n'en va pas de même pour le *codex*. Comme le rappelle Christian Vandendorpe, on peut dresser un *continuum* depuis l'oralité supposée originelle de la littérature, qui impose à son auditoire une passivité complète face au texte raconté et inscrit celui-ci dans une linéarité nécessaire, vers le *codex* caractérisé par ses pages, en passant par le *volumen*, support écrit mais impliquant la linéarité par sa forme même de rouleau. Les pages du *codex* correspondent, de ce point de vue, à une émancipation de cette linéarité contrainte : il est beaucoup plus simple d'ouvrir un livre tel que nous le connaissons aujourd'hui à n'importe quelle page, et rien dans le dispositif n'interdit au lecteur de lire la fin avant le commencement, ou de lire dans le désordre, même si l'objet, avec la présence d'une couverture et d'une quatrième de couverture, suggère fortement la linéarité et le déroulement progressif. Le *codex* inscrit dans son fonctionnement le principe de la tabularité, qui intervient « quand [un ouvrage] permet le déploiement dans l'espace et la mise en évidence simultanée de divers éléments susceptibles d'aider le lecteur à en identifier les articulations et à trouver aussi rapidement que possible les informations qui l'intéressent[2] » : le prototype en est l'encyclopédie. Cette tabularité ouvre vers une forme de déconstruction de la linéarité, puisque

[1] *Ibid.*, p. 45-46. Nous traduisons : « […] a temporal experience of an object must be different from the object that it is experience of […]. Furthermore, since a change in experience does not by necessity imply a change in the object […], the object must be thought of as independant of any particular experience […]. In other words, a piece of writing on paper or a computer screen should not be confused with the act of reading it ».

[2] Vandendorpe, C., *Du papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, *op. cit.*, p. 65.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

« la mise en pages apparaît alors comme une rhétorique de l'espace qui déstructure l'ordre du discours (sa logique temporelle)[1] ».

C'est pour cette raison que nous pouvons considérer certains romans inscrits dans le dispositif du livre comme multilinéaires : *La Maison des feuilles* en est un bon exemple, à travers l'usage des notes de bas de page qui constituent, ainsi que le suggère la ligne de démarcation, un deuxième espace textuel en concurrence avec le centre de la page, mais aussi à travers l'usage des annexes, placées en fin d'ouvrage et après ce qui semble constituer la dernière page de la fiction, ou encore, dans les chapitres IX et XIII par exemple, à travers le positionnement de divers fragments textuels sur l'ensemble de la page envisagée dès lors comme un tableau à observer et explorer. Trois grandes modalités de lecture s'offrent alors, face au roman de Mark Danielewski : ou bien ne lire que la prose de Zampanò, accompagnée des quelques notes de bas de page qu'il propose ; ou bien ne lire que la prose de Johnny Errand – mais cela semble plus difficile à justifier, ses notes restant pour une part dépendantes des suggestions du texte de Zampanò ; ou bien enfin lire de façon systématique en suivant chaque appelle de note puis en revenant à son point de départ. Ce troisième chemin, permettant *a priori* une saisie exhaustive de la fiction, se heurte cependant parfois à des apories sciemment élaborées, lorsque diverses notes apparaissent, notamment dans le chapitre IX, enchâssées les unes dans les autres, interdisant le retour au texte central : il faut alors, pour le lecteur, décider de ne pas réemprunter un chemin qui se présente à l'identique mais le laisser de côté, et basculer, pendant un instant, vers une autre modalité de lecture. Deux autres œuvres de notre corpus présentent un investissement du dispositif du *codex* permettant une analyse en termes de multilinéarité : il s'agit, d'une part, de *Cloud Atlas*, et d'autre part du *Château des destins croisés*, même si dans les deux cas la modalité dominante reste la linéarité. Le roman de David Mitchell est intéressant à ce propos : nous l'avons évoqué précédemment, il est possible d'assigner deux fins distinctes à la fiction, selon les choix d'interprétation que l'on favorisera. On peut considérer, si l'on souhaite obtenir un récit chronologique, qu'elle s'achève à la fin du récit de Zachry, situé le plus loin dans le futur : il faudra alors, pour lire l'ensemble du roman, que le lecteur déconstruise la linéarité supposée du *codex*, l'amenant de la première à la dernière page ; il lui faudra dans un même mouvement résorber la discontinuité des récits et, en quelque sorte, les ressouder, tout en modifiant l'ordre même de leur apparition. Ces choix le conduiront alors à circuler dans le livre en favorisant la tabularité bien plus que la linéarité. Le second choix consiste à placer la fin de la fiction à la fin de l'objet livre, et conserver l'ordre de présentation des récits proposé par l'auteur ainsi que leur interruption : cette deuxième lecture conduit à des effets anachroniques précédemment évoqués – certains diraient donc que la ligne temporelle est non-linéaire – mais exploite le *codex* en tant que dispositif linéaire. Ces deux possibilités de lecture offrent deux parcours distincts d'un même texte : on peut donc à bon droit considérer *Cloud Atlas* comme une œuvre multilinéaire – tout en rappelant que la deuxième option évoquée reste la plus intuitive et semble correspondre au projet de son auteur. Dans *Le Château des destins croisés*, le dispositif du *codex* est exploité dans sa linéarité, mais la présentation des cartes utilisées par les personnages en marge du texte incite à une lecture tabulaire ; cette dernière n'ouvre pas vers la

[1] *Ibid.*, p. 64.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

multilinéarité globale mais provoque des effets de multilinéarité partielle. Un des horizons de l'œuvre est alors de permettre au lecteur, à partir des diverses interprétations des cartes et des deux mots-croisés, de lui-même reconstituer son propre parcours à travers les récits, c'est-à-dire d'emprunter son propre chemin à travers les *lignes* de l'œuvre, chaque récit correspondant à une « dispos[ition des cartes] en ligne sur la table comme si de l'une à l'autre [le personnage] suivait un fil[1] » (CDC, 63). On peut alors dire que *Le Château des destins croisés* est une œuvre linéaire dont l'horizon est multilinéaire.

D'autres œuvres de notre corpus, parmi lesquelles *« 53 jours »*, font reposer l'efficacité de leur intrigue sur la linéarité : il est ainsi nécessaire, pour que le processus d'illusion / désillusion fonctionne – pour que l'effet de surprise produit par la bascule de la première à la deuxième partie, dévoilant au lecteur qu'il ne lisait pas un roman mais *un roman dans un roman*, se mette en place – que le lecteur lise en suivant l'ordre du livre, une page après l'autre selon leur numérotation progressive. Dans les œuvres où domine la modalité réceptive du suspense, qui est guidée par un pronostic du lecteur visant à répondre à la question « Que va-t-il se produire ensuite ? », la linéarité semble pratiquement obligatoire. Ainsi dans le Journal d'Adam Ewing comme dans les Lettres de Frobisher, est-il nécessaire de lire les entrées strictement les unes après les autres, pour profiter de la tension qui se construit, par exemple quand, avant de clore son compte-rendu journalier, Adam Ewing précise que « [l']exposé oral [dont il est question], [il] y engage [sa] fortune, rivalise avec la plume d'un Defoe ou d'un Melville, et [qu'il] tâcher[a] de le retranscrire sur ces pages après […] un sommeil réparateur[2] » (CN, 21), ou encore lorsque Frobisher regrette que « Ayrs [ne soit] toutefois pas venu dîner », son « arrivée coïncid[ant] avec le début d'une migraine bimensuelle qui le tenait reclus dans sa chambre un jour ou deux », ce qui conduit « [son] audition [à être] repoussée jusqu'à la rémission du maître, [son] destin restant en suspens[3] » (CN, 74), tout comme l'attention du lecteur. Plus globalement, on peut considérer que les récits dans lesquels la multiplication des récits crée de la frustration chez son lecteur en provoquant des interruptions et de l'attente, impliquent une linéarité : de fait, on ne percevra la frustration de l'interruption que si celle-ci vient briser la ligne droite de la lecture. C'est donc ainsi que l'on peut analyser *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : Espen Aarseth lui-même fait de ce roman « à la narration hautement subversive[4] » une œuvre de la linéarité. C'est aussi pour cette raison que la frustration est plus grande dans ce roman que dans le roman de David Mitchell, car comme nous l'avons montré, ce dernier suggère deux lectures différentes : dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, il n'est pas possible de reconstituer un second roman complet en mettant bout à bout tous les *incipit* – pour la simple raison que ce sont des *incipit*, en cela dix variations d'une même étape de roman, son commencement – et il n'est alors pas possible d'emprunter deux chemins conduisant de l'ouverture à la fermeture du livre. Plus encore, cette linéarité

[1] En version originale : « le va mettendo in fila sul tavolo, come se seguisse un filo dall'una all'altra » (CDI, 53).

[2] En version originale : « His spoken history, for my money, holds company with the pen of a Defoe or Melville & I shall record it in these pages, after […] a sound sleep » (CA, 10).

[3] En version originale : « Ayrs did not appear at dinner, however. My arrival coincided with the start of a fortnightly migraine, which confines him to his room for a day or two. My audition is postponed until he is better, so my fate still hangs in the balance » (CA, 51).

[4] Aarseth, E., *Cybertext – Perspective on Ergodic Literature*, *op. cit.*, p. 7. Nous traduisons : « highly subversive narratives, such as the novels of Samuel Beckett or Italo Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler* ».

semble en réalité revendiquée par le fait même que le récit, commençant après que le lecteur réel a effectivement ouvert le livre, débute sur l'ouverture du livre par le Lecteur, et se referme de la même façon et par très légère anticipation, sur sa clôture avant que le lecteur réel n'en fasse de même.

Ainsi, une des vertus de la multiplication des récits semble être de pouvoir faire percevoir la discontinuité au sein de la linéarité, de faire émerger la menace du non-linéaire dans la linéarité même : ainsi, *Courts-circuits* se lit bien d'un bout à l'autre sans déviations, du point de vue du dispositif. Nous ne sommes pas, en tant que lecteurs, invités à parcourir le livre en dehors de l'ordre de ses pages : si nous le faisions, nous perdrions alors tous nos repères, étant donné que chaque personnage, chaque situation, sont suscités par le personnage ou la situation qui les précèdent immédiatement. La non-linéarité est thématisée dans le roman, à travers les bifurcations du regard du narrateur ou plus précisément de son désir qui conduisent à des changements constants de scènes, mais elle n'est pas réalisée dans la structure narrative : le lecteur est bien contraint de suivre ces mouvements, sans pouvoir ni les initier ni les contrer, contrairement à ce qui se joue dans *253* de Geoff Ryman. Cet hypertexte peut à bon droit être considéré comme une œuvre non-linéaire : chaque fragment, en contenant plusieurs liens, invite le lecteur à faire un choix qui peut le conduire plus avant dans l'intrigue ou le ramener sur ses pas ; ces choix sont guidés par les suggestions de l'œuvre – le sémantisme des liens hypertexte notamment – mais effectués, en dernière instance, par le lecteur seul. Quant à *Luminous Airplanes*, la même analyse peut être menée, avec la réserve consistant à rappeler que l'ensemble des fragments textuels du réseau hyperfictionnel émane de l'unité d'une conscience, celle du narrateur, qui vise avec cette œuvre à mettre en récit son existence tout en en livrant un commentaire : dès lors, la non-linéarité semble ici prendre un autre sens et se présente comme le reflet de cette conscience, garante de l'intégrité de l'ensemble et de sa complexité.

En résumé, nous pouvons donc proposer un état des lieux. Parmi les œuvres les plus strictement linéaires se trouvent *« 53 jours »* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui font reposer leurs effets sur cette linéarité : il faut que le lecteur progresse de la première page du dispositif du livre vers sa dernière page pour que l'ensemble fonctionne, c'est-à-dire, pour le roman de Georges Perec, pour que l'effet de surprise joue son rôle, et pour celui de Calvino afin que la frustration soit perçue y compris par le lecteur réel. La multiplication des récits, se traduisant d'un côté par un effet de relance, de l'autre par un effet d'interruption, est à comprendre comme l'expression d'une menace de non-linéarité au sein de la linéarité. *Courts-circuits* complète le tableau des œuvres strictement linéaires de notre corpus, en faisant reposer son intelligibilité sur la succession (la structure de la ronde l'impliquait d'emblée) : ouvrir une page au hasard interdit absolument la vision d'ensemble et ne permet pas de savoir *où l'on se situe*. À l'autre extrême, deux œuvres sont pleinement non-linéaires selon la définition qu'en donne Espen Aarseth : il s'agit bien évidemment des deux hypertextes de fiction de notre corpus, avec la nuance que nous avons énoncée concernant l'inscription du réseau que constitue *Luminous Airplanes* dans l'unicité de la conscience de son narrateur, là où *253* propose des fragments plus éclatés. Dans ce cas de figure, la multiplication des récits est le *résultat* de la non-linéarité. Entre ces deux pôles, on peut placer *Le Château des destins croisés*, *Cloud Atlas* et *La Maison des feuilles*, dans un *continuum* allant d'une

linéarité offrant la possibilité d'une multilinéarité, comme nous l'avons vu pour le roman calvinien, vers une véritable multilinéarité tendant vers le non-linéaire, en ce qui concerne *La Maison des feuilles*, en passant par une double linéarité pour *Cloud Atlas*. La multiplication des récits y correspond alors à une multiplication des lignes narratives, tantôt simplement suggérée, tantôt effectivement réalisée.

Comme nous l'avons laissé entendre tout au long de ce dernier point, bien souvent l'analyse de la linéarité ou des linéarités plurielles des œuvres de notre corpus conduit à évoquer une mise en espace du récit : l'agencement de l'intrigue, ou plutôt des intrigues entre elles et au sein de la méta-intrigue, peut être compris comme une architecture, qu'il est alors nécessaire de représenter graphiquement. Nous souhaitons, dans la troisième partie de ce travail, prendre la mesure de cette intuition selon laquelle la multiplication des récits ouvre vers une analyse en termes d'espace, et en évaluer les conséquences : de quelle façon, comme nous avons pu le soutenir, *La Maison des feuilles* offre-t-elle une représentation, une appréhension voire une expérience de l'espace, là où *Cloud Atlas* en proposait une du temps ? Qu'est-ce que cela signifie de penser une mise en espace de la fiction ?

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

- Partie 3 - Lire comme on arpente : spatialisation de l'intrigue

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

« Écrire un livre, faire un récit, est-ce que cela signifie dessiner un espace, en plus de tisser une toile ou dérouler un fil ?[1] », demande Pierre Senges dans un court essai figurant dans *Topographies romanesques*, l'ouvrage qu'Audrey Camus et Rachel Bouvet dirigent sur la question de l'espace dans le roman. C'est une question que nous reprenons à notre compte ; en effet, elle permet d'envisager le roman selon trois modalités complémentaires qui guident notre travail : d'une part, elle envisage le déroulement du récit dans sa linéarité avec la métaphore du fil, orientant la réflexion du côté de la temporalité, et d'autre part, elle fait de ce fil, reprenant la métaphore du texte-tissu, un élément de la « toile » complexe que la narration ne cesse de tisser, renvoyant ici à l'image du réseau qui est au cœur de nos questionnements. Enfin, elle permet d'évoquer la place de la notion d'*espace*, que l'on viendrait « dessiner » à partir ou au sein de cette toile aux multiples fils. C'est là un faisceau d'interrogations que nous souhaitons aborder dans cette troisième partie.

La plupart des ouvrages consacrés à la question de l'espace dans le roman, qui fleurissent en France à partir des années 1960-1970, s'ouvrent sur le constat d'une singulière absence d'études sur ce point, comme si le temps avait occupé tous les esprits : la littérature, remarquent-ils, n'est pas un art inscrit dans l'espace comme peuvent l'être la peinture, l'architecture ou la sculpture ; c'est avant tout un art du temps, comme la musique. Certains critiques notent alors que le structuralisme, comme la narratologie en général, et Gérard Genette en particulier, n'accordent pratiquement aucune place à l'espace dans leurs analyses. Ainsi, Roland Bourneuf, dans un article de 1970, note que Gérard Genette semble se contenter d'ouvrir le débat : « Y a-t-il quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ?[2] ». Ce dernier propose quatre réponses[3] mais ne cherchera pas à pousser plus loin ces pistes : plus encore, dans son *Nouveau discours du récit*, il appellera ouvertement à la passation de témoin, comme le rappelle Fernando Lambert[4]. Dès lors, même s'il compare l'enchâssement narratif à une figure architecturale, donc inscrite dans l'espace[5], il ne propose pas d'outils pour aborder sa place, sa fonction et sa constitution au sein de la fiction narrative. Certains cherchent à transposer les méthodes narratologiques à l'étude de l'espace – Fernando Lambert le propose dans son article « Espace et narration : théorie et pratique » – ; nous nous efforçons, pour notre part, de constituer notre propre méthodologie d'approche, qui n'hésitera pas à s'appuyer si nécessaire sur ces

[1] Senges, P., « Alice et les effets de réel (où il est question de pays, de merveilles, mais presque jamais d'Alice) », *Topographies romanesques*, Camus, A. et Bouvet, R. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2011, p. 24.

[2] Cette citation est tirée de l'article « La littérature et l'espace », que Gérard Genette publie dans *Figures II* (*op. cit.*, p. 44). Elle est citée dans Bourneuf, R., « L'organisation de l'espace dans le roman », *Etudes Littéraires*, vol. 3, n°1, 1970, p. 77.

[3] Le langage est spatial – le sens grammatical du français étant donné par la position des mots dans la phrase – ; la page, comme le livre, représentent un espace spécifique ; la figure constitue un espace ouvert, à mi-chemin du signifiant et du signifié ; enfin, la bibliothèque est l'espace de la littérature.

[4] « Dans son *Nouveau discours du récit*, il laisse à d'autres le soin de creuser cette question de l'espace dans le récit » (Lambert, F., « Espace et narration : théorie et pratique », *Etudes Littéraires*, vol. 30, n°2, 1998, p. 112).

[5] « S'il est vrai que le récit second *dépend* du récit primaire, c'est plutôt en ce sens qu'il *repose* sur lui, comme le deuxième étage d'un immeuble ou d'une fusée dépend du premier, et ainsi de suite » (Genette, G., *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 61).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

outils[1], mais qui en utilisera aussi d'autres. Notre objectif est de chercher à savoir si l'on peut interroger l'intrigue des œuvres pratiquant la multiplication des récits en termes spatiaux : nous l'avions suggéré en conclusion de la partie précédente, l'agencement des intrigues – multiples mais reliées – dans les œuvres du corpus relève d'une organisation spatiale, architecturale, emblématisée par le titre du roman de Mark Danielewski, *La Maison des feuilles*. Dès lors, en quoi nos œuvres (toutes ? certaines ?) offrent-elles une représentation, une appréhension voire une expérience de l'espace plus que du temps ? En quoi peut-on parler d'une spatialisation de l'intrigue ?

Gaston Bachelard l'affirmait déjà dans *La Poétique de l'espace* : « dans ses mille alvéoles, l'espace tient du temps comprimé[2] ». Il ne s'agit pas pour nous de remplacer le temps par l'espace, de considérer que nos œuvres ne sont en rien des œuvres du temps – de fait, ce serait faux, comme nous avons pu le montrer avec l'étude de *Cloud Atlas*. Bien plutôt, nous cherchons à questionner un basculement du temps vers l'espace, en interrogeant notamment la notion d'espace-temps. Nous suivrons ainsi le constat dressé par Bertrand Westphal à propos de la littérature du XXe siècle, du modernisme au postmodernisme : « Alors que le fleuve du temps est sorti de son lit pour former un marécage, la ligne du roman a quitté l'anonymat du pur déroulement rectiligne, faisant surface à son tour[3]. » Ce faisant, cette dernière s'empare de l'étendue de la page[4] : cela nous permettra d'interroger, à de nouveaux frais, l'importance accordée au dispositif de l'œuvre, qu'il soit numérique ou imprimé. Nous nous inscrivons donc dans la lignée de ce qui a été défini, dans la deuxième moitié du XXe siècle, comme le *Spatial Turn*[5], que Veronica Bernabei analyse selon trois moments : du début du siècle jusqu'aux années 1960, ce tournant « correspond aux questions concernant la perception de l'espace », à travers « le passage d'un espace homogène euclidien à un espace relatif dans le domaine des sciences formelles mais également dans les sciences humaines » ; des années 1960 aux années 1990, il prend la forme d'un « déplacement de la notion d'espace vers les questions de la territorialité », de la « dichotomie entre espace et lieu, ce qui implique l'étude des configurations spatiales » ; enfin, des années 1990 à nos jours, il « correspond aux déplacements[6] », à la question des flux et de la circulation

[1] Roland Bourneuf propose ainsi de s'interroger sur la représentation de l'espace dans l'œuvre en rapport avec son auteur, sur l'espace en relation avec le lecteur, et sur l'espace en relation avec les autres éléments constitutifs du roman, à travers la description topographique, la recherche systématique des procédés traduisant l'espace, l'étude des fonctions de l'espace dans le roman, le sens à lui donner, et « l'espace romanesque considéré comme l'image d'une certaine conception du monde » (Bourneuf, R., art. cit., p. 82). Fernando Lambert, quant à lui, appelle à « considér[er] essentiellement le traitement de l'espace comme générateur d'une forme narrative productrice de sens » (Lambert, F., art. cit., p. 111), et à l'aborder selon deux angles d'attaque, la figure et la configuration.

[2] Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, 1992 [1957], p. 27.

[3] Westphal, B., *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Editions de Minuit, 2007, p. 39.

[4] Bertrand Westphal rappelle que c'est la poésie qui, la première, s'est emparée de cet espace de la page – on pense bien sûr à Mallarmé, à Apollinaire. Mais il note, à la suite d'autres critiques, que le roman de la deuxième moitié du XXe siècle ne tarde pas à suivre ce même chemin, et il cite plusieurs auteurs qui constituent le fondement chronologique de notre corpus d'étude : Cortázar, Nabokov, Butor, Roubaud, mais aussi Calvino et Perec. Il entrevoit, à l'horizon de ce bref panorama, la littérature hypertextuelle, ce qui est aussi notre point de vue.

[5] Voir notamment Joliveau, T. et Caquard, S., « Instrumenter et analyser les liens entre espace et fiction à l'ère numérique », *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Maleval, V., Picker, M. et Gabaude, F. (dir.), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012, p. 35-47.

[6] Bernabei, V., « Le *Spatial turn* en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité », art. cit., p. 304.

(des biens, des personnes, de l'information). Les œuvres de notre corpus s'inscrivent dans cette progression. Comme le rappelle Bertrand Westphal, ce tournant spatial prend racine dans une évolution globale de la perception de l'espace, à la suite des révolutions de la théorie de la relativité et de la physique quantique[1], et correspond aussi à un changement dans la compréhension du sens du temps :

> C'est bien au lendemain de 1945 que la révolution spatio-temporelle s'est déroulée. Après la Seconde Guerre mondiale, il a fallu se rendre à une évidence inédite et quelque peu sidérante : les instants ne confluaient pas tous dans une même durée ; en l'absence de *hiérarchie*, les durées pouvaient se *démultiplier* ; la ligne se scindait en lignes ; le temps faisait désormais *surface*[2].

Nous retrouvons, encore une fois, la notion de surface, à laquelle nous accorderons un temps de notre étude. Plus encore, c'est donc à un éclatement du temps que l'on assiste, dans cette seconde moitié du XXe siècle, éclatement que constatera de la même manière Italo Calvino :

> C'est un contresens d'écrire aujourd'hui de longs romans : le temps a volé en éclats, nous ne pouvons vivre ou penser que des fragments de temps qui s'éloignent chacun selon sa trajectoire propre et disparaissent aussitôt. Nous ne pouvons retrouver la continuité du temps que dans les romans de l'époque où le temps n'apparaissait déjà plus immobile sans encore avoir éclaté. Une époque qui a duré en gros cent ans, et c'est tout.
>
> I romanzi lunghi scritti oggi forse sono un controsenso : la dimensione del tempo è andata in frantumi, non possiamo vivere o pensare se non spezzoni di tempo che s'allontanano ognuno lungo una sua traiettoria e subito spariscono. La continuità del tempo possiamo ritrovarla solo nei romanzi di quell'epoca in cui il tempo non appariva più come fermo e non ancora come esploso, un'epoca che è durata su per giù cent'anni, e poi basta.[3]

Les romans que nous étudions ont pris acte de cet « éclat[ement] » du temps et de sa spatialisation : ce sont des œuvres du tournant spatial.

Trois questions doivent encore guider notre travail : qu'est-ce que l'espace en littérature ? Que s'agit-il d'interroger dans ce dernier moment de notre réflexion ? Qu'est-ce que l'espace littéraire ? Plusieurs ouvrages récents cherchent à répondre à ces questions[4], regroupant plusieurs approches des rapports entre littérature et espace. Michel Collot, dans un article paru dans la revue *LHT Fabula* consacrée à la question de l'interdisciplinaire dans la recherche en littérature, en livre un résumé efficace : l'espace s'intègre aux études littéraires à trois niveaux,

> celui d'une *géographie de la littérature*, qui étudierait le contexte spatial dans lequel sont produites les œuvres, et qui se situerait sur le plan géographique, mais aussi historique, social et culturel ; celui d'une *géocritique*, qui étudierait les représentations de l'espace dans les textes eux-mêmes, et qui se situerait plutôt sur le plan de l'imaginaire et de la thématique ; celui d'une *géopoétique*, qui étudierait les rapports entre l'espace et les formes et genres littéraires, et qui pourrait déboucher sur une poïétique, une théorie de la création littéraire.[5]

---

[1] Nous renvoyons au premier chapitre de *La Géocritique*, « Spatio-temporalité », qui expose en détails ce contexte d'évolutions (Westphal, B., « Spatio-temporalité », *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*).

[2] *Ibid.*, p. 26. Nous surlignons.

[3] SPN, 14. En version originale : SNI, 9.

[4] Nous pouvons par exemple citer *Littérature et espaces* (Vion-Dury, J., Grassin, J.-M., Westphal, B. (dir.), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?* (Garnier, X., Zoberman, P. (dir.), Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006), ou encore *Topographies romanesques*, *op. cit.*.

[5] Collot, M., « Pour une géographie littéraire », *Dossier LHT* « Le Partage des disciplines », n°8, Mai 2011, en ligne : http://www.fabula.org/lht/8/collot.html (consulté le 31/10/16).

Notre approche prendra principalement appui sur les deux derniers niveaux évoqués par Michel Collot. Précisément, nous nous intéresserons à l'espace que *crée* l'œuvre de fiction : nous nous attacherons à interroger cette « exigence de l'œuvre » notée par Xavier Garnier et Pierre Zoberman, qui consiste à « mettre au monde un espace qu'aucune personne n'attendait, un espace surnuméraire, ouvert à tous les possibles, où se joue la littérature[1] ». Notre intérêt se portera sur l'espace littéraire qui apparaît quand on ouvre un livre, situé, comme le précise Xavier Garnier, entre l'espace du texte et l'espace de la référence[2]. Pour cela, nous aborderons dans un premier temps les espaces constitués dans nos œuvres, leurs enjeux : nous partirons des espaces représentés afin de faire émerger des points communs et des figures fortes, ayant une vertu configurante – boucle, miroir, kaléidoscope – qui sont autant de métaphores permettant d'évoquer la structuration même des œuvres et l'agencement des récits. Nous chercherons à comprendre en quoi les interactions entre les intrigues suscitent des interespaces, des interstices qui échappent à toute organisation temporelle, appelant à la nécessité de proposer une nouvelle façon d'aborder l'intrigue ; nous nous attacherons, dans un dernier point, à présenter la notion de *stéréométrie*, construite autour d'une interrogation forte : peut-on mesurer l'intrigue ?

[1] Garnier, X., Zoberman, P. (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, *op. cit.*, p. 8.
[2] Garnier, X., « La littérature et son espace de vie », dans *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, *op. cit.*, p. 19.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

CHAPITRE 7. CONSTITUTION D'ESPACES

Roland Bourneuf, dans l'article qu'il consacre à « L'organisation de l'espace dans le roman », met en lumière trois façons d'aborder l'espace : d'abord, explorer la représentation de l'espace dans l'œuvre en rapport avec son auteur ; ensuite, prendre en compte l'espace dans sa relation avec le lecteur ; enfin, aborder l'espace dans sa mise en rapport avec les autres éléments constitutifs du roman. Dans cette lignée, le chapitre que nous amorçons ici se donne comme objectif de montrer comment l'espace se fabrique dans les œuvres de notre corpus et comment il est envisagé. Nous n'hésiterons pas à nous appuyer sur les cinq axes d'analyse que propose Roland Bourneuf[1] : nous tenterons d'abord de cerner « l'organisation de l'espace » dans les œuvres étudiées, notamment à partir des « moyens d'expression de l'espace » permettant de déterminer un « système spatial ». Cela nous permettra d'interroger les différentes interactions entre ces espaces au sein d'œuvres multipliant les récits et les espaces fictionnels : nous mettrons au jour des effets de court-circuit et de franchissements de frontières, faisant de l'espace représenté aussi bien que de l'architecture en volume de l'intrigue des ensembles perméables interrogeant le processus d'immersion fictionnelle et d'entrée dans un (des ?) monde(s).

I. Représentations de l'espace dans le corpus

Nous nous proposons, comme première étape de cette réflexion visant à déterminer la nature et les fonctions des espaces représentés dans le corpus, d'étudier le type de représentation convoqué : quels lieux, réels ou fictifs, familiers ou fantastiques, constituent le cadre topographique des intrigues ? Comment les personnages s'emparent-ils de ces espaces ou de ces *territoires*, étant entendu qu'ils forment le cadre de l'action ? Dans quelle mesure ces espaces représentés prennent-ils acte de l'« invention[2] » de l'espace-temps, qui a révolutionné la physique et notre compréhension du monde au XXe siècle ?

A. Caractérisation de l'espace dans les œuvres du corpus

Nous avons établi, dans le dernier chapitre de la deuxième partie, que l'on pouvait considérer que *Cloud Atlas* de David Mitchell proposait avant tout un questionnement du temps et de sa signification, tandis que *La Maison des feuilles* de Mark Danielewski exhibait une progressive perte de repères temporels chez ses personnages qui dépendait en réalité d'un espace problématique : dans ce deuxième roman, c'est bien plus l'expérience de l'espace, son habitabilité et son interprétation qui se retrouvent au cœur de l'œuvre. En d'autres termes, si le roman de David Mitchell enchâsse différentes strates temporelles afin de tenir un discours sur notre compréhension du temps en tant que progrès continu, le roman de Mark Danielewski quant à lui vise plutôt à figurer, dans une veine fantastique

[1] Bourneuf, R., « L'organisation de l'espace dans le roman », art. cit., p. 82-86, pour cet élément et les citations qui suivent : il s'agit de décrire la topographie d'un roman, de recenser les procédés traduisant l'espace, d'étudier les fonctions de l'espace dans le roman, ou encore la nature et le sens de l'espace, et la conception du monde à laquelle il renvoie.

[2] Auffray, J.-P., *L'Espace-temps*, Paris, Flammarion « Dominos », 1996, p. 8. Il faut comprendre *invention* dans son sens étymologique renvoyant au fait de découvrir, de révéler.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

renouvelée, un espace impossible – celui de la maison sur Ash Tree Lane, dont « la largeur intérieure […] semblerait excéder de ¼ de pouce la largeur […] telle qu'elle a été mesurée de l'extérieur[1] » (MDF, 30) – que l'on mesurerait dès lors à l'aide du temps, comme en témoigne le chapitre sur la notion d'écho. Mark Danielewski semble prendre en compte, dans son roman, l'acte d'invention de l'espace-temps qui a, lui aussi, perturbé durablement et continue de perturber notre compréhension du monde.

1) « Lasciate ogni speranza, Voi ch'entrate » : *La Maison des feuilles* ou l'espace menaçant

Dans *La Maison des feuilles*, plusieurs lieux se côtoient selon les niveaux de fiction, principalement localisés aux Etats-Unis d'Amérique. Toutefois, un d'entre eux semble polariser tous les autres : la maison dans laquelle Will Navidson et sa famille emménagent, située sur Ash Tree Lane, dans une petite ville de Virginie, et qui donne en partie son titre au roman. Cette maison, et l'intrigue qui s'y déploie, sont d'emblée caractérisées sous l'angle du fantastique, « récit gothique, […] mythe folklorique urbain et contemporain, ou simplement […] histoire de revenants[2] » (MDF, 3), et l'entrée dans le récit du premier chapitre, qui correspond à l'entrée dans la maison, est placée sous le patronage de Dante face aux Enfers :

> Au XVIIe siècle, le plus grand topographe anglais de mondes sataniques et divins a prévenu que l'enfer n'était rien de moins que des « régions de chagrins, obscurité plaintive, où la paix, où le repos, ne peuvent jamais habiter, l'espérance jamais venir, elle qui vient à tous », faisant ainsi écho aux paroles recopiées par le plus célèbre touriste des Enfers : « Dinanzi a me non fuor cose create / Se non etterne, o io etterna duro. / Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate ».
>
> 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 comes / That comes to all » thus echoing the words copied down by hell's most famous tourist : « Dinanzi a me non fuor cose create / Se non etterne ; e io etterna duro. / Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate ».[3]

Cet espace familier qui s'ouvre devant les personnages et le lecteur est immédiatement paré, dans une dimension proleptique, d'un aspect angoissant, à l'image de la forêt que le « touriste des Enfers », Dante, doit traverser – rappelons encore une fois ici le titre du roman qui fait lui-même écho (mais tout n'est-il pas une question d'écho ?) à ce rapprochement entre la maison et la forêt. La référence à Dante revient à plusieurs reprises dans le cours du récit : ainsi, le « no man's land » (MDF, 252) dans lequel Tom doit attendre son frère et Reston, dans le chapitre XI, s'apparente-t-il à un Purgatoire, se situant à mi-chemin des tréfonds labyrinthiques et infinis de la maison, incarnant l'Enfer, et du « salon », situé à la surface, « au grand jour[4] » (MDF, 252), apparaissant comme un véritable Paradis. Dans le chapitre XVII, c'est Navidson lui-même, à travers l'exploration solitaire qu'il mène une dernière fois dans la maison, qui est comparé à Dante et sa traversée des Enfers et du Purgatoire afin de rejoindre Béatrice au Paradis (MDF, 407)[5]. Enfin, fait intrigant suggérant que *La Maison des feuilles* serait une sorte de nouvelle *Divine*

[1] En version originale : « « The width of the house inside would appear to exceed the width of the house as measured from the outside by 1/4'' » (HOL, 30).
[2] En version originale : « a gothic tale, contemporary urban folkmyth, or merely a ghost story » (HOL, 3).
[3] MDF, 4. En version originale : HOL, 4.
[4] En version originale : « the living room, daylight » (HOL, 246).
[5] HOL, 394.

Comédie, Johnny Errand, dans le chapitre XXI composé de son journal personnel, ne possède plus qu'une chose : « les pages bruissantes de [son] livre de Dante, un truc florentin qu['il] ne se rappelle pas avoir acheté ni possédé » et dans lequel « [il] griffonne comme un dément[1] » (MDF, 509). En d'autres termes, l'espace dans *La Maison des feuilles* se donne comme labyrinthique et risqué, mais son exploration réserve peut-être[2] une révélation.

En quoi consiste cet espace familier et fantastique que représente la maison au cœur de l'œuvre ? Plusieurs éléments de description nous sont offerts au fur et à mesure de la lecture. Construite *a priori* en 1720 (MDF, 21), elle est décrite comme une « *petite* maison de style colonial », une « *petite* maison à la campagne[3] » (MDF, 9) – la répétition de l'adjectif « petite » n'étant bien sûr pas anodine – et cette campagne est riante, apaisante, représentée par « une série de plans superbes montrant la campagne de Virginie, le paysage rural, les collines violettes issues de la nuit[4] » (MDF, 9). Mais ce cadre idyllique porté par une expression lyrique sera contredit, puisqu'on apprend au chapitre XVIII que la maison serait construite sur les ruines de la Jamestown Colony, première colonie anglaise de Virginie ayant notamment accueilli le célèbre John Smith, décimée par la maladie et la faim : la maison est alors, en quelque sorte, comme hantée par ce passé, ces « origines sanglantes et douloureuses[5] » (MDF, 421) qui fondent l'histoire des Etats-Unis d'Amérique. Ces profondes « racines[6] » (MDF, 422) constituent une des explications avancées quant au paradoxe de cette demeure instable, plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur. Tom, le frère de Will Navidson – et opportunément constructeur de maisons –, mesure en détail cet écart : « l'intérieur de la maison excède l'extérieur non de 1/4 de pouce, mais de 5/16 de pouce[7] » (MDF, 32). Cet écart, qui semble au départ fixe, se révèle en réalité mouvant, comme le constatent les personnages à la fin de ce chapitre IV. Ce n'est que bien plus loin, au chapitre XVI, qu'une véritable analyse scientifique est menée sur la maison afin d'en déterminer la nature : les murs mêmes de la demeure, composés de toutes sortes de matériaux, semblent renvoyer à un temps immémorial. Là où la révélation pourrait être donnée – explication rationnelle du phénomène dépassant l'entendement et les lois de la physique – des pages manquent, la solution est masquée, comme dans la note 349 évoquant « la conclusion de Navidson [qui] semble la seule conclusion[8] » (MDF, 387), sans que l'on puisse avoir accès à cette conclusion définitive. Ce que l'esprit ne peut supporter, le texte le tait. Dès

[1] En version originale : « All I have are these fluttering pages in my Dante book, a Florentine something I can't remember getting or buying. […] Scribble like a maniac » (HOL, 495).

[2] Nous pouvons toutefois en douter, puisque lorsque Navidson est comparé à Dante dans son exploration de la maison, en quête de Delial-Béatrice, l'échec de l'entreprise est clairement explicité : « Mais à la différence de Dante, Navidson n'a jamais revu sa Béatrice » (MDF, 407. En version originale : « However unlike Dante, Navidson never encountered his Beatrice again », HOL, 395).

[3] En version originale : « a small house in the countryside » (HOL, 8), a « small, old-style heritage house » (HOL, 9).

[4] En version originale : « pristine glimpses of the Virginia countryside, the rural neighborhood, purple hills born on the fringe of night » (HOL, 9).

[5] En version originale : « the bloody and painful origins » (HOL, 409).

[6] En version originale : « the roots » (HOL, 409).

[7] En version originale : « The interior of the house exceeds the exterior not by 1/4'' but by 5/16'' » (HOL, 32).

[8] En version originale : « Navidson's conclusion seems the only conclusion » (HOL, 376).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

lors, on ne peut avoir accès qu'à des interprétations de cette « disparité spatiale de la maison[1] » (MDF, 40).

Un autre trait saillant accompagnant ce paradoxe consiste dans le mouvement constant dont semble être parcourue la demeure sur Ash Tree Lane : non seulement son espace intérieur dépasse sa circonférence externe, mais cet espace intérieur, mouvant, ne cesse de croître et de rétrécir. Ainsi, lors de sa première exploration, Will Navidson est confronté à un espace « noir » et « froid[2] » (MDF, 64) qui semble, au fur et à mesure de sa progression à la lumière de sa lampe de poche, « engendrer un espace après l'autre », ce qui conduit à une prise de conscience : « Ce n'est qu'alors que nous commençons à nous rendre compte à quel point la maison de Navidson est vraiment grande[3] » (MDF, 65). Dans cette exploration, Navidson parvient jusqu'à une arche, puis fait demi-tour. Dans les explorations suivantes, dont rend compte le chapitre VII, les personnages découvrent un très vaste espace au-delà de cette arche, terminé par un escalier – c'est cet espace qui constitue le Purgatoire dans lequel attendra Tom – semblant ouvrir vers un néant absolu, et qui se révèlera être extensible et rétractable à l'infini[4].

Ces mouvements perpétuels de la maison s'accompagnent de bruits, que certains personnages interprètent comme le cri d'un monstre, renforçant la dimension fantastique du récit. Fabienne Claire Caland, dans un article qu'elle consacre aux « fonctions de l'espace dans la littérature fantastique », montre qu'une des caractéristiques du genre est de questionner l'espace et sa perception – conduisant à s'interroger sur sa santé mentale, ce qui est le cas pour un certain nombre de personnages. L'espace devient monstrueux, soit parce qu'il accueille un monstre indiscernable (à l'image du Minotaure dont il est question à plusieurs reprises dans *La Maison des feuilles*), soit parce qu'il devient le monstre lui-même : « l'espace est devenu l'opposant monstrueux, contre lequel on ne peut rien, ou si peu[5] ». Cet espace (du) monstre est caractérisé par son mouvement et l'impossible emprise des personnages sur sa configuration. Ses mutations constantes interdisent aux personnages de mesurer une bonne fois pour toutes l'espace intérieur, comme en témoigne l'impossibilité pour Karen, l'épouse de Navidson, d'utiliser une boussole dans sa tentative d'apaiser le lieu par des techniques de Feng Shui[6] : « la maison

[1] En version originale : « the spatial disparity in the house » (HOL, 39). On note que la traduction de Claro ici fait de la disparité une caractéristique de la maison, tandis que le texte original semble plutôt distinguer les deux, inscrivant la disparité spatiale *dans* la maison.

[2] En version originale : « « dark » et « cold » (HOL, 63).

[3] En version originale : « spawning one space after another » et « Only now do we begin to see how big Navidson's house really is » (HOL, 64). Nous traduirions volontiers cette phrase ainsi : « Ce n'est qu'alors que nous commençons à nous rendre compte à quel point, [en réalité, la maison de Navidson est grande] ».

[4] On ne peut s'empêcher ici de lire l'entreprise de Danielewski comme la réalisation de l'expérience imaginaire à laquelle se livre Georges Perec dans *Espèces d'espaces*, lorsqu'il tente de concevoir l'existence d'une pièce vide : « J'ai plusieurs fois essayé de penser à un appartement dans lequel il y aurait une pièce inutile, absolument et délibérément inutile. Ça n'aurait pas été un débarras, ça n'aurait pas été une chambre supplémentaire, ni un couloir, ni un cagibi, ou un recoin. Ç'aurait été un espace sans fonction. Ça n'aurait servi à rien, ça n'aurait renvoyé à rien. Il m'a été impossible, en dépit de mes efforts, de suivre cette pensée, cette image, jusqu'au bout. Le langage lui-même, me semble-t-il, s'est avéré inapte à décrire ce rien, ce vide […] » (Perec, G., *Espèces d'espaces*, Paris, Editions Galilée, 1974, p. 66).

[5] Caland, F. C., « Partition, répartition et fonctions de l'espace dans la littérature fantastique », *Littérature et espaces*, *op. cit.*, p. 459.

[6] « Karen part acheter […] une boussole […]. Mais, de retour chez elle, elle découvre avec étonnement que la boussole refuse d'indiquer la moindre direction à l'intérieur de la maison » (MDF, 91). En version originale :

dans sa totalité défie tout moyen normal de déterminer des directions[1] » (MDF, 90). A l'image de *La Maison des escaliers* d'Escher évoquée dans le chapitre XX, l'espace de la maison ne peut être saisi par « le langage de l'objectivité[2] » (MDF, 390). Ce « paradoxe », frappant les adultes mais semblant épargner les enfants, véritable « viol spatial[3] » (MDF, 55) ainsi que le dit le personnage de Reston, est *unheimlich*, ainsi que le suggère Zampanò dans le chapitre IV, reprenant les analyses de Heidegger : « ce qui est inquiétant ou *unheimlich* n'est ni confortable ni rassurant, ni familier ni réconfortant. Mais étranger, exposé, et dérangeant ; en d'autres termes, la description parfaite de la maison de Ash Tree Lane[4] » (MDF, 28). Face aux questions des personnages et à leur « quête [de] solution[5] » (MDF, 40), et « à la différence de *La Quatrième dimension*, […] où une explication est vite donnée (i.e. Il s'agit clairement d'une porte donnant sur une autre dimension ! ou : C'est un passage vers un autre monde – avec des directions !), le couloir [dans le salon de la maison] n'offre aucune réponse[6] » (MDF, 60). Comme le rappelle le chapitre IX, il est impossible pour les personnages de réaliser une carte de ce lieu car il est impossible de le fixer : Johnny Errand lui-même doute de la possibilité de donner un sens à l'ensemble, reprenant la métaphore du dessin évoquée par Pierre Senges que nous citions à l'entame de cette partie : « I mean even if you could connect those dots, which I don't think you can, what kind of picture would you really *draw* ?[7] » (HOL, 117. Nous soulignons).

Dès lors, face à l'impossibilité d'*expliquer* le lieu, les personnages vont chercher à l'*interpréter*. Plusieurs interprétations sont ainsi offertes au lecteur. Si l'une d'entre elles, faisant de l'espace paradoxal et mouvant de la maison le reflet de la psyché de ses habitants, semble être privilégiée dans l'ensemble du roman, d'autres pistes sont proposées. Ainsi, par exemple, dans la section « Ce que certains ont pensé » dans le chapitre XV, Karen recueille l'interprétation de différentes personnalités, bien réelles, face à cette maison paradoxale et impossible. Douglas R. Hofsdater, célèbre pour son ouvrage *Godel Escher Bach* (qui figure dans notre bibliographie), rapproche les distorsions de l'espace au sein de la maison de la flèche de Zénon illustrant le fait que l'on peut « continuer à diviser l'espace infiniment, en le réduisant en fractions de plus en plus petites jusqu'à… eh bien, la flèche n'atteint jamais [son but][8] »

« Karen […] goes out and buy a compass […]. Upon returning home, however, she is astonished to find the compass refuses to settle on any one direction inside the house », (HOL, 90).

[1] En version originale : « the whole house defies any normal means of determining direction » (HOL, 90).

[2] En version originale : « I would seem the language of objectivity can never adequately address the reality of that place on Ash Tree Lane » (HOL, 378-379).

[3] En version originale : « a goddamn spatial rape » (HOL, 55).

[4] En version originale : « Thus that wich is uncanny or *unheimlich* is neither homey nor protective, nor comforting nor familiar. It is alien, exposed, and unsettling, or in other words, the perfect description of the house on Ash Tree Lane » (HOL, 28).

[5] HOL, 40.

[6] En version originale : « Unlike *The Twilight Zone*, […] where understanding come neat and fast (i.e. This is clearly a door to another dimension ! or This is a passage to another world – with directions !) the hallway offers no answer » (HOL, 60).

[7] Nous citons le texte (*ibid.*, p. 117) dans sa version originale car il fait apparaître le verbe *draw*, « dessiner », ce que la traduction française ne conserve pas : « Je veux dire même si vous pouviez recoller ensemble tous les morceaux, et je doute que ça soit possible, quel genre d'image obtiendriez-vous vraiment ? » (MDF, 119).

[8] La rupture syntaxique mime le propos, les points de suspension marquant une bifurcation de la phrase l'empêchant d'atteindre son point final. En version originale : « you can keep dividing up space forever, paring it down into smaller and smaller fractions until… well, the arrow never reaches B » (HOL, 356).

(MDF, 364) ; il définira la maison comme « un huit horizontal[1] » (MDF, 375), c'est-à-dire le symbole de l'infini. Andrew Ross quant à lui, professeur de littérature, compare l'espace de la maison à « un vaste circuit dans lequel les individus jouent le rôle des électrons, créant avec leurs trajectoires des bribes d'informations que nous sommes à la fin incapables de déchiffrer[2] » (MDF, 375), tandis que Steve Wozniak, inventeur et philanthrope, le décrit comme « une puce électronique géante. Ou une série de puces, même. Toutes interconnectées[3] » (MDF, 376), poursuivant la comparaison entre cet espace en mouvement perpétuel et la notion de réseau – électrique, électronique, informationnel. Seul Stephen King, pourtant maître du genre fantastique et d'épouvante, semble considérer que, malgré son paradoxe, cette maison est bien réelle et « sacrément effrayant|e][4] » (MDF, 375). Ailleurs encore, la maison sera comparée à une coquille d'escargot, grandissant à mesure que croît son habitant[5], voire à Dieu, par Will Navidson : « Dieu est une maison. Ce qui ne veut pas dire que notre maison est la maison de Dieu ou […] même une maison de Dieu. Ce que je veux dire c'est que notre maison est Dieu[6] » (MDF, 402).

Mais, comme nous l'avons suggéré plus haut, une interprétation semble émerger de façon constante dans l'ensemble du roman : celle qui fait de l'espace de la maison l'expression même de la psyché de ceux qui l'habitent, l'explorent, la visitent. Cette idée est proposée dès le chapitre III : « certains ont suggéré que les horreurs que Navidson a rencontrées dans cette maison étaient simplement des manifestations de sa propre psyché confuse[7] » (MDF, 21). Dans la suite du roman, cette interprétation est élargie à l'ensemble des personnages : « certains critiques pensent que les mutations de la maison reflètent la psychologie de ceux qui s'y aventurent[8] » (MDF, 171). Ainsi, un espace paraîtra plus grand aux yeux d'un enfant qu'à ceux d'un adulte qui revient visiter sa maison d'enfance – par ailleurs, il a déjà été noté plus haut que les enfants de Will et Karen semblent imperméables, du moins au départ, aux paradoxes de la maison. Plus encore, les reconfigurations de la maison et de ses souterrains pendant les explorations semblent se produire en suivant l'état d'esprit de ceux qui la parcourent : Holloway, archétype du chasseur, se croit ainsi poursuivi par le monstre de la maison et ses grognements là où Will Navidson, rationnel et porté par son désir journalistique d'investigation (en ce sens, guetteur plus que chasseur), interprète ces sons comme produits par les mouvements mêmes de

[1] En version originale : « a horizontal eight » (HOL, 364 ; dans la version originale, on entend par ailleurs l'expression du paradoxe, puisque *eight* – le chiffre huit – est un paronyme de *height* – la hauteur – de sorte que la maison peut aussi bien être décrite comme « une hauteur horizontale », puisque cette section du texte est une transcription).

[2] En version originale : « a great circuit in wich individuals play the part of electrons, creating with their paths bits of information we are ultimately unable to read » (HOL, 364).

[3] En version originale : « A giant chip. Or a series of them even. All interconnected » (HOL, 365).

[4] En version originale : « Pretty darn scary » (HOL, 364).

[5] C'est le cas dans le chapitre XVII, à partir notamment d'un rêve de Will Navidson et d'une interprétation proposée à partir de *La Poétique de l'espace* de Bachelard, qui fait de l'escargot le modèle d'un espace en spirale (MDF, 412 ; HOL, 400).

[6] En version originale : « God's a house. Which is not to say that our house is God's house or even a house of God. What I mean to say is that our house is God » (HOL, 390).

[7] En version originale : « the horrors Navidson encountered in that house were merely manifestations of his own troubled psyche » (HOL, 21).

[8] En version originale : « […] some critics believe the house's mutations reflect the psychology of anyone who enters it » (HOL, 165).

reconfiguration de la maison[1]. L'escalier, au cœur des ténèbres, s'allonge quand on souhaite le franchir rapidement, rétrécit quand on pense ne jamais pouvoir le franchir. On peut alors tout à fait considérer que l'espace de la maison dans *La Maison des feuilles* relève d'une « topologie affective[2] » (MDF, 392), et même plus : que *La Maison des feuilles*, contenant en son sein un espace paradoxal et s'offrant à la lecture comme espace paradoxal, se reconfigure selon les lectures que l'on en fait.

L'espace de la maison n'est ainsi pas seulement influencé par l'appréhension des personnages, mais a vis-à-vis d'eux des conséquences directes : ainsi, lors de son unique exploration, Reston, en fauteuil roulant, ne peut supporter longtemps les souterrains de la maison, car il est pris de mal de mer face à leurs permutations constantes. Karen, pour sa part, souffre de claustrophobie, caractérisée par des « crises de peur panique face à l'obscurité, aux espaces clos, en général sans fenêtre […][3] » (MDF, 59), que l'on voit notamment se manifester dans le chapitre V, ou le chapitre XII, narrant l'assaut final de la maison contre ses habitants : « Karen n'échappe au péril de sa chambre que pour se retrouver dans un espace qui grandit rapidement, sa dimension engloutissant toute lumière […]. L'obscurité écrase presque immédiatement Karen. Elle s'effondre[4] » (MDF, 348). Il est alors intéressant de noter que ce sentiment d'angoisse panique face aux lieux clos, sombres et indéfinis, qu'éprouve Karen en contemplant l'immensité terrifiante de l'espace intérieur de sa demeure, semble contaminer Johnny Errand, premier lecteur de l'œuvre, dans une sorte de mouvement métaleptique lui-même menaçant pour le lecteur réel. Johnny, pour contrer l'envahissement de la menace, cherche à faire de son environnement une base protégée ; ainsi, il reconstitue son appartement à l'image de celui de Zampanò, entièrement calfeutré : « Je désirais un espace clos, inviolable et surtout immuable[5] » (MDF, xxiii). Nous reconnaissons ici les « hétérotopies de crise », définies par Foucault et que Nathalie Prince interroge dans un article consacré au « fantastique fin-de-siècle » : le personnage, face au mystère et à l'inquiétude du lieu, s'enferme dans sa propre demeure « dans un exil qu'il croit salutaire, et en concentrant toute son attention sur l'obturation de son logis : il verrouille les portes, calfeutre les fenêtres, colmate les fissures[6] ». L'idée, pour Johnny, semble être de s'assurer que les mutations perpétuelles que subit l'espace de la maison des Navidson ne puissent pénétrer son univers, que son espace *à lui* reste bien « immuable » :

Par mesure de précaution, j'ai également cloué plusieurs mètres à ruban par terre et j'en ai disposé quelques-uns en croix sur les murs. Comme ça, je peux savoir avec certitude s'il y a eu le moindre changement.	As a precaution, I've also nailed a number of measuring tapes along the floor and crisscrossed a few of them up and down the walls. That way I can tell for sure if there

[1] C'est un élément que l'on retrouve dans le roman de Vincent Message, *Les Veilleurs* (Paris, Editions du Seuil, 2009).

[2] En version originale : « emotional topology » (HOL, 381).

[3] En version originale : « severe panic attacks when confronting dark, enclosed space, usually windowless » (HOL, 59).

[4] En version originale : « Karen avoids the threat in her bedroom only to find herself in a space rapidly enlarging, the size swallowing up all light […]. The darkness almost immediatly crushes Karen. She collapses » (HOL, 341).

[5] En version originale : « I wanted a close, inviolate and most of all immutable space » (HOL, xix).

[6] Prince, N., « Espace domestique, espace fantastique. Pour une "hétérotopologie" du fantastique fin-de-siècle », *Littérature et espaces*, *op. cit.*, p. 433.

Jusqu'à présent les dimensions de ma pièce demeurent fidèles aux repères.	are any shifts. So far the dimensions of my room remain true to the mark.[1]

Cependant, ces mesures n'empêchent pas la « topologie » insaisissable au sein du *Navidson Record* de s'immiscer dans l'esprit de Johnny : « Lude ne saurait jamais comment des "couloirs déserts bien après minuit" pouvaient vous entailler » ; « à l'intérieur de moi, un long couloir sombre caressait déjà l'autre musique d'un mot unique, et […] continuait de grandir[2] » (MDF, 49). Si l'espace environnant Johnny Errand « demeur[e] fidèle », son appréhension psychique de l'espace quant à elle « continu[e] de grandir » et d'être contaminée par sa lecture : « Je suis dans une pièce noire[3] » (MDF, 345). Dès lors, comme Karen, il souffre de crises de panique et de claustrophobie, provoquées non par la maison elle-même mais par l'œuvre de Zampanò, cette *Maison des feuilles*. On retrouve plusieurs scènes de ce type dans le roman, comme dans le chapitre V :

Plus je me concentrais sur les mots plus je semblais m'éloigner de ma chambre. Sans savoir non plus où j'allais, quand tout à coup sur le bord de ma langue, à l'arrière de ma bouche, j'ai senti quelque chose d'extrêmement amer, métallique. J'ai eu des hauts-le-cœur. […] Mais je suis sûr d'une chose : je suis seul dans ces territoires hostiles et j'ignore absolument pourquoi ils sont hostiles ou comment retourner en lieu sûr […].	The more I focused in on the words the farther I seemed from my room. No sense where either, until all of a sudden along the edges of my tongue, towards the back of my mouth, I started to taste something extremely bitter, almost metallic. I began to gag. […] This much though I'm sure of : I'm alone in hostile territories with no clue why they're hostile or how to get back to safe havens […].[4]

L'œuvre laissée par Zampanò semble ouvrir un espace fonctionnant comme une brèche dans l'entendement de son lecteur, espace qui dès lors revêt un caractère extrêmement menaçant, exactement comme le paradoxe de la maison sur Ash Tree Lane. La note 77, du fait de Johnny, raconte également une de ces crises, provoquée par un bref séjour dans une pièce exiguë et sombre, de telle manière que l'angoisse devient palpable pour le lecteur réel, à travers un morcellement du texte traduisant la tension narrative.

Autrement dit, l'œuvre, racontant l'histoire d'un espace impossible et de ce fait effrayant, semble devenir elle-même ce « territoir[e] hostil[e] », sujet aux mutations, instable et insaisissable quel que soit l'effort qu'on soit prêt à investir pour tenter de le circonscrire. Telle est la menace dont prévient Johnny Errand en exergue du roman – « Ceci n'est pas pour vous » – face à ces « infinis enchevêtrements » de « pages et de pages » qui constituent le manuscrit de Zampanò et qui sont, cela n'est pas un hasard, caractérisés par leur obscurité : « Je sais qu'il y a eu un moment où j'ai su avec certitude que cette noirceur était capable de tout, même de jaillir et de déchiqueter le plancher, puis

[1] MDF, 302-303. En version originale : HOL, 269.
[2] En version originale : « Lude would never feel how "empty hallways long past midnight" could slice inside of you » ; « Inside me, a long dark hallway already caressed the other music of a single word, and […] continued to grow » (HOL, 49).
[3] En version originale : « I'm in a black room » (HOL, 338).
[4] MDF, 43. En version originale : HOL, 43.

d'assassiner Zampanò, de nous assassiner, voire de vous assassiner[1] » (MDF, xxi-xxii). Nous voilà prévenus, l'espace dans *La Maison des feuilles*, l'espace de *La Maison des feuilles*, métaleptique, est ce qui résiste, met à mal et met au défi notre entendement jusqu'à le faire vaciller : l'immersion narrative n'est pas sans danger.

2) L'espace en réseau : *Cloud Atlas*, *Courts-circuits* et les hypertextes de fiction

Dans *La Maison des feuilles*, la maison sur Ash Tree Lane devient le symbole d'un espace instable, repoussant sans cesse ses propres frontières : nous l'avons suggéré, cet espace peut légitimement être rapproché de l'image du réseau. D'autres œuvres de notre corpus présentent, quoique de façon moins accentuée, des territoires devenus insaisissables car tentaculaires. Nous définissons le *réseau* comme un « entrecroisement de voies de passage[2] » : ce n'est pas un lieu à proprement parler – comme pouvait l'être la maison dans l'œuvre de Danielewski – mais bien plutôt un entrecroisement d'espaces parcourus par des flux. Le chercheur en urbanisme Gabriel Dupuy rappelle qu'à l'origine, et pendant longtemps, le terme renvoyait au *filet*, c'est-à-dire à un tissu fait de mailles plutôt lâches, servant principalement à la capture d'animaux ; c'est à partir du XVIIIe siècle que son usage métaphorique se développe, dans divers champs disciplinaires mettant tantôt en avant l'entrecroisement de différents fils, tantôt la circulation permise au sein de cet enchevêtrement[3]. Le réseau perd alors son sens premier pour décrire un vaste ensemble de relations spatiales : reposant sur le « double principe de la multiplicité des relations et de la circulation[4] », il déploie une dialectique entre le solide – c'est-à-dire le système des canaux de circulation – et le fluide. D'un point de vue topologique, le réseau est donc un agencement de lignes parcouru par un flux. Cette compréhension du réseau prédomine jusqu'au XXe siècle, où la notion est réinvestie par l'informatique et les sciences de l'information : il ne s'agit plus tant de mettre en avant un enchevêtrement de lignes que de faire porter l'accent sur la mise en contact instantanée de différents points du réseau, de telle sorte que le flux soit lui-même multiple. La géographie s'intéressera alors à ces zones de contact, afin de voir comment les différents circuits communiquent en un territoire donné.

Nous retiendrons de cette approche urbanistique et géographique l'idée que le réseau est, principalement, un agencement de l'espace : plus précisément, la mise en contact de plusieurs lieux par le biais d'un enchevêtrement de parcours. Une des incarnations contemporaines du réseau est ce que l'on appelle couramment le *réseau des transports en commun* : c'est, dans l'hypertexte de Geoff Ryman *253*, le cadre même de l'action. Il n'est pas anodin, bien évidemment, qu'un hypertexte de fiction, œuvre-réseau faite de nœuds et de bifurcations, se déploie dans un espace relevant lui-même du réseau : la ligne de métro londonienne qui réunit les 253 passagers permet bien de réunir plusieurs lieux disjoints,

[1] En version originale : « reams and reams of it. Endless snarls of words […] » ; « I know a moment came when I felt certain its resolute blackness was capable of anything, maybe even of slashing out, tearing up the floor, murdering Zampanò, murdering us, maybe even murdering you » (HOL, xvii).

[2] C'est une des définitions proposées par le *Trésor informatisé de la langue française*.

[3] Il évoque ainsi, dans « Réseaux (philosophie de l'organisation) » (*Encyclopaedia Universalis*, en ligne : http://www.universalis.fr/encyclopedie/reseaux-philosophie-du-l-organisation/ [consulté le 23/11/16]), la métaphore médicale du *réseau sanguin* ou du *tissu nerveux* qui ouvre la voie à la notion de flux.

[4] Dupuy, G., « Réseaux (philosophie de l'organisation) », art. cit., n.p.

incarnés par les différentes stations d'arrêt. Dès lors, la plupart des fragments textuels de la fiction sont inscrits dans l'espace mouvant de la rame de métro, puisque le « roman débute au moment où les portes de la rame se ferment à Embankment Station » et se déploie pendant « le trajet sous la Tamise jusqu'à Waterloo Station », puis « Lambeth North », jusqu'à « la dernière portion du trajet […] avant d'atteindre Elephant and Castle[1] » (253PR, 3-4) ou, plus précisément, le crash. Cet espace rassemble, selon les lois du hasard, des passagers qui sont, à un second niveau, reliés les uns aux autres par des espaces secondaires, comme par exemple la « Lower March Street », qui constitue un lien récurrent pour au moins huit personnages[2]. L'œuvre questionne alors, entre autres choses, ce qui se joue dans ce lieu de transit, cet espace qui semble réunir, de façon gratuite, 253 destinés différentes qui pourtant connaîtront la même fin : « Combien de fois vous êtes-vous assis dans un restaurant, dans une salle de théâtre, ou dans un bus en vous demandant qui étaient les gens autour de vous ?[3] » (253PR, 4) Le réseau de transports semble être le lieu de la vacance, comme le voyage en avion dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* qui s'apparente à une sorte de court-circuit :

> Tu attaches ta ceinture. L'avion va atterrir. […] Ce que tu franchis est une discontinuité, un espace rompu, tu disparais dans le vide, tu acceptes de n'être en aucun lieu […] ; puis tu reparais, dans un lieu […] sans rapport avec [celui] où […] tu avais disparu. […] Comment occupes-tu ton absence au monde et l'absence du monde à toi ?
>
> Ti allacci la cintura. L'aereo sta atterrando. […] attraversi una discontinuità dello spazio, sparisci nel vuoto, accetti di non essere in nessun luogo […] ; poi riappari, in un luogo […] senza rapporto col dove […] in cui eri sparito. […] Come occupi quest'assenza tua dal mondo et del mondo da te ?[4]

La réponse apportée par *253* est celle de la plongée dans l'existence d'autrui, « à la manière de Dieu[5] » (253PR, 4), tandis que dans le roman de Calvino, la réponse est la lecture, c'est-à-dire l'entrée dans un nouvel univers : « Tu lis ; d'un aéroport à l'autre, tu ne détaches pas tes yeux d'un livre[6] » (SPN, 233). Il s'agit dans les deux cas d'occuper l'espace non significatif du transport par l'ouverture vers d'autres lieux : c'est bien ainsi que se constitue le réseau, enchevêtrement au sein d'un espace neutre d'un divers d'informations et de lieux secondaires.

Si certaines œuvres de notre corpus abordent donc directement l'espace en tant que réseau par le biais des transports comme cadre principal ou secondaire de l'action, d'autres construisent, au sein de la diégèse, la mise en rapport de différents territoires interconnectés. Les lieux dans ces œuvres-là sont

[1] Nous traduisons : « This novel begins as the train doors close at Embankment Station. The journey under the River Thames to Waterloo Station takes roughly one and a half minutes. The train waits there for thirty seconds before leaving. Two minutes later, it arrives at Lambeth North and waits for a further thirty seconds. The final leg of the voyage takes three minutes to reach the Elephant and Castle ».

[2] On retrouve en effet un lien intitulé « Lower March » dans les nœuds textuels consacrés à Gina Horst (http://www.ryman-novel.com/car1/12.htm), Minerva Nicholas (http://www.ryman-novel.com/car1/16.htm), Flora McCardie (http://www.ryman-novel.com/car1/28.htm), Samantha Allers (http://www.ryman-novel.com/car2/67.htm), Nicholas Paganos (http://www.ryman-novel.com/car4/138.htm), Harry Migson (http://www.ryman-novel.com/car6/204.htm), Julie Gluck (http://www.ryman-novel.com/car7/236.htm), ou encore Keith Snow (http://www.ryman-novel.com/car2/43.htm).

[3] Nous traduisons : « How often have you sat in a restaurant, theatre, or bus and wondered who the people around you are ? ».

[4] SPN, 233. En version originale : SNI, 247.

[5] Nous traduisons : « Godlike ».

[6] En version originale : « Leggi ; non stacchi l'occhio dal libro da un aeroporto all'altro » (SNI, 247).

des espaces autonomes que la narration relie ou superpose. C'est le cas, d'abord, dans *Cloud Atlas* : chacun des six récits est ancré dans un espace spécifique, que ce soit l'océan Pacifique dans le récit d'Adam Ewing, l'Angleterre au tournant du XXIe siècle dans le récit de Cavendish, l'Amérique des années 1960 dans « Demi-Vies », le château en Belgique d'Ayrs dans les Lettres de Frobisher, la dystopie futuriste d'une Corée du Sud unique survivante de la destruction de la planète par l'homme dans L'Oraison de Sonmi, ou l'île du Pacifique – on y revient – comme ultime refuge sur la terre dévastée dans la « récitance » de Zachry. On le pressent avec cet effet de bouclage : tous ces espaces, ancrés dans des temporalités distinctes comme nous avons pu le montrer, se superposent sous l'effet du lien qui réunit chaque protagoniste, incarné par la tache de naissance en forme de comète qu'ils portent tous au creux de l'épaule. Dès lors, la lecture met en avant la progressive mondialisation de la relation humaine au territoire, à partir des explorations des contrées les plus reculées dans le récit d'Adam Ewing jusqu'au retour à ces terres, seuls espaces préservés des excès de cette mondialisation, comprise comme pression portée sur l'environnement par l'asservissement de la planète toute entière. Dans *Cloud Atlas*, l'espace se réduit de récit en récit, jusqu'à n'exister que sous la forme de cette « Grande Île » que quitte Zachry à la fin du récit central[1] : « toute ma vie et mon monde avaient tell'ment rétréci qu'ils t'naient dans le "O" qu'dessinent mon pouce et mon index[2] » (CN, 438). Ce « O », cette boucle, peut incarner le symbole de la superposition des différents territoires de la fiction. Mais c'est cependant dans *Courts-circuits* que les espaces de l'intrigue sont le plus clairement construits en réseau. Le titre même du roman repose sur une métaphore évoquant les circuits électriques, qui forment, comme le rappelle Gabriel Dupuy, ce que l'on appelle le *réseau électrique* reposant sur « l'identification d'éléments de base (résistance, inductance, capacitance) […], reliés entre eux par des conducteurs et répartis en plusieurs circuits[3] ». Le court-circuit, c'est le surgissement d'une bifurcation inattendue dans le réseau, conduisant à sa destruction. On retrouve dans le roman d'Alain Fleischer deux caractéristiques déjà rencontrées : la mise en relation de différents lieux et l'instabilité globale de l'espace représenté. Comme le « O » dessiné par Zachry dans *Cloud Atlas*, *Courts-circuits* s'ouvre sur l'image du cercle, de la boucle : « La Terre est ronde » (CC, 11). Cependant, cette rotondité suggérant un espace circonscrit est rapidement contrariée par des effets de mise en contact de deux espaces disjoints : c'est le cas dès le deuxième récit situé dans la ville hongroise de Tabor, où la jeune fille rencontrée dans la boutique du tailleur par le narrateur, Mina, entre en contact avec son petit ami, Karel, qui vit en Israël. Ce contact passe par le *réseau téléphonique*, permettant d'établir une communication avec « un pays lointain ». La scène met clairement en avant la collision entre deux espaces que provoque cette communication :

> [Mina] compose un numéro en s'avançant jusqu'au milieu de la place, toujours déserte, comme si ce lieu était idéal pour capter un réseau et lancer un appel vers un pays lointain.

[1] Lily et Lana Wachowski choisissent, dans leur adaptation du roman de David Mitchell, de suggérer que Zachry et Méronyme, les deux protagonistes de ce récit situé le plus loin dans le futur, ont quitté la planète Terre pour s'établir ailleurs dans l'univers, comme on le constate dans la dernière scène du film.

[2] En version originale : « Yay, my Hole World an' hole life was shrinked 'nuff to fit in the O o' my finger'n'thumb » (CA, 324).

[3] Dupuy, G., « Réseaux (philosophie de l'organisation) », art. cit., en ligne.

> Après quelques instants, au centre de cet espace où elle semble seule au monde, elle s'exclame : « Karel ? C'est moi… Où es-tu ? » Karel répond qu'il est chez sa mère […].[1]

La page devient alors le lieu du court-circuit, que l'on définira comme cette pénétration d'un espace dans un autre, caractérisée par la présence des deux voix, via le discours rapporté, des deux personnages pourtant situés dans deux espaces différents. Il n'est pas anodin que, quelques pages plus loin, il soit question de ces « installation[s] en court-circuit qui [font] sauter les plombs régulièrement » : c'est une façon de décrire la manière dont l'espace se constitue dans ce roman. On peut prendre un autre exemple, qui sollicite cette fois-ci le *réseau ferroviaire* : il s'agit des retrouvailles manquées (CC, 226-241) entre deux frères, Eugène Le Coultre, « l'employé des chemins de fer helvétiques » qui décide, enfermé dans des toilettes de chantier désaffectées, de changer de vie, et Évariste, artiste de cirque toujours sur les routes. Dans ce récit, le court-circuit repose sur un phénomène inverse : la connexion entre les deux trajectoires des personnages, chacune marquée par le mouvement (Evariste étant caractérisé par l'itinérance tandis qu'Eugène, agent de gare, est caractérisé par la fixité), ne peut s'établir. On pourrait multiplier les exemples – en s'arrêtant notamment sur cette scène, dans le « désordre inextricable » et la « pagaille générale » de l'aéroport de Londres, qui met en présence trois des personnages de la fiction, Sam, Isa et Rodanski, dont « [les] champs de vision ne se croiseront plus jamais » (CC, 196-197). Dans *Courts-circuits*, chaque lieu semble être contenu dans les autres, mais cet ultime exemple montre que, pour autant, tous sont irrémédiablement imperméables : Mina ne pourra rejoindre Karel et la communication sera interrompue, Eugène ne retrouvera pas son frère, Isa, Sam et Rodanski ne se rencontreront pas. C'est bien là que réside le court-circuit dans ce grand réseau qu'est le roman éponyme d'Alain Fleischer : dans l'impossibilité finale d'établir des connexions pérennes.

Dès lors, comme le soutient Laurence Dahan-Gaida,

> le réseau est un modèle de spatialisation qui repose sur la tension entre des éléments discrets, totalisables et un texte intotalisable. Il opère une potentialisation de la forme qui ressortit non pas d'une géométrie fixe mais d'une dynamique centrifuge : chaque récit constitue un champ de forces à partir duquel de nouveaux champs de forces sont produits à l'infini. Le texte littéraire se trouve ainsi apparenté à une sorte d'univers en expansion : par définition incomplet et extensible, il ne possède ni début ni fin mais seulement une série de points intermédiaires, d'intersections, d'enchevêtrements, qui s'ouvrent derrière chaque mot.[2]

On retrouve ici une description du fonctionnement de l'hypertexte de fiction, qui *est* un réseau. Or, l'intérêt de *253*, comme de *Luminous Airplanes*, est de présenter un espace dans la fiction lui-même soumis à une logique réticulaire.

3) Le lieu : la bibliothèque

Il est, enfin, un dernier espace, à mi-chemin du lieu et de l'objet, que nous aimerions mentionner pour sa présence dans plusieurs romans du corpus, et qui est celui de la bibliothèque. Pour introduire ce lieu-objet, nous repartirons encore une fois de *La Maison des feuilles*, qui offre un exemple symbolique de l'importance de ce que l'on peut définir comme l'espace-collection du livre. Dans le chapitre IV, dans

[1] CC, 29.

[2] Dahan-Gaida, L., « Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire », *Littérature et espaces*, *op. cit.*, p. 109.

lequel Will Navidson et son frère cherchent à mesurer l'intérieur de la maison sur Ash Tree Lane pour tenter de résorber l'incohérence spatiale, de son côté, Karen, l'épouse de Will, invite une amie, Audrie McCullogh, afin de « l'aider à installer des étagères [à livres][1] » (MDF, 33). La narration prise en charge par Zampanò suggère alors, par l'intermédiaire d'une analyse fictive d'une certaine Edith Skourja[2], que cette construction d'une bibliothèque est une façon pour Karen d'intégrer voire de résorber l'énigme que représente cet espace intérieur impossible :

> Karen parle de ses livres comme de « son nouveau confort quotidien ». En leur bâtissant une forteresse, elle instaure un plaisant équilibre entre le connu et l'inconnu. Voilà que se dresse un mur chaud, solide et coloré de volumes entiers d'histoire, de recueils de poésie, d'albums photos et d'illustrés.
>
> Karen refers to her books as her « newly found day to day comfort ». By assembling a stronghold for them, she provides a pleasant balance between the known and the unknown. Here stands one warm, solid, and colorful wall of volume after volume of history, poetry, photo albums, and pulp.[3]

Plus encore, lorsque Karen déséquilibre l'ensemble en ôtant un livre de la bibliothèque, c'est encore une façon de prendre la mesure de l'espace et de s'assurer de sa fixité :

> Karen se contente de prendre un album photos sur l'étagère, comme le ferait n'importe qui, et tous les livres se couchent le long de l'étagère comme des dominos. Mais au lieu de tomber par terre, ils sont judicieusement arrêtés, déclenchant un sourire chez les deux femmes et cette remarque profonde de Karen : « Pas de meilleurs serre-livres que deux murs ». Leçons d'une bibliothèque.
>
> Karen simply removes a photo album, as anyone might do, and causes all the books to fall like dominos along the length of the shelf. However instead of tumbling to the floor, they are soundly stopped, eliciting a smile from both women and this profound remark by Karen : « No better book ends than two walls ». Lessons from a library.[4]

L'étagère à livres, autrement dit la bibliothèque, semble être un rempart – « une forteresse » – contre l'instabilité de la maison : un outil de maîtrise de l'espace. C'est pourtant elle qui va constituer le premier symptôme de cette instabilité, comme on le lit à la clôture du chapitre, après les mesures électroniques effectuées par Will et son frère :

> Soudain, Navidson pousse un cri. Il semble que la contradiction ait finalement été éliminée.
>
> Tom jette un œil par-dessus son épaule : « Adios, Señor Fraction. » […]
>
> Assez bizarrement, une brise ne cesse de refermer une des portes du débarras. […]
>
> Suddenly, Navidson lets out a hoot. It appears the discrepancy has finally been eliminated.
>
> Tom peers over his shoulder, « Good-bye Mr. Fraction ». […]
>
> Oddly enough, a slight draft keeps easing one of the closet doors shut. […]

[1] En version originale : « help construct some bookshelves » (HOL, 33).

[2] Pour en savoir plus sur Edith Skourja, nous recommandons vivement la lecture de l'avant-propos du numéro 64 de la revue *La Licorne* consacré à « L'Enigme », et rédigé par Stéphane Bikialo et Jacques Dürrenmatt (« Avant-propos », *La Licorne*, « L'Enigme », Bikialo, S. et Dürrenmatt, J. (dir.), n° 64, 2003, accessible en ligne : http://www.academia.edu/6707048/L%C3%A9nigme_Avant-propos_avec_J._D%C3%BCrrenmatt_2003_ [consulté le 09/12/16]).

[3] MDF, 34. En version originale : HOL, 34.

[4] MDF, 34-35. En version originale : HOL, 34.

« Hé, ça t'embête pas de faire tenir ça ouvert avec quelque chose ? » demande Navidson à son frère.	« Hey would you mind propping that open with something ? » Navidson asks his brother.
Tom se tourne vers les étagères de Karen et tend la main vers le plus gros volume qu'il peut trouver. [Un roman]. Sauf que cette fois, alors que les livres basculent les uns contre les autres, les derniers ne s'arrêtent pas au mur comme ils l'avaient fait auparavant mais tombent au lieu de ça par terre, révélant au moins trente centimètres entre l'extrémité de l'étagère et le plâtre.	Tom turns to Karen's shelves and reaches for the largest volume he can find. A novel. Just as with Karen, its removal causes an immediate domino effect. Only this time, as the books topple into each other, the last few do not stop at the wall as they had previously done but fall instead to the floor, revealing at least a foot between the end of the shelf and the plaster.
Tom n'y prête pas attention.	Tom thinks nothing of it.
« Désolé », marmonne-t-il et il se penche pour ramasser les livres éparpillés.	« Sorry », he mumbles and leans over to pick up the scattered books.
Et c'est exactement à ce moment que Karen pousse un cri.	Which is exactly when Karen screams.[1]

La bibliothèque est le premier espace à être concrètement frappé par l'instabilité de la maison – et le fait d'avoir ôté un « roman » des étagères pour caler la porte battante semble indiquer, encore une fois, une correspondance entre cette maison et le livre, lui-même épais volume romanesque, que nous sommes en train de lire, et qui a toutes les chances de perturber notre appréhension *réelle* de l'espace qui nous entoure. Dès lors, on comprend que l'espace de la bibliothèque comporte deux facettes : c'est à la fois un lieu réel et une métaphore apte à désigner la multiplication des strates narratives.

On retrouve cette dualité de l'espace de la bibliothèque dans d'autres romans de notre corpus. Ainsi par exemple, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, la bibliothèque est-elle présente sous plusieurs aspects : d'abord, c'est la librairie et ses « rayons[2] » (SPN, 35) emplis de livres qui « sur des hectares et des hectares s'étendent[3] » (SPN, 11) ; ensuite, c'est la bibliothèque personnelle du professeur Uzzi-Tuzii, qui se présente à l'instar de celle érigée par Karen dans le roman de Mark Danielewski comme un rempart : « Le professeur, en reculant, montre les rayonnages serrés contre les murs, les noms et titres illisibles sur les dos et les couvertures, comme une haie épineuse où ne s'ouvre aucune brèche ». Cette image des rangées denses de livres inaccessibles semble, dans le roman de Calvino, symboliser la difficulté que représente l'accès au savoir, en même temps que le refuge que le livre constitue pour ceux qui savent s'y nicher, comme la Lectrice, bien cachée entre les rayonnages de « l'exig[u] bureau[4] » (SPN, 57) du Professeur, ou comme le Professeur lui-même, qui, « comme un poisson qui bondit pour remonter un torrent », sait retrouver un ouvrage dans « un point précis des rayonnages [5]» (SPN, 61). Mais le risque est alors celui de l'engloutissement :

[1] MDF, 40. En version originale : HOL, 39-40.
[2] En version originale : « scaffali » (SNI, 33).
[3] En version originale : « s'estendono per ettari ed ettari » (SNI, 5).
[4] En version originale : « dice il professore arretrando, e indica le scaffalature stipate alle pareti, i nomi e i titoli illeggibili sui dorsi e i frontespizi, come una siepe ispida senza spiragli » et « all'esiguità del suo studio » (SNI, 56-57).
[5] En version originale : « con un balzo da pesce che risale una rapida si dirige verso un punto preciso d'una scaffale » (SNI, 60).

> La voix du professeur semble près de s'éteindre. Tu tends le cou pour t'assurer qu'il est encore là, de l'autre côté de la cloison de livres qui le cache à ta vue, mais tu n'arrives pas à le voir, peut-être a-t-il glissé dans la haie des publications universitaires et collections de revues, se faisant petit au point de se faufiler dans ces interstices avides de poussières […].
>
> La voce del professore sembra stia per spegnersi. Sporgi il collo per assicurarti che sia sempre lì, oltre la paratia degli scaffali che lo separa dalla tua vista, ma non riesci più a scorgerlo, forse sgusciato nella siepe di pubblicazione accademiche e annate di riviste, assottigliandosi al punto di potersi infilare negli interstizi avidi di polvere.[1]

Enfin, ce sont les étagères emplies de livres chez la Lectrice, Ludmilla, que l'on découvre dans le chapitre VII lorsque celle-ci devient l'interlocutrice à la deuxième personne du singulier du narrateur anonyme s'adressant au Lecteur depuis le début. Ce chapitre est tout à fait intéressant car il propose une description du personnage par l'intermédiaire de celle de son lieu d'habitation, à même de traduire dans l'espace un caractère, un peu à la manière de ce que l'on trouve dans le texte que Georges Perec consacre, dans *Penser / Classer*, à la bibliothèque, un reflet de l'âme. Et l'on pourrait reprendre, pour décrire la bibliothèque de la Lectrice, la maxime qui amorce la réflexion de Georges Perec : « Une bibliothèque que l'on ne range pas se dérange, […] et je l'ai plusieurs fois vérifié expérimentalement[2] ». La question du rangement de la bibliothèque et de son ordonnancement est, dans cette perspective, une interrogation que partagent Italo Calvino et Georges Perec.

Si d'autres romans de notre corpus font apparaître de temps à autres des bibliothèques – comme dans les « Lettres de Zedelghem » dans *Cloud Atlas* où la bibliothèque du compositeur Ayrs est, comme « d'autres merveilles encombrantes[3] » (CN, 86), à la fois un bien précieux et un élément du décor, ou comme dans *Luminous Airplanes*, lorsque le narrateur se rend à la bibliothèque de New York afin de mener des recherches – le plus souvent, ils semblent privilégier sa dimension métaphorique : l'espace de la bibliothèque se pare alors d'atours borgésiens. Celle-ci n'est rien d'autre qu'une « variation des vingt-trois lettres[4] » de l'alphabet : c'est-à-dire « l'univers (que d'autres nomment la Bibliothèque)[5] », immense, sans frontières, infinie, et contenant tous les textes possibles combinant ces vingt-trois (ou vingt-six) lettres de l'alphabet. Gérard Genette disait à ce propos que la bibliothèque était « le plus clair et le plus fidèle symbole de la spatialité de la littérature[6] ». Valérie Dupuy, dans un article qu'elle consacre à *La Maison des feuilles*[7], montre que cette référence borgésienne est réinvestie par le roman de Danielewski, qui exploite la note finale de la nouvelle :

> Letizia Alvarez de Toledo a observé que cette vaste Bibliothèque était inutile : il suffirait en dernier ressort *d'un seul volume*, de format ordinaire, imprimé en corps neuf ou en corps dix, et comprenant un nombre infini de feuilles infiniment minces. […] Le maniement de ce

[1] SPN, 81-82. En version originale : SNI, 81.
[2] Perec, G., « Notes sur l'art et la manière de ranger ses livres », *Penser / Classer*, Hachette, Paris, 1985, p. 38.
[3] En version originale : « the library, and other various bulky treasures » (CA, 59).
[4] Burton, R., *L'Anatomie de la mélancolie*, cité par Borges, J. L., « La Bibliothèque de Babel », *Fictions*, *op. cit.*, p. 491.
[5] Borges, J. L., « La Bibliothèque de Babel », *Fictions*, *op. cit.*, p. 491.
[6] Genette, G., « La littérature et l'espace », *Figures II*, *op. cit.*, p. 48.
[7] Dupuy, V., « Le livre métamorphosé en volume : *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski », *Voix Plurielles*, n° 5, vol. 1, mai 2008.

> soyeux *vademecum* ne serait pas aisé : chaque feuille apparente se dédoublerait en d'autres ; l'inconcevable page centrale n'aurait pas d'envers.[1]

Autrement dit, le roman de Mark Danielewski est tout à la fois un ensemble de feuillets, une maison, et un univers – on retrouve ici un postulat de Gaston Bachelard, cité dans *La Maison des feuilles* : « […] la maison est notre coin du monde. Elle est – on l'a souvent dit – notre premier univers. Elle est vraiment un cosmos[2] ». La boucle est bouclée. Une ébauche de ce même principe est à l'œuvre dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, lorsque le Lecteur visite l'université : le texte offre alors une variation sur le terme même d'*université*, renvoyant de façon indirecte à la Bibliothèque-univers de Borges puisque comparée à ce « livre aux pages blanches[3] » (SPN, 55) duquel on ne pourrait plus sortir.

Le narrateur de la première partie de *« 53 jours »* semble avoir pris cette métaphore au pied de la lettre : il ne mènera son enquête qu'à partir du manuscrit laissé par Serval, auteur de polars à succès, et interprétera le monde qui l'entoure à l'aune de ce manuscrit, allant chercher dans le monde qui est le sien les traces d'une fiction forgée de toutes pièces en vue de le piéger – comme en témoigne par exemple sa rencontre avec Lise (prénom lui-même fort bien trouvé), au septième chapitre. L'enquête se déroule entièrement de livre en livre, à l'image du voyage entrepris par le narrateur de « La Bibliothèque de Babel » qui a « effectué des pérégrinations à la recherche d'un livre et peut-être du catalogue des catalogues[4] » :

> Toute la matinée, j'ai été taraudé par une intuition inexplicable : la vérité que je cherche n'est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres. Cette phrase a l'air de vouloir ne rien dire, mais je me comprends : il faut lire les *différences*, il faut lire entre les livres comme on lit « entre les lignes ». Car il n'y a pas seulement un livre – un manuscrit, plutôt – qui s'appelle *La Crypte*, il y a aussi les quatre livres dont Serval s'est plus ou moins servi pour écrire *La Crypte* et, dans *La Crypte* même, il y a *Le Juge est l'assassin* et même, quoique évoqué en moins d'une phrase, ce roman de Henrijk intitulé *Od Rädek*, et d'un livre à l'autre, ou à l'intérieur d'un même livre, il y a des petites choses qui passent, qui glissent, parfois sans modification, parfois avec de minuscules différences.[5]

Cette description du processus de l'enquête menée par le narrateur de la première partie, qui le conduira droit dans le piège tendu, mais qui est aussi le modèle de l'enquête, réussie cette fois, par Salini dans la seconde partie du roman, peut se comprendre à plusieurs niveaux : c'est à la fois une apologie de la lecture herméneutique, et dans le même temps une définition adéquate du principe d'intertextualité. C'est ainsi un clin d'œil adressé au lecteur de *« 53 jours »*, étrange roman posthume inachevé et recomposé, qui semble être lui-même tissé de références à *La Chartreuse de Parme* de Stendhal jusque dans ses moindres interstices, comme par exemple les premières phrases des chapitres premier à neuvième, qui reprennent de façon plus ou moins explicite les premières phrases des chapitres correspondants dans le roman de Stendhal[6]. *« 53 jours »* devient alors, mais dans une bien moindre

[1] Borges, J. L., « La Bibliothèque de Babel », *op. cit.*, p. 498.

[2] Bachelard, G., *La Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 24.

[3] En version originale : « ti sembra d'esserti perduto nel libro dalle pagine bianche e di non riuscire a uscirne » (SNI, 54).

[4] Borges, J. L., « La Bibliothèque de Babel », *op. cit.*, p. 491.

[5] « 53 », 93.

[6] Nous ne prendrons que deux exemples : le deuxième chapitre, dans *« 53 jours »*, débute par la phrase suivante : « Lemarquis professait les lettres classiques et le plus grand mépris pour le professorat » (« 53 », 27) ; *La Chartreuse de Parme* fait débuter son chapitre deux ainsi : « Le marquis professait une haine vigoureuse pour

mesure, semblable à *La Maison des feuilles* par cette dimension palimpseste qui dédouble la feuille de texte. On entre dans l'espace de l'intertextualité, que Pascale Hellégouarc'h analyse dans les termes suivants : « Susceptible de réorienter l'interprétation […], [l'intertextualité] bouscule le sens, refuse l'automatisme d'associations […] et relance le signifiant dans un nouveau procès de signification. » Ce faisant, l'espace littéraire devient pluriel, « espace en perpétuelle construction où tout fait sens[1] » : cela peut alors aussi bien s'appliquer au roman de Georges Perec qu'au *Château des destins croisés* d'Italo Calvino, puisque ces destins sont eux-mêmes, comme nous avons déjà pu le dire, inscrits dans le grand livre de la culture occidentale.

Ainsi, la bibliothèque dans notre corpus semble pouvoir tout à la fois désigner un lieu concret, espace de conservation du livre, un contenant – l'étagère – et une métaphore, qui tend *in fine* à faire du roman multipliant les récits un condensé de la bibliothèque-univers du cauchemar borgésien.

B. Arpenter le monde

Dans la nouvelle de Borges, les habitants de la Bibliothèque-Univers sont, chacun, assignés à une des « galeries hexagonales[2] » qui forment les alvéoles infinies de ce lieu sans limites. À la suite de la découverte que « la Bibliothèque comprenait tous les livres[3] », de nombreux habitants entament un voyage en quête de leur propre avenir – à l'instar du narrateur du récit qui a lui-même quitté « l'hexagone où [il est] né[4] » pour mieux y revenir : « Des milliers d'impatients abandonnèrent le doux hexagone natal et se ruèrent à l'assaut des escaliers […][5] ». Cette quête, vaine dès le départ puisque la Bibliothèque est indéfinie, implique dès lors une pérégrination, voire un « pèlerinage » : son but avéré est de pouvoir mettre la main sur ce livre qui existe nécessairement et qui serait « le résumé parfait *de tous les autres*[6] », c'est-à-dire un livre qui permettrait, enfin, de connaître la Bibliothèque et de pouvoir en prendre la mesure. Autrement dit, dans cette nouvelle de Borges, la métaphore de la bibliothèque-monde en fait un espace à parcourir : c'est, semble-t-il, l'unique façon de se l'approprier. La démarche entreprise par Will Navidson dans *La Maison des feuilles* est bien du même ordre : il s'agit d'abord pour lui de littéralement *mesurer* sa maison par un ensemble de mouvements périlleux – le fait par exemple « d'escalad[er] une échelle jusqu'au premier étage[7] » (MDF, 29) ; il s'agit, ensuite, comme on le voit dans le chapitre V consacré à la question de l'écho et à la découverte du nouvel espace sans limite apparu dans le salon de la maison sur Ash Tree Lane, d'en prendre petit à petit possession : s'opposent alors Karen, qui refuse l'exploration, et Navidson, dont l'état d'esprit aventurier le conduit, poussé par « de l'impétuosité ou

---

les Lumières » (Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Editions GF Flammarion, 2000 [1841]. Le septième chapitre chez Perec commence par la mention des « petits détails insignifiants [dont] le compte-rendu de la journée devrait être fait » (« 53 », 77), tandis que le chapitre sept de *La Chartreuse* s'ouvre sur l'évocation des « petits détails de cour aussi insignifiants que celui que nous venons de raconter [dont] il faudrait remplir l'histoire des quatre années qui suivirent » (Stendhal, *La Chartreuse de Parme, op. cit.*, p. 204).

[1] Hellégouarc'h, P., « L'intertextualité, espace transversal : mémoire, culture et imitation », *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, *op. cit.*, p. 65, pour cette citation et la précédente.

[2] Borges, J. L., « La Bibliothèque de Babel », *op. cit.*, p. 491.

[3] *Ibid.*, p. 494.

[4] *Ibid.*, p. 491.

[5] *Ibid.*, p. 495.

[6] *Ibid.*, p. 496, pour cette citation et la précédente.

[7] En version originale : « Navidson climbs up a ladder to the second story » (HOL, 29).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

juste de la curiosité[1] » (MDF, 64), à pénétrer dans cet espace indéfini. Si le voyage au sein de la Bibliothèque borgésienne est comparé à une pérégrination, ceux entrepris par les différents personnages dans le roman de Danielewski sont systématiquement désignés comme des *explorations* : dans les deux cas, voyage et quête de sens se superposent. On peut alors reprendre le terme de « circonfiguration » proposé par Frédéric Yvan dans l'article qu'il consacre à Danielewski et Perec. Comme il le montre, l'espace qui s'ouvre dans la maison sur Ash Tree Lane relève d'une atopie :

> Cet espace énigmatique se manifeste rapidement inappropriable : toute tentative d'élaboration d'un plan se révèle impossible – cet espace se métamorphose constamment – et la boussole apparaît incapable de déterminer un sens. La maison de Will Navidson est donc occupée en son centre, derrière une porte, par un espace proprement irreprésentable et désorienté – non-lieu.[2]

Dès lors, toute exploration est nécessairement paradoxale, comme le sont les pérégrinations dans la bibliothèque de Babel, puisqu'elle vise à *circonscrire* un espace infini, dans le but d'en faire émerger une *configuration*. Pour *La Maison des feuilles*, nous y reviendrons, cette configuration prend rapidement l'apparence du labyrinthe.

Ainsi, notre corpus semble mettre en jeu un espace plus ou moins problématique que les personnages tentent de s'approprier par le parcours, l'arpentage, la circonfiguration. Deux exceptions notables : dans *Le Château des destins croisés*, le voyage précède les récits, il est ce qui conduit les personnages au sein du château ou de la taverne, lieux de repos suite au labyrinthe de la forêt ; dans *253*, le mouvement s'annihile lui-même, en quelque sorte, puisque tous les personnages circulent dans la même rame de métro : tous sont pris dans le mouvement de cette dernière, mais tous sont statiques au sein de cette rame qui ne s'arrêtera pas, assignés à une place fixe que les schémas des wagons viennent confirmer. Il ne s'agit dès lors plus d'explorer un espace dans la fiction, mais de faire de la fiction le lieu du mouvement des récits, puisqu'à partir de chaque point fixe – chaque personnage – un fragment narratif émerge. Ailleurs dans notre corpus, cependant, les protagonistes prennent possession de l'espace de la diégèse par une circulation qui s'apparente à un arpentage : il s'agit, comme le terme l'indique, d'en mesurer les arpents. Nous ne cherchons pas seulement à montrer que les personnages voyagent dans ces romans, mais bien que le voyage est ce qui permet aux personnages de prendre la mesure de l'espace de la fiction ; c'est, en quelque sorte, une façon de rétablir une ligne droite au sein de ce qui n'en a plus l'apparence, comme le suggère Isabelle Daunais dans l'article qu'elle consacre à la notion d'étendue dans le roman. Elle part du constat que « les romans sont nombreux qui, d'une manière ou d'une autre, mettent en scène comme prémices aux aventures de leurs personnages un espace ouvert de tous les côtés, infiniment disponible et que rien, *a priori*, ne semble déterminer[3] ». L'étendue correspond alors, selon elle, à l'ouverture des possibles propre au romanesque ; la ligne droite, dans ce système, s'apparente à un fil d'Ariane :

[1] En version originale : « Call me impetuous or just curious » (HOL, 63).

[2] Yvan, F., « Circonfigurations autour d'*Espèces d'espaces* de Georges Perec et de *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski », *Le Livre et ses espaces*, Milon, A., Perelman, M. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007, n.p. (ouvrage consulté en ligne).

[3] Daunais, I., « L'étendue : matière et question du roman », *Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 95.

> En fait, on pourrait proposer que la linéarité […] a longtemps été – et continue d'être – une façon […] de ne pas perdre pied dans l'étendue, à laquelle la ligne serait une réponse, ou contre laquelle elle serait une défense – réponse et défense imparfaites, bien sûr, mais permettant néanmoins de maintenir un équilibre entre l'immensité des possibles offert [*sic*] au personnage et sa propre fragilité. […] La ligne serait ainsi moins une forme du roman qu'un moyen de se déplacer dans sa matière […].[1]

Tout l'*incipit* de *Courts-circuits* semble mêler description de l'espace comme étendue, c'est-à-dire ouverture des possibles livrée du point de vue du narrateur homodiégétique[2], et mise en place des conditions de possibilité de son parcours, par le dessein d'un voyage. L'espace est une étendue, parce que ce sont les sensations provoquées sur le personnage par la ville de Tabor qui l'amènent à décrire son environnement : « Pourquoi les mots "La Terre est ronde" m'apparaissent soudain, en relation avec la chaleur et le vide de cette petite ville, quelque part en Europe centrale ? » (CC, 11). Ce qui s'établit ici semble bien correspondre à un « espace ouvert de tous les côtés », un monde, une « Terre », un univers. Le narrateur n'a alors de cesse de mettre en place, dans la réponse qu'il apporte à cette question, les conditions du parcours de cet espace, qui ne semble exister que pour être traversé : « A moins que ce ne soit l'impression de revenir ici […] après un grand tour qui m'aurait d'abord projeté ailleurs, ou bien l'inverse : être arrivé au point de départ d'un voyage qui me ramènera ici tôt ou tard […] » (CC, 11-12). D'emblée, l'étendue à traverser est circonscrite par la rotondité de l'image convoquée :

> Est-ce la chaleur que j'associe à la rotondité, en pensant à des objets ronds comme les chaudières ou les marmites, où cuisent et se réchauffent les aliments ? Ou est-ce le vide, que je me représente plutôt rond que carré ou triangulaire, c'est-à-dire plutôt circonscrit et contenu par une sphère que par un cube ou une pyramide ?[3]

L'ouverture de *Courts-circuits* dessine une étendue « circonfigurée », si l'on s'autorise à conjuguer le néologisme proposé par Frédéric Yvan, qu'il ne reste plus qu'à arpenter pour en prendre la mesure définitive. Si dans *La Maison des feuilles* l'espace incongru de la maison sur Ash Tree Lane paraît condamner toute tentative de mesure définitive, dans le roman d'Alain Fleischer la possibilité de mener à bien cette entreprise est suggérée dès l'*incipit*. En suivant les traces du narrateur intermittent, on le voit accomplir un cheminement qui s'apparente à un tour du monde, à même de prendre la mesure de cette « Terre ronde ». À chacune de ses réapparitions, le narrateur est situé sur un nouveau point du globe, faisant de la planète un espace à la mesure de l'homme qui l'habite : on pourrait comprendre *Courts-circuits*, dont le narrateur-personnage peut être analysé comme un reflet de son auteur, selon les termes de Bertrand Westphal quand il définit la « fiction géographique » comme ce « qui se situe quelque part entre le récit de voyage, la bio- ou l'autobiographie et le récit fictionnel[4] ». Sans aller jusque-là, on peut remarquer que, dans la même veine, *Cloud Atlas* présente, dans chacun de ses six récits, des personnages entreprenant un voyage : Adam Ewing traverse le Pacifique, Robert Frobisher a fui l'Angleterre pour rejoindre la Belgique, Luisa Rey enquête à travers la ville de Los Angeles, Timothy Cavendish est lui aussi amené à fuir dans le nord de l'Angleterre, dans un véritable périple semé

[1] *Ibid*., p 103.

[2] Isabelle Daunais définit ainsi l'étendue comme ce qui « est plus détermin[é] que l'espace, puisqu'elle relève de la perception et suppose donc un point de vue, la présence d'un observateur qui en prend la mesure ; mais elle est à la fois une caractéristique essentiellement informe, incomplète, inachevée » (*ibid*., p. 96-97).

[3] CC, 11.

[4] Westphal, B., *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 189.

d'embûches, tandis que Sonmi échappe littéralement au monde souterrain de son asservissement pour découvrir la vie en surface. Dans le récit central, « La croisée d'Sloosha », le personnage de Zachry accompagne Méronyme dans son exploration de l'île sur laquelle il vit : c'est la seule terre restée habitable à l'échelle de la planète, et il s'agit alors à proprement parler de prendre la mesure de ce qui reste.

Dans les autres romans de notre corpus, l'arpentage se double d'une dimension initiatique. Il s'agit, par le biais du voyage, de s'accomplir : le personnage cherche alors autant à cerner l'espace qui l'entoure que l'espace en lui. C'est le cas notamment dans *Luminous Airplanes* de Paul La Farge, dans lequel le narrateur entreprend un voyage sur les traces de ses origines en décidant de retourner chez ses grands-parents afin de vider la maison, suite à leur décès : c'est lors de ce séjour prolongé qu'il comblera les vides dans le récit de son passé. On peut par ailleurs noter que les différents nœuds de l'hypertexte sont organisés d'un point de vue temporel, comme nous l'avons montré, autant que spatial : toute la section consacrée au séjour du narrateur dans la ville de Thebes se raconte sur fond marron, tandis que le récit de sa jeunesse à San Francisco adopte un fond vert ; sa vie adulte à New York est, elle, sur fond bleu. Ces variations permettent d'indiquer la progression du cheminement du narrateur sur les traces de sa propre histoire. Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, la logique est sensiblement la même : le Lecteur est amené à parcourir le monde à la poursuite du livre manquant ; on le voit ainsi atterrir dans une contrée lointaine au début du chapitre IX. Mais son voyage est aussi un voyage parmi l'univers du livre, dans la librairie, à l'université, à la maison d'édition, au sein d'une agence gouvernementale de censure… De ce cheminement, le Lecteur en ressort aguerri : il n'est plus ce lecteur un peu naïf que l'on découvre dans l'*incipit*, mais est désormais capable de dire ce qu'il attend d'un livre. Plus encore, dans le roman de Calvino, une comparaison constante est construite entre le voyage et la lecture : il s'agit bien de prendre la mesure de la Bibliothèque. Ainsi, si le temps du voyage en avion est comparé au temps de la lecture – c'est-à-dire une sorte de temps suspendu –, la lecture est elle-même comparée à un voyage en train, comme dans le rêve que fait le Lecteur dans le chapitre X, ou en bateau, comme dans l'antépénultième chapitre : « Lecteur, il est temps que cette navigation agitée trouve enfin un point où aborder. Est-il un port mieux fait pour t'accueillir qu'une grande bibliothèque ? Il y en a certainement une dans la ville d'où tu es parti et où te voici revenu après ce tour du monde d'un livre à l'autre[1] » (SPN, 281). Comme dans le roman d'Alain Fleischer, le personnage a accompli un tour du monde : une sorte de révolution, qui le reconduit à son point de départ désormais mieux armé pour faire face à la bibliothèque. Dès lors, le « tour du monde d'un livre à l'autre » entretient la métaphore de l'univers-bibliothèque et crée un doute : le voyage est-il autre chose qu'une image pour désigner l'acte de lecture et l'immersion narrative, par laquelle nous entrons dans un nouvel univers ?

Si dans ces deux œuvres, le voyage initiatique semble avoir porté ses fruits, il n'en va pas de même dans les deux derniers romans de notre corpus : dans *« 53 jours »*, notamment dans la première

[1] En version originale : « Lettore, è tempo che la tua sballottata navigazione trovi un approdo. Quale porto può accoglierti più sicuro d'una grande biblioteca ? Certamente ve n'è una nella città da cui eri partito e cui hai fatto ritorno dopo il tuo giro del mondo da un libro all'altro » (SNI, 297).

partie, le narrateur est amené à explorer la ville de Grianta et ses environs après avoir lu et enquêté dans le manuscrit de Serval, afin de déterminer les causes de sa disparition. Or, il construit en réalité depuis le début le piège qui se refermera sur lui : loin de lui permettre d'atteindre une vérité, cet arpentage de l'espace constitue un véritable aveuglement, dont la scène du trajet en voiture aux côtés de la Main Noire, cette société mafieuse que le narrateur soupçonne un temps, semble être l'emblème. En effet, le narrateur, après être monté de son plein gré dans la voiture, se retrouve comme un prisonnier : « Je suis monté dans la voiture. J'ai à peine eu le temps d'apercevoir deux silhouettes sombres avant qu'on me recouvre la tête d'une cagoule ». Ne pouvant plus rien voir, il ne peut pas prendre la mesure de l'espace parcouru : « Le trajet a duré longtemps, mais je serais bien incapable de dire combien dura ce longtemps […] ; je sais qu'à un certain moment nous avons longé la mer, puis pris des routes cahoteuses (mais quelle route n'est pas cahoteuse dès que l'on sort de Grianta […] ?) » (« 53 », 111). Le voyage effectué est pleinement inutile, le contraire même de la vertu initiatique notée dans les deux romans précédents : « Maintenant encore, trois heures après qu'ils m'aient reconduit chez moi, incapable de trouver le sommeil, je m'efforce vainement de mettre en place les pièces de ce puzzle » (« 53 », 314). Dans le roman de Perec, comme dans le roman de Danielewski, l'arpentage échoue : dans *La Maison des feuilles*, cet échec se joue à deux niveaux. D'abord, il est le résultat des diverses explorations menées dans le *Navidson Record* afin de déterminer ce qu'est cet espace illimité dans la maison. Une scène en particulier montre bien cet échec de l'arpentage ; elle se situe au chapitre XIII et rapporte la mort de Tom, le frère de Navidson, englouti par la maison qui se livre à son attaque la plus virulente envers ses habitants :

Dans la cuisine, Tom jette un tabouret contre la vitre. Nous l'entendons dire : « Très bien, ma Daisy, passe par là et tu seras sortie d'affaire. » Ce qui aurait été un jeu d'enfant si le sol n'avait pas pris les caractéristiques d'un gigantesque tapis roulant, les entraînant loin de leur seule issue.	In the kitchen, Tom throws a stool through the window. We hear Tom saying : « Okay Daisy girl, make it through here and you're home free ». Which might have been just that simple had the floor not taken on the characteristics of giant conveyor belt, suddenly drawing them away from their own escape.
Protégeant Daisy dans ses bras, Tom se met à courir aussi vite qu'il peut, dans une tentative pour résister à l'appel du vide qui bée derrière eux. […] Tom redouble d'effort, se rapproche davantage, jusqu'à ce qu'il soit à portée de main de Navidson à qui il tend Daisy […]. Mais Tom a atteint ses limites. À bout de souffle, il cesse de courir, tombe à genoux en se tenant les côtes. Le sol l'emporte en arrière sur trois ou quatre mètres puis sans raison apparente s'immobilise. […] Malheureusement, comme le démontre Tom, chaque fois qu'il fait un pas en avant, le sol l'entraîne de deux en arrière.	Cradling Daisy in his arms, Tom starts running as fast as he can, trying to out race the shock of the void yawning up behind them. […] Tom pushes harder, edging closer and closer, until finally as he gets within reach, he holds Daisy out to Navidson […]. Tom, however, has found his limit. Badly out of breath, he stops running and drops to his knees, clutching his sides and heaving for air. The floor carries him backwards ten or fifteen feet more and then for no apparent reason stops. […] Unfortunately, as Tom demonstrates, whenever he takes one step forward, the floor drags him two steps back.[1]

[1] MDF, 353. En version originale : HOL, 346-347.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

La mort de Tom n'est pas anodine : il meurt alors qu'il cherche à avancer, il meurt parce qu'il lui est devenu impossible de continuer à avancer. Son arpentage – qui n'en est plus un ici – est nié dans ce qui le constitue : le fait de pouvoir mettre un pied devant l'autre, et que ce geste permette d'avancer dans l'espace. L'image du tapis roulant est hautement significative dans cette perspective : elle signe le radical échec de l'entreprise des personnages pour venir à bout de cette maison paradoxale. Cette dernière restera à jamais insaisissable. Insaisissable, elle l'est doublement dans le roman, puisque le personnage de Johnny Errand va, dans le chapitre XXI, lui aussi échouer dans sa tentative de retrouver cette maison : « Personne ici n'a entendu parler de Zampanò. Personne ici n'a entendu parler des Navidson. Je n'ai pas trouvé d'Ash Tree Lane. Des mois de voyage et je n'ai toujours pas trouvé l'apaisement[1] » (MDF, 514). Et un peu plus loin :

> Partout où je suis allé, j'ai trouvé trace de l'histoire de Zampanò, par là j'entends de Navidson, sans preuve réelle pour confirmer quoi que ce soit. J'ai passé au peigne fin toutes les rues et tous les champs de Disputanta à Five Forks et tout à l'est jusqu'à l'île de Wight, et bien que très souvent je me sente proche, vraiment proche, de quelque chose d'important, au final je pars toujours sans rien…
>
> Everywhere I've gone, there've been hints of Zampanò's history, by which I mean Navidson's, without any real evidence to confirm any of it. I've combed through all the streets and fields from Disputanta to Five Forks to as far east as the Isle of Wight, and though I frequently fell close, real close, to something important, in the end I come away with nothing.[2]

Si la quête de Johnny Errand est vaine, si l'enquête du narrateur de la première partie de *« 53 jours »* est fausse, c'est parce que dans les deux cas on assiste à la superposition de deux espaces : celui de la diégèse dans laquelle se situent les protagonistes, et celui de la fiction au sein de la fiction, *La Crypte* ou le manuscrit de Zampanò.

On peut conclure de ce rapide parcours au sein du corpus que *« 53 jours »* et *La Maison des feuilles* superposent plusieurs espaces, comme le font les autres œuvres, multiplication des récits oblige : mais dans ces deux romans en particulier, une confusion est volontairement maintenue concernant le niveau de réalité auquel situer les fictions enchâssées. Nous verrons, dans un point prochain, que cette question contribue grandement à la complexification de l'appréhension de l'espace dans notre corpus et peut être perçue comme un corollaire plus ou moins exploité de la multiplication des récits.

C. Approfondir l'espace

À l'image des lois de la physique dans *La Maison des feuilles*, c'est-à-dire du principe selon lequel « la physique repose sur un univers infiniment centré sur le signe égale[3] » (MDF, 33), qui paraissent devoir être mises à mal, la multiplication des récits ainsi que le parcours des personnages pour appréhender l'espace, couplés à la multilinéarité contredisant la dimension téléologique de la narration, débouchent sur une véritable « entropie » narrative, que l'on définira comme un état de désordre et d'incertitude dans la matière romanesque, « un flux d'informations, secoué de redondances

[1] En version originale : « No one here has heard of Zampanò. No one here has heard of the Navidsons. I've found no Ash Tree Lane. Months of travel and I've still found no relief » (HOL, 499).

[2] MDF, 516. En version originale : HOL, 501.

[3] En version originale : « Physics depends on a universe infinitely centred on an equal sign » (HOL, 32).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

et de bruits[1] » (SPN, 32). L'appréhension de l'espace semble alors devoir acquérir une dimension nouvelle – une sorte de troisième dimension, prenant en compte la profondeur du système – voire impliquer la notion d'espace-temps, c'est-à-dire l'ajout d'une quatrième dimension.

Avant d'aller plus loin dans cette exploration de la présence d'un espace en trois voire quatre dimensions dans notre corpus, il paraît nécessaire d'effectuer une mise au point concernant la notion d'espace-temps, qui a été proposée pour la première fois par Poincaré dans un article de 1905, comme le rappelle Jean-Paul Auffray. Ce dernier précise, en préambule de l'ouvrage de vulgarisation qu'il consacre à cette notion, que l'espace et le temps ont longtemps été compris comme deux entités absolues – Kant en faisant les « formes *a priori* de la sensibilité, c'est-à-dire les conditions nécessaires d'une expérience humaine qui ne porte jamais sur la réalité en soi, mais sur les expériences humaines[2] ». Or, une des mutations de la physique moderne consiste à postuler une relativité du temps et de l'espace, à partir du mouvement qui les unit. Après avoir passé en revue les différentes théorisations du mouvement, permettant notamment de comprendre le fonctionnement de l'expérience de Giordano Bruno sur le « mouvement partagé », expérience dans laquelle on constate qu'une pierre, lâchée du haut du mât d'un bateau en mouvement, atterrira au pied du mât que le bateau soit en mouvement ou non, Jean-Paul Auffray consacre une grande partie de son ouvrage à la présentation des travaux d'Einstein et de Poincaré, montrant notamment le rôle de ce dernier dans l'émergence de la notion d'espace-temps et de la théorie de la relativité. Dans *La Science et l'hypothèse*, ouvrage publié en 1902 et destiné au grand public, Henri Poincaré affirme ainsi qu'il « n'y a pas d'espace absolu et [que] nous ne concevons que des mouvements relatifs », ou encore qu'il « n'y a pas de temps absolu ; dire que deux durées sont égales, c'est une assertion qui n'a par elle-même aucun sens[3] ». Mais c'est dans une note de 1905, qui prend appui sur l'idée du mouvement partagé, que la notion d'espace-temps, c'est-à-dire l'analyse conjointe de ces deux données, est véritablement posée. Comme l'explique Jean-Paul Auffray, Poincaré expose un calcul à partir d'une situation d'observation d'un phénomène : un spectateur A évalue la distance dans l'espace (x) et le temps (t) de cet événement ; un spectateur B mesure de même la distance dans l'espace (x') et le temps (t') de ce même événement. Les prédécesseurs de Poincaré partaient du principe que le spectateur A mesurait la « vraie » distance, tandis que le spectateur B mesurait un temps et un espace locaux ; pour Poincaré, il n'y a pas de point de vue « vrai » : A et B sont relatifs, x et t sont conjoints. Dès lors, l'espace-temps s'apparente à une perception en quatre dimensions de l'espace : la longueur, la largeur et la profondeur, qui permettent de percevoir un volume, et la donnée temporelle, qui permet de prendre en compte le point de vue. C'est le basculement de la géométrie euclidienne à la géométrie non-euclidienne, que Jean-Paul Auffray résume ainsi : « Dans l'espace ordinaire, lorsque la distance entre deux points est nulle, on dit que ces deux points coïncident. Il n'en va pas de même dans l'espace-temps : l'intervalle entre deux points peut être nul sans que les deux points coïncident[4] ». Dès lors, la forme que prend l'espace-temps dans la théorie de la relativité générale est celle « d'un champ,

[1] En version originale : « che si riduca in impulsi elettronici, in flusso d'informazione, squassato da ridondanze e rumori, e si degradi in una vorticosa entropia » (SNI, 29-30).

[2] Auffray, J.-P., *L'espace-temps*, *op. cit.*, p. 20-21.

[3] Poincaré, H., cité par Auffray, J.-P., *L'Espace-temps*, *op. cit.*, p. 37.

[4] Auffray, J.-P., *L'espace-temps*, *op. cit.*, p. 54.

c'est-à-dire d'une entité dont les propriétés varient d'un point à un autre de façon continue, la valeur du champ en un point définissant le champ aux points voisins[1] ». Cette définition est tout à fait intéressante pour notre propos car elle rejoint des éléments que nous avons pu présenter précédemment concernant, d'une part, la structure de l'hypertexte de fiction et la constitution du sens – voire de l'intrigue – par le lecteur, et d'autre part, la mise en place d'une appréhension réticulaire de l'espace dans certaines œuvres du corpus.

Sans chercher à aller plus loin dans cette présentation très rapide de la notion d'espace-temps, il nous paraît plus intéressant de comprendre comment les productions littéraires s'emparent de cette notion. Comme le soutient Bertrand Westphal dans le chapitre qu'il consacre à la « Spatio-temporalité » dans *La Géocritique*, « l'extension interdisciplinaire de la recherche s'impose. Connaître par le menu la théorie de la relativité n'est pas indispensable, pas plus que de connaître la législation portant sur le plan d'occupation des sols, mais il est bienvenu de savoir mesurer leur effet métaphorique[2] ». Nous souhaitons donc adopter cette démarche, que Jean-Christophe Valtat justifie à partir du moment où l'œuvre, de façon explicite ou plus masquée, évoque cette notion : cela agit comme un signal[3]. Par exemple, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, apparaissent conjointement les notions d'entropie et d'espace-temps :

> Tu jettes le livre sur le plancher, tu le lancerais bien par la fenêtre, et même à travers la fenêtre fermée, […] pour transformer le livre en photons, vibrations ondulatoires, spectres polarisés ; […] pour le réduire à des impulsions électroniques, un flux d'informations, secoué de redondances et de bruits, qui se dégrade enfin dans un tourbillon d'entropie. Tu voudrais le jeter hors de la maison, hors du bloc de maisons, hors du quartier, […] hors de la culture occidentale, de la plate-forme continentale, de l'atmosphère, de la biosphère, […] du système solaire, de la galaxie, de l'amas des galaxies, et l'envoyer plus loin encore, au-delà du point limite d'expansion des galaxies, là où l'espace-temps n'est pas encore arrivé […].
>
> Scagli il libro contro il pavimento, lo lanceresti fuori dalla finestra, anche fuori dalla finestra chiusa, […] scaraventare il libro ridotto a fotoni, vibrazioni ondulatorie, spettri polarizzati ; […] che si riduca in impulsi elettronici, in flusso d'informazione, squassato da ridondanze e rumori, e si degradi in una vorticosa entropia. Vorresti gettarlo fuori della casa, fuori dell'isolato, fuori del quartiere, […] fuori della cultura occidentale, fuori della placca continentale, dall'atmosfera, dalla biosfera, […] dal sistema solare, dalla galassia, dal cumulo di galassie, riuscire a scagliarlo più in là del punto in cui le galassie sono arrivate nella loro espansione, là dove lo spazio-tempo non è ancora arrivato […].[4]

Les deux notions sont employées de façon littérale : il s'agit pour Calvino de projeter la destruction du livre, de le voir disparaître au-delà des limites de notre monde, c'est-à-dire de l'espace-temps. Dans *La Maison des feuilles*, l'ensemble des chapitres consacrés à l'espace intérieur de la maison est parcouru de références implicites à l'espace-temps, et l'exemple le plus simple a déjà été évoqué : il s'agit bien de mesurer un espace « résultant de quelque loi physique étrange et encore inconnue[5] » (MDF, 185) dont on ne peut prendre la mesure selon une géométrie euclidienne – puisqu'on ne peut en voir les

[1] *Ibid.*, p. 88.
[2] Westphal, B., *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 55.
[3] Valtat, J.-C., « Modèles physiques de l'espace littéraire : champ relativiste, champ quantique », *Littérature et espaces*, *op. cit.*
[4] SPN, 32. En version originale : SNI, 29-30.
[5] En version originale : « resulting from some peculiar and as yet undiscovered law of physics » (HOL, 179).

contours – par le recours à une nouvelle donnée, le temps, et en particulier le temps que met un son à se répercuter contre les parois de cet espace invisible, selon le principe de l'écho[1]. Mentionnons enfin le fait qu'une citation d'Einstein apparaît dans les annexes du corps du roman :

> J'ai voulu montrer que l'espace-temps n'est pas nécessairement quelque chose auquel on peut attribuer une existence séparée, indépendamment des objets réels de la réalité physique. Les objets physiques ne sont pas *dans l'espace*, mais ces objets sont *étendus spatialement*. De la sorte, le concept d'« espace vide » perd son sens.
>
> I wished to show that space-time is not necessarily something to which one can ascribe a separate existence, independently of the actual objects of physical reality. Physical objects are not *in space*, but these objects are *spatially extended*. In this way the concept of « empty space » loses its meaning.[2]

On peut prendre un ultime exemple : dans *Cloud Atlas*, même si la notion d'espace-temps n'apparaît pas telle quelle, le principe même de la succession des récits repose sur l'idée de la réunion de plusieurs espaces inscrits dans des temps différents, par la relation qui se noue entre chacun des protagonistes des récits, porteurs d'une même tache de naissance et semblant poursuivre une même destinée. Ces espaces et ces temps différents ne sont donc plus absolus, mais bien relatifs les uns aux autres, et semblent constituer un champ. Tout se passe en effet comme si le roman, par la multiplication des récits, devenait une sorte de champ magnétique, parcouru par des gains et des pertes d'énergie, à l'image de la définition que propose Jean-Christophe Valtat de la relativité générale et de la physique des particules : ces dernières « se sont trouvées contraintes de remplacer le modèle galiléo-newtonien par celui d'un espace entièrement défini par des interactions énergétiques, où se confondent matière et rayonnement, masse et énergie, car la distinction entre un espace homogène continu et les objets discontinus qu'il contient ne permettait plus de loger une physique où frontière entre continu et discontinu est sans cesse transgressée […][3] ». En d'autres termes, la confrontation de plusieurs espaces dans nos romans multipliant les récits conduirait en quelque sorte à un dédoublement de la profondeur, à la mise en place d'un « espace entièrement défini par des interactions énergétiques » dans lesquelles des « frontière[s] » sont « sans cesse transgressée[s] ». Nous avons cherché à montrer comment l'espace conçu comme un réseau, par exemple dans le roman d'Alain Fleischer, se muait en un entrecroisement d'espaces parcourus par des flux. Une scène mérite à ce titre d'être convoquée : elle se situe dans le seizième récit, centré sur le personnage de Veronika, scénariste, et la relation charnelle incestueuse qu'elle noue avec son frère. Il s'agit à proprement parler, dans ce récit, d'une transgression – l'inceste – et d'une collision de parcours, d'une rencontre fortuite entre deux éléments qui n'auraient jamais dû se retrouver au même endroit au même moment. La relation sexuelle est alors décrite comme un « court-circuit explosif » qui libère une surcharge énergétique dont est parcouru le reste du récit, un court-circuit parce que la « conjonction » entre ces corps, « entre des êtres interdits l'un à l'autre » représente « un danger mortel » (CC, 191). La

[1] Nous renvoyons à la p. 50 de *La Maison des feuilles*, qui présente explicitement la « formule […] dériv[ant] les fréquences sonores [*f*] dans une pièce dont la longueur est *L*, la largeur *l* et la hauteur *H*, et où la vélocité du son égale *c* » (MDF, 50). En version originale : « the following formula describes the resonance frequencies [*f*] in a room with a lenght of *L*, width of *W*, and height of *H*, where the velocity of sound equals *c* » (HOL, 49-50).

[2] Einstein, A., cité par MDF, 669. En version originale : HOL, 654.

[3] Valtat, J.-C., « Modèles physiques de l'espace littéraire : champ relativiste, champ quantique », art. cit., p. 89.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

superposition des espaces, ici emblématisée par l'acte charnel de la pénétration, ouvre donc bien sur un franchissement des frontières.

Mais Jean-Christophe Valtat va plus loin dans son article et distingue deux appréhensions de l'espace : une appréhension qu'il nomme *moderniste*, et qui correspondrait à une « obédience […] pseudo-relativiste[1] » comme il la lit chez Proust où certains lieux semblent dotés d'un pouvoir d'attraction particulier qui façonne le reste du récit ; et une appréhension dite *post-moderne*, correspondant au modèle de la physique des particules, par laquelle, comme chez Joyce, l'espace « a *lieu partout en même temps*, dans tout *l'espace* possible du livre, de sorte que tout l'espace textuel devient le lieu possible d'une dénotation spatiale […][2] ». Bref, « un roman "relativiste" a ainsi de fortes probabilités d'être un roman qui traite de l'espace vécu des déplacements dans l'espace physique, un roman "quantique" un roman où l'espace de référence est celui, multiple, décentralisé, et mental, de l'information[3] ». Cette comparaison entre espace *relativiste* et espace *quantique* repose *in fine* sur la notion de hiérarchie : en effet, dans le premier cas des lieux jouent le rôle de pôles d'attraction qui organisent le récit, tandis que dans le second, aucun espace ne semble supplanter les autres. Il n'est alors pas surprenant que *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui est le roman de notre corpus qui respecte le plus strictement le procédé de l'enchâssement narratif en distinguant nettement récit-cadre et récits enchâssés, soit l'œuvre la plus *relativiste*. Dans le roman de Calvino, qui précise dans ses *Leçons américaines* avoir régulièrement recourt à la géométrie (euclidienne) pour contrer l'angoisse du vide et de la page blanche, le système de dédoublement des espaces est isotopique, c'est-à-dire que l'espace y est « *égal* en toutes ses parties », ainsi que l'explique Bertrand Westphal. Au contraire, dans *Cloud Atlas* par exemple, comme dans *La Maison des feuilles*, il paraît très difficile d'établir une hiérarchie entre les différents récits : il y a bien enchâssement, puisque dans le roman de David Mitchell, les récits sont contenus les uns dans les autres, à l'image des poupées russes, et puisque Mark Danielewski utilise le principe de la note de bas de page, mais il devient rapidement difficile de déterminer quel récit est hiérarchiquement supérieur aux autres. Nous serions alors face à un espace non plus isotopique, mais isotropique, défini par Bertrand Westphal comme « un espace objet de mouvements, de tensions, qu'aucun ordre supérieur ne vient assujettir à une hiérarchie[4] ». Dans le roman de Mark Danielewski, cette isotropie est directement figurée sur la page, qui permet la rencontre de ces différents espaces-temps incompossibles mais qui pourtant dialoguent. C'est ce qui permet, pour Valérie Dupuy[5], de faire de *La Maison des feuilles* plus qu'un livre : un volume, intégrant la troisième dimension – voire la quatrième, serions-nous tenté d'ajouter.

Ainsi, les espaces dédoublés au sein de notre corpus ouvrent sur une appréhension en plusieurs dimensions de l'espace de la fiction, que celui-ci soit dit *relativiste* ou *isotopique*, ou bien *quantique* ou *isotropique*. Cette appréhension sera complexifiée, comme nous le verrons dans le point suivant, par la

[1] Valtat, J.-C., « Modèles physiques de l'espace littéraire : champ relativiste, champ quantique », art. cit., p. 90.
[2] *Ibid.*, p. 92-93.
[3] *Ibid.*, p. 95.
[4] Westphal, B., *Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit*., p. 65, pour cette citation et la précédente.
[5] Dupuy, V., « Le livre métamorphosé en volume : *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski », art. cit.

figure de la métalepse narrative, c'est-à-dire lorsque la déambulation des personnages les conduit à franchir une frontière entre deux espaces *a priori* imperméables. Ce procédé pose la question de l'interpénétration de deux espaces radicalement hétérogènes : la fiction et le réel.

II. Multiplication des mondes de la fiction, une question de frontière

Nous avons cherché, dans le point précédent, à prendre en compte la topographie des espaces construits par les romans de notre corpus, sans nécessairement nous soucier de la relation qu'entretenaient ces différents espaces selon les récits – et les niveaux narratifs – auxquels ils appartenaient. Or, comme nous avons pu commencer à le suggérer, la multiplication des récits entraîne une multiplication *potentielle* des cadres spatio-temporels, qui peuvent être aussi nombreux – voire plus nombreux – que les récits eux-mêmes. Autrement dit, s'intéresser à des romans présentant plusieurs récits coordonnés ou subordonnés suppose de s'interroger sur la cohabitation de divers mondes, divers univers fictionnels au sein d'une même œuvre. Plus encore, nous avons montré en première partie de ce travail que la notion d'*enchâssement narratif* ne nous paraissait pas pleinement satisfaisante, car elle supposait une hiérarchie nette entre différents niveaux narratifs qui n'apparaissait pas toujours dans notre corpus, sans que pour autant l'ensemble de l'analyse narratologique sur la question soit à disqualifier. Nous avions alors envisagé la notion de multiplication des récits comme plus ouverte, permettant de prendre en compte des situations de coprésence de récits plus variées : qu'en est-il, dans cette perspective, des niveaux de réalité ? Distingue-t-on nécessairement deux niveaux de réalité dès lors que l'un est subordonné narrativement au second, jugé, notamment, fictionnel dans la fiction ? Peut-il y avoir moins d'univers fictionnels que de récits ? Pour répondre à ces questions, nous nous proposons d'éclaircir la notion de niveaux de réalité et d'en déterminer les frontières, afin de proposer, par la suite, une typologie des démultiplications diégétiques, ainsi qu'un passage en revue des différents éléments de frontière entre ces niveaux. Cela ouvrira un questionnement concernant le rapport de la fiction au réel, rapport mis en scène dans certaines œuvres du corpus de façon très explicite, et globalement véhiculé par la présence de frontières diégétiques internes aux œuvres.

A. Les niveaux de réalité : seuils, frontières

Au départ de la notion de niveau de réalité se situe l'évidence suivante : toute fiction est, par essence, un univers au sein de celui dans lequel nous vivons. Gérard Genette nomme cet univers de la fiction *diégèse*, en reprenant un terme forgé par Etienne Souriau : « La diégèse, au sens où Souriau a proposé ce terme en 1948, opposant l'univers diégétique comme lieu du signifié à l'univers *écranique* comme lieu du signifiant filmique, est bien un *univers* plutôt qu'un enchaînement d'actions (histoire) : la diégèse n'est donc pas l'histoire, mais l'univers où elle advient.[1] » On peut considérer la diégèse fictionnelle comme un des univers possibles du monde effectif – actuel – dans lequel nous vivons. Italo Calvino, dans l'article qu'il consacre aux « niveaux de la réalité en littérature » dans lequel il propose une réflexion sur l'enchâssement narratif, note que l'on doit distinguer « l'univers de la parole écrite et d'autres univers de l'expérience », rappelant ainsi que toute fiction est une invention, une création,

[1] Genette, G., *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 13.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

même si elle peut prendre appui sur l'expérience de son auteur : « tu te tromperais si, en lisant, tu croyais entrer en rapport direct avec l'expérience d'autres univers qui ne sont pas ceux de la parole écrite ». Autrement dit, la fiction constitue, dans la construction d'univers cohérents qu'elle propose, une médiation. Dès lors, la fiction est un « premier niveau », qui peut « servir de plateforme sur laquelle élever un second niveau qui peut appartenir à une réalité absolument hétérogène au premier[1] » ; on retrouve une formulation tout à fait similaire dans le *Nouveau discours du récit* de Gérard Genette, pour lequel le récit second « *repose* sur [le récit primaire], comme le deuxième étage d'un immeuble ou d'une fusée dépend du premier[2] ». Dans les deux cas, se déploie de façon plus ou moins explicite une métaphore architecturale qui vise à mettre l'accent sur le fait qu'une fiction *construit* un monde ; cette métaphore prend spécifiquement les traits de la construction d'un bâtiment à plusieurs étages, image qui permet non seulement d'envisager les rapports de la fiction au réel – le fameux premier étage –, mais aussi des différents univers fictionnels entre eux. Chaque étage se révèle habitable, en même temps qu'il est distinct des autres par la présence d'une frontière, qui paraît tout à fait imperméable : pour Calvino, le rôle de la narration est alors de « [jeter] un pont entre deux univers non contigus[3] », précisément entre notre univers actuel et l'univers de la fiction. C'est une affirmation que Françoise Lavocat, dans le grand ouvrage qu'elle consacre à la question des rapports entre faits et fiction, pourrait tout à fait reprendre à son compte : en effet, elle montre que la fiction est un monde et qu'un seuil existe entre celui-ci et le monde réel, si bien que recevoir une fiction, c'est « passer d'un monde à l'autre[4] ». S'interroger sur la fiction comme monde ou univers et sur la coprésence de plusieurs univers fictionnels au sein d'une œuvre est, dans cette perspective, un questionnement qui relève de l'ontologie, et non plus de la narratologie : c'est une façon pour nous d'aborder sous un nouvel angle, un angle *spatial*, la question de la multiplication des récits, à travers le questionnement des rapports entre réalité et fiction, du rôle de la fiction dans le réel et de la possibilité de comprendre la fiction comme un monde alternatif. Calvino conclut son article sur ce même type de considération :

> La littérature ne connaît pas *la* réalité mais seulement *des niveaux*. La littérature ne peut pas décider si *la* réalité (dont les divers niveaux ne sont que des aspects partiels) existe, ou s'il existe seulement des niveaux. La littérature connaît la *réalité des niveaux*, et cette réalité-là, elle la connaît peut-être mieux qu'on n'arrive à la connaître par d'autres processus cognitifs. Ce qui est déjà beaucoup.[5]

Si l'on en croit l'auteur italien, la littérature aurait, par sa vertu créatrice d'univers, la capacité de porter un savoir sur le monde, savoir proprement alternatif peut-être le mieux à même de saisir la complexité de notre rapport à notre propre monde actuel.

La multiplication des récits figure, au sein de la fiction, les rapports entretenus entre fiction et réel puisque, comme nous l'avons vu avec les analyses de Gérard Genette concernant les niveaux narratifs, « tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à

[1] Calvino, I., « Les niveaux de la réalité en littérature », art. cit., p. 81, pour cette citation et les précédentes.
[2] Genette, G., *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 61.
[3] Calvino, I., « Les niveaux de la réalité en littérature », art. cit., p. 81.
[4] Lavocat, F., *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Editions du Seuil, 2016, p. 373.
[5] Calvino, I., « Les niveaux de la réalité en littérature », art. cit., p. 93.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit[1] ». Si nous avons pu parler de frontière imperméable entre la fiction et le réel, il faudrait plutôt privilégier la notion de seuil pour aborder les différents niveaux de réalité au sein de la fiction : le seuil implique la possibilité de son franchissement là où la frontière insiste sur la démarcation. Par ailleurs, le seuil indiquerait plus nettement l'idée d'un décrochage de niveau : pour Gérard Genette, seule la narration est à même de permettre le passage malgré ce décrochage, tout comme pour Calvino qui fait reposer l'édifice des niveaux de la réalité sur la formule « j'écris ». Autrement dit, nous ne pouvons avoir accès à la fiction que parce que quelqu'un nous la *raconte*, tout comme les personnages diégétiques ne peuvent « entrer », de façon métaphorique, dans un univers second, c'est-à-dire métadiégétique, que parce qu'on leur raconte ou parce qu'ils lisent une œuvre de fiction. Toute transgression de ce postulat relève de la métalepse, comme le soutient aussi Françoise Lavocat : nous verrons que dans notre corpus, les métalepses sont légions et contribuent à créer un nouveau rapport à l'espace fictionnel, qui paraît traversé de multiples espaces autres, portant notre attention sur ce seuil-frontière et sa nature.

D'un point de vue ontologique, la présence d'un monde fictionnel second au sein d'un monde fictionnel premier correspond à ce que Françoise Lavocat nomme des « fictions polycentrées[2] » : elles ont la vertu de questionner l'habitabilité des mondes fictionnels. Françoise Lavocat montre alors, à partir d'un corpus de travail relativement vaste, que bien souvent ces mondes seconds se révèlent inhabitables : « comment comprendre que les fictions qui incluent un autre monde le dévaluent systématiquement comme monde insatisfaisant et incomplet par rapport à la réalité [dans la fiction] ?[3] » Elle prend notamment l'exemple d'un roman d'Haruki Murakami, *La Fin des temps*[4], qui présente une alternance entre deux récits d'un chapitre à l'autre correspondant à deux univers diégétiques distincts : l'un au monde actuel dans la fiction du protagoniste, l'autre à ce qui l'attend après la fin du monde, fin du monde qu'il semble être le seul à pouvoir empêcher en même temps qu'il en est le déclencheur. Françoise Lavocat montre que ce deuxième monde, dans lequel tout semble avoir une place et où rien n'est laissé au hasard, est un monde vide : il est comme éteint, les couleurs sont affadies, la nourriture a perdu son goût, les sensations s'émoussent, les sentiments disparaissent, les souvenirs s'effacent… Donné comme fiction, ce monde second serait alors, en quelque sorte, un monde moins complet, donc moins habitable, que le monde premier de la fiction, le socle ou la « plateforme », pour reprendre l'expression proposée par Calvino.

Ce constat de Françoise Lavocat se retrouve-t-il dans notre corpus ? Il semblerait que non, ce qui pourrait être interprété comme un signe d'affaiblissement de la hiérarchie entre ces univers. Cet affaiblissement tendrait à placer en concurrence ces univers fictionnels les uns par rapport aux autres. Dans *Cloud Atlas* par exemple, chacun des six récits est également habité, même si tous n'offrent pas la même qualité d'habitabilité. Si l'on s'intéresse uniquement au critère de la nourriture, qui revient

[1] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 238.
[2] Lavocat, F., *Fait et Fiction*, *op. cit.*, p. 443.
[3] *Ibid.*, p. 444.
[4] Murakami, H., *La Fin des temps*, Corinne Atlan (trad.), Paris, Editions du Seuil, 1994 (*Sekai no owari to Hādo-boirudo Wandārando*, Tokyo, Shinchōsha, 1985).

régulièrement dans les œuvres analysées par Françoise Lavocat, on constate en effet que l'univers dans lequel évolue le personnage de Sonmi est le moins vivable : la répartition de la population en castes a pris une telle tournure que les personnages du rang de Sonmi, programmés pour servir, sont nourris d'un mystérieux « savon » que l'on comprend être, à la fin du récit et dans une description proprement abominable, composé de chair humaine recyclée – la chair même des consœurs de Sonmi. Il n'est pas surprenant que ce soit ce monde-là qui soit le moins habitable : c'est aussi le monde de la chute, là où le récit suivant, dernier dans la structure en poupées russes du roman de David Mitchell, est celui de la possibilité d'un renouveau dans un monde rendu à son état de nature. Pour prendre un autre exemple, tout en restant dans le domaine de la nourriture, on peut remarquer que le deuxième *incipit* de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, « En s'éloignant de Malbork », s'ouvre sur un très long paragraphe centré sur la préparation de mets odorants et appétissants : « une odeur de friture flotte, dès l'ouverture, sur la page, ou plutôt une odeur d'oignons, d'oignons qui rissolent, légèrement roussis […][1] » (SPN, 41). Le monde second est très concret, les personnages qui s'y meuvent semblent aussi consistants – voire plus – que le Lecteur du récit cadre. Dans *La Maison des feuilles*, enfin, la claustrophobie qu'éprouve Karen face à l'espace indéterminé sur lequel est fondé sa maison, est aussi vivement décrite voire donnée à percevoir au lecteur que celle qu'éprouve Johnny Errand, plus il avance dans la lecture du manuscrit de Zampanò.

On peut dès lors tirer deux constats de cette mise au point : d'une part, dans les œuvres de notre corpus, il est souvent tout à fait délicat d'établir une hiérarchie entre les univers fictionnels construits. L'exemple de *La Maison des feuilles* le montre : si le vide qui se situe au cœur de la maison sur Ash Tree Lane contamine en quelque sorte l'univers diégétique du *Navidson Record*, conduisant plusieurs de ses personnages à la mort et instaurant un doute permanent quant à son statut de fiction-dans-la-fiction ou de réalité-dans-la-fiction, il contamine aussi les personnages qui n'appartiennent pas à cet univers fictionnel ; la mort de Zampanò, devenu aveugle, est en ce sens à comprendre comme une véritable disparition, un évanouissement, tandis que l'angoisse qui s'empare de Johnny le ronge de l'intérieur, tout comme elle ronge littéralement le texte, le menaçant de disparition. Les univers diégétiques dans *La Maison des feuilles* sont ainsi comme mêlés : ils cohabitent au sein de la page, se contaminent les uns les autres et sont tous, mais à des degrés divers, menacés de disparition. D'autre part, le deuxième constat que nous pouvons faire est le fait que cette hiérarchie est parfois impossible tout simplement parce que, au sein d'un roman, les récits multiples peuvent avoir en partage un même univers : c'est le cas dans *253* et dans *Le Château des destins croisés*, puisque tous les personnages ont le point commun d'être présents au même endroit au même moment ; c'est aussi le cas dans *Courts-circuits* et *Luminous Airplanes* : dans ce dernier, l'univers en partage est celui de l'Amérique, à travers différentes époques, tandis que dans le premier, c'est la Terre entière qui est l'univers des récits. Pour autant, nous verrons que cela n'empêche pas la multiplication des récits de donner naissance à des frontières – interdisant par exemple à un personnage d'être à deux endroits à la fois, ou bien à la fois

[1] En version originale : « Un odore di fritto aleggia ad apertura di pagina, anzi soffritto, soffritto di cipolla, un po' bruciaticcio […] » (SNI, 38).

mort et vivant – qui seront régulièrement transgressées. Il ne semble pas exister, au sein de notre corpus, de cohabitation apaisée entre les différents espaces construits par les fictions, et tous ces espaces sont également investis et habitables.

B. Dédoublements fictionnels, cohabitations diégétiques

Nous nous proposons donc de dresser une typologie des diégèses présentes dans nos récits afin de pouvoir mesurer ces perturbations et transgressions. Cette typologie sera en réalité double, et nous permettra de répondre à plusieurs interrogations : combien de diégèses différentes contient chacun des romans du corpus que nous étudions ? Ces diégèses correspondent-elles à des mondes concurrents ou bien offrent-elles une distinction entre ce qui relève du réel-dans-la-fiction et de la fiction-dans-la-fiction ? Si le roman présente bien une diégèse seconde, comment y accède-t-on ? Y a-t-il des éléments figurant ce passage ? Des repères offerts au lecteur ? Nous pouvons prendre, avant d'entrer dans cette typologie, un cas de figure représentatif : le film *Inception*, réalisé par Christopher Nolan en 2010. L'intrigue de ce film repose sur des personnages maîtrisant une technique d'espionnage perfectionnée, leur permettant d'intégrer la conscience de leur cible par le biais de l'instauration d'un rêve partagé. Cette technique, nommée « extraction », peut être utilisée de façon inversée, ce qui est un procédé très risqué : l'« inception », par laquelle il s'agit d'aller implanter dans la conscience de la cible une idée exogène. On retrouve de fait dans ce film plusieurs niveaux de réalité, selon que l'on se situe dans le réel-de-la-fiction ou dans les rêveries partagées, qui prennent la forme d'un véritable monde habitable, quoiqu'ontologiquement plus estompé. Les protagonistes sont alors à la fois endormis dans leur propre diégèse, et éveillés dans le rêve – à la manière de ce qui se joue dans une trilogie bien connue, *Matrix*, de Lilly et Lana Wachowski. L'exemple d'*Inception* est intéressant pour notre propos pour deux raisons : d'une part, le film figure de façon spécifique le changement de niveau[1], comme lors de la scène qui se situe dans Paris, dans laquelle le personnage joué par Leonardo Di Caprio, Dominic Cobb, démontre au personnage joué par Ellen Page, Ariadne, comment façonner un univers onirique ; cette dernière met alors en pratique ce pouvoir, et l'univers se métamorphose sous nos yeux : plus spécifiquement, les bâtiments se replient sur eux-mêmes, à l'image de la page d'un livre que l'on tournerait, jusqu'à former un couvercle, qui peut alors symboliser la clôture, voire les frontières qui entourent ce monde de la fiction dans la fiction. Le rôle d'Ariadne dans le film est prépondérant : c'est elle qui assure l'architecture des rêves, comme son nom, renvoyant au mythe du labyrinthe, le laissait déjà entendre. D'autre part, et au-delà de cette figuration du changement de diégèse[2], plusieurs indices sont donnés au spectateur pour lui permettre de savoir dans quel niveau de réalité il se situe : *Inception* joue en effet avec le principe de la récursivité, si bien que les rêves, s'enchâssant les uns dans les autres, conduisent régulièrement à une perte de repères. Un des enjeux du film repose sur l'identification des niveaux de réalité, et la scène finale de la toupie a dans cette perspective fait couler beaucoup d'encre :

[1] Nous proposons en annexe une capture d'écran du phénomène (Annexe 13).

[2] Il est intéressant de noter que le récit cinématographique n'a pas les mêmes ressources que la fiction écrite – livre ou hypertexte – pour indiquer ces changements de niveaux. Il déploie alors d'autres moyens pour figurer ces passages d'une diégèse à l'autre : dans ce cas précis, la métamorphose du lieu est une référence au moins implicite à l'univers du livre.

il s'agit de savoir si nous sommes revenus au niveau diégétique premier, c'est-à-dire au réel-dans-la-fiction, ou si nous sommes encore dans un rêve. Pour ce faire, plusieurs éléments constituent des indices : l'absence de l'alliance au doigt du personnage de Cobb, alors même qu'il la porte toujours quand il voyage dans les rêves, ou encore la toupie, qui ne tourne que dans le monde réel, et qui est bien en mouvement, même si elle paraît sur le point de tomber dans cette ultime scène. Autrement dit, cette toupie et son mouvement représentent un repère pour le spectateur, l'aidant à savoir dans quel niveau l'intrigue se situe.

Notre typologie se propose ainsi d'explorer le corpus à la recherche des diégèses incluses et des éléments permettant de savoir que l'on franchit une frontière entre deux niveaux de réalité. Elle se décompose en deux temps : d'abord, il s'agit de déterminer combien de diégèses comporte chacun des romans du corpus, étant entendu que l'on peut avoir plusieurs diégèses prenant pour cadre une représentation à peu près réaliste du monde – comme c'est le cas dans *Inception*, où la ville de Paris reste la ville de Paris, que l'on soit dans le réel-dans-la-fiction ou bien dans le rêve faisant se replier sur eux-mêmes les immeubles haussmanniens. Nous comptons dans notre corpus un ensemble de romans que l'on pourrait appeler *monodiégétiques*, c'est-à-dire qui ne comportent qu'un seul univers de référence dans lequel se déploie l'ensemble des récits. Le nombre de diégèses est alors, de fait, strictement inférieur au nombre de récits. C'est le cas dans *Courts-circuits*, mais aussi dans *Luminous Airplanes* et *253*. Nous remarquons que ces trois œuvres étaient déjà rassemblées lorsque nous évoquions la topographie de l'espace comme réseau : de fait, le réseau implique une horizontalité que l'on retrouve ici dans l'absence de décrochage entre différents niveaux de réalité. On peut nuancer les choses à propos de *Luminous Airplanes*, puisque si la grande majorité des récits prend place dans l'univers de référence du narrateur, certains récits secondaires s'apparentent à des fictions dans la fiction et ouvrent de ce fait sur une nouvelle diégèse : c'est le cas notamment du nœud « Summerland, about half a novel[1] ». Toutefois, cet élément est tout à fait anecdotique compte-tenu de l'ampleur du reste des récits, qui se déploient tous dans l'Amérique des racines du protagoniste. *Cloud Atlas* semble pouvoir aussi, à première vue, entrer dans cette catégorie puisque les six récits qui s'emboîtent sont tous des fragments de la vie de l'humanité sur la planète Terre[2] – à l'image de ce qui a lieu dans *Courts-circuits* – mais à différentes époques. Toutefois, une autre analyse peut être menée que nous présenterons un peu plus loin.

Le Château des destins croisés, *La Maison des feuilles* et *« 53 jours »* peuvent quant à eux être rassemblés sous la bannière des romans *bidiégétiques*, c'est-à-dire dans lesquels on peut identifier au moins deux diégèses distinctes. Le nombre de diégèses est alors inférieur ou égal au nombre de récits. Dans le roman de Georges Perec, on compte en effet autant d'univers fictionnels que de récits : nous avons, tel que le manuscrit recomposé par Harry Mathews et Jacques Roubaud le présente, deux récits

[1] LA, « Summerland, about half a novel » (http://www.luminousairplanes.com/section/summerland-novel [consulté le 22/12/16]).

[2] À ce propos, Paul A. Harris définit les œuvres de David Mitchell comme des « romans de l'Anthropocène » (Harris, P. A. (dir.), « David Mitchel in the Labyrinth of Time. An Interview with the Author », *David Mitchell in the Labyrinth of Time*, *SubStance*, *op. cit.*, p. 14).

distincts, le premier, *53 jours*, étant enchâssé dans le second, *Un R est un M qui se P le long de la R*. Ces deux diégèses prennent pour cadre deux environnements réalistes différents : d'une part, la ville de Grianta, ville fictive que l'on parvient sans mal à replacer dans le contexte tunisien, et d'autre part la région de Grenoble et de la Chartreuse. Ces deux espaces sont symboliquement séparés par la mer Méditerranée, ce qui vient rappeler la distinction de niveau qui les sépare. On peut donc dire que, dans *« 53 jours »*, le nombre de diégèses est strictement égal au nombre de récits. Dans *Le Château des destins croisés* comme dans *La Maison des feuilles*, nous comptons deux diégèses distinctes mais plus de deux récits : il y a, dans le roman d'Italo Calvino, autant de récits que de personnages qui cherchent à raconter leur histoire, même s'il n'y a que deux univers de référence, celui du château (ou de la taverne, dans la seconde partie, mais que nous mettons sur le même plan car ce sont deux environnement strictement équivalents dans une œuvre qui présente deux parties autonomes) et celui des contes et récits légendaires. On pourrait penser que chacun des récits portés par les cartes de tarots ouvre vers un nouvel espace diégétique, toutefois il paraît plus intéressant de considérer que l'ensemble de ces récits renvoie à un substrat intertextuel global suscité par les figurines et les paysages des jeux de tarots ; de la sorte, chacun de ces récits recompose un schéma, un château de cartes au sein même du château dans lequel se retrouvent les personnages. De même, on pourrait aussi considérer que l'univers intertextuel des récits portés par les convives muets est le même que celui du récit cadre, puisqu'après tout le château, la taverne et la forêt semblent pouvoir aussi appartenir à cette mémoire légendaire collective qui constitue la toile de fond de ces récits. Cependant, il paraît assez net que la traversée de la forêt, qui coûte la voix aux personnages, constitue un franchissement de frontière entre deux univers : le narrateur déclare ainsi avoir « franch[i] un pont-levis vermoulu[1] » (CDC, 9) pour entrer dans le château, ce qui n'est pas sans faire écho au « pont entre deux univers non contigus[2] » qu'évoquait Calvino lui-même dans son article portant sur les niveaux de la réalité. Par ailleurs, cette frontière est accentuée par le fait que des personnages peuvent mourir dans leurs récits mais cependant être présents au banquet silencieux pour livrer leur histoire, comme c'est le cas pour le « voleur de tombes », « précipité au milieu du bois » dans la « dissol[ution] » et l'« écroulement de branches cassées[3] » (CDC, 34), et pourtant présent pour étaler les cartes devant lui et raconter son histoire. L'espace diégétique du château et de la taverne s'apparente donc à une sorte d'univers en surplomb, un non-lieu « mutil[é] d'avenir[4] » (CDC, 12), ainsi que le récit cadre ouvrant la première partie semble le suggérer. Enfin, dans *La Maison des feuilles*, nous avons deux récits concurrents – celui porté par Zampanò dans le corps de la page, et celui porté par Johnny Errand dans les notes de bas de page – mais aussi trois histoires – celle des Navidson et du *Navidson Record*, le commentaire érudit qu'en livre Zampanò ainsi que sa mise en récit, et les péripéties qui accompagnent le travail d'édition de Johnny Errand. Face à cela, nous comptons deux diégèses : celle du *Navidson Record*, et celle dans laquelle évoluent Zampanò et Johnny Errand, qui ne se rencontreront

[1] En version originale : « Passai per un ponte levatoio sconnesso » (CDI, 5). « La Taverne » s'ouvre sur le franchissement d'une porte, qui symbolise de façon transparente le seuil de la fiction.

[2] Calvino, I., « Les niveaux de la réalité en littérature », art. cit., p. 81.

[3] En version originale : « mentre la città e l'albero si dissolvevano in fumo e il ladrone precipitava in un rovinio di rami spezzati in mezzo al bosco » (CDI, 28).

[4] En version originale : « dato che d'ogni avvenire sembravamo svuotati » (CDI, 7-8).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

jamais mais qui partagent bien un même univers, puisque Johnny récupère dans l'appartement qu'habitait le vieil homme aveugle le manuscrit de *La Maison des feuilles*. Autrement dit, nous comptons deux récits strictement distincts, trois histoires, et deux univers diégétiques.

Enfin, le troisième cas de figure que nous rencontrons dans notre corpus est celui des romans que l'on pourrait nommer *polydiégétiques*, c'est-à-dire dans lesquels chaque nouveau récit instaure un nouvel univers de fiction. Nous avions envisagé cette analyse pour *Le Château des destins croisés*, mais elle est en réalité bien plus pertinente pour *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : dans ce roman, chaque nouvel *incipit* enchâssé correspond à une nouvelle diégèse. Le deuxième *incipit*, par exemple, semble se dérouler dans un pays d'Europe de l'Est, ainsi que les sonorités de certains mots laissés « dans la langue originale » le suggèrent : « *schoëblintsjia* », « Kudgiwa[1] » (SPN, 41-42), *etc*. Le neuvième *incipit*, « Autour d'une fosse vide », semble quant à lui prendre place dans un environnement désertique de l'Amérique latine, dans d'anciennes contrées indiennes, avec le personnage de « Nacho » et le village d'« Oquedal », là où le huitième, « Sur le tapis de feuilles éclairées par la lune », semblait se passer au Japon, comme le suggèrent les noms de « M. Okeda », de « Makiko » et de « Mme Miyagi ». Ces univers seconds sont, à proprement parler, des fictions dans la fiction – il n'existe ainsi aucune ville nommée *Kudgiwa*, comme le Lecteur lui-même le découvrira. De la même façon, nous pouvons considérer que *Cloud Atlas* entre dans cette perspective, puisque chaque récit est lu ou visionné par le personnage du récit qui suit, ce qui tendrait à en faire une fiction-dans-la-fiction. Toutefois, comme pour *La Maison des feuilles*, une nuance doit être apportée : en effet, dans le roman de David Mitchell, il n'y a pas une stricte superposition entre les récits, les histoires et les diégèses. S'il y a bien six récits, et six histoires, on ne compte en réalité que trois niveaux diégétiques : le récit d'Adam Ewing en constitue un, même si l'ouvrage que Robert Frobisher a entre les mains s'apparente à un récit authentique de voyage[2], les deux récits de Robert Frobisher et Luisa Rey en constituent un autre, puisque Luisa Rey entre en possession des lettres écrites par Frobisher à Rufus Sixsmith après avoir rencontré ce dernier, et les trois derniers récits représentent le dernier de ces niveaux – puisque « Demi-Vies », le récit dans lequel intervient Luisa Rey, est un roman que Timothy Cavendish cherchera à publier.

Comme tend à le prouver ce dernier exemple, il reste des ambiguïtés qui viennent brouiller cette typologie. Elles sont de plusieurs natures. D'abord, certaines œuvres présentent des univers « projetés » ou « fantômes », c'est-à-dire des univers qui ne s'incarnent pas à proprement parler dans un nouveau récit, mais qui relèvent d'univers mentaux ou mémoriels. C'est le cas dans l'hypertexte *253* : chaque nœud textuel constitue un récit, et comporte bien souvent, dans la section intitulée « What s.he is doing or thinking », une ébauche de récit ouvrant vers un ailleurs, comme par exemple dans le récit concernant « Mr James Mair », le passager 76, qui était « ce matin-là […] au zoo de Londres pour examiner un

[1] En version originale : « nella lingua originale », « schoëblintsjia », « Kudgiwa » (SNI, 38-39).

[2] En effet, Robert Frobisher doute de l'authenticité de ce récit : « Un doute quant à l'authenticité de ce journal : il semble trop bien structuré pour un simple carnet de voyage, et la langue sonne un peu faux. » (CN, 93). En version originale : « Something shifty about the journal's authenticity – seems too structured for a genuine diary, and its language doesn't ring quite true » (CA, 64).

vieux gorille malade[1] ». Ces ébauches, même si elles ouvrent sur un micro-récit – dans le cas du passager 76, le récit de la difficile anesthésie du gorille – ne suffisent pas pour constituer un nouvel univers diégétique, mais elles ajoutent de la profondeur à une structure horizontale. Dans *Cloud Atlas*, c'est d'un autre univers fantôme qu'il s'agit : nous pourrions plus précisément parler d'une nouvelle dimension, celle qui réunit les différents protagonistes des récits entre eux par le biais de la tache de naissance et de la mélodie qu'ils semblent tous reconnaître. Le film des sœurs Wachowski exploite cette connexion et cherche, par le choix de grimer les acteurs pour leur faire incarner les multiples personnages des récits, à faire émerger cette nouvelle dimension qui semble flotter au-dessus des récits – c'est aussi quelque chose qu'elles exploitent dans la série qu'elle ont créée en 2015, *Sense 8*, dans laquelle huit personnages de nationalités différentes sont liés par une connexion étrange qui les conduit à habiter les corps et les vies des uns et des autres aléatoirement. L'intérêt de ces univers fantômes est d'épaissir le monde dans lequel évoluent les personnages. Une autre ambiguïté doit être mentionnée : celle qui instaure une incertitude quant à l'étanchéité d'une frontière entre deux niveaux. Nous avons dit que l'on pouvait déterminer deux diégèses au sein de *La Maison des feuilles*. Or, nous l'avons déjà suggéré, un des enjeux du roman est de savoir si la maison sur Ash Tree Lane est une invention ou si elle a réellement existé : là repose tout le ressort fantastique de l'œuvre. De ce fait, on pourrait soutenir une analyse qui montrerait que, dans le roman de Mark Danielewski, les trois histoires se situent dans un même univers diégétique : ce serait trancher le fantastique du côté de l'impossible, c'est-à-dire admettre l'existence du paradoxe absolu que représente cet espace plus grand à l'intérieur qu'à l'extérieur. Il nous semble ici que l'ambiguïté doit être maintenue : il y aurait donc, dans *La Maison des feuilles*, une ou deux diégèses. Enfin, une dernière ambiguïté est à signaler : on la retrouve dans *« 53 jours »* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, et elle consiste à amorcer, en toute fin de récit et par une sorte de pirouette narrative, un nouveau niveau de réalité. Ces deux romans se terminent par une métalepse : un certain G.P. fait son apparition dans *« 53 jours »*, en tant qu'auteur de ce que nous venons de lire, tandis que le Lecteur de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* annonce, dans un ultime chapitre, avoir enfin terminé la lecture de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, comme si ce que nous venions de lire n'était pas son aventure pour tenter de lire ledit roman, mais le roman même dans lequel, pourtant, il vit. Ce dernier cas de figure, tout comme l'exemple de *La Maison des feuilles*, ouvre un questionnement fort concernant les rapports de la fiction au réel : en effet, ces deux métalepses finales semblent soit repousser d'un degré la frontière, soit au contraire faire du réel un ultime niveau de la fiction. Nous verrons que cela pose de sérieux problèmes ontologiques.

Mais avant d'explorer ce questionnement, nous souhaitons proposer la deuxième étape de notre typologie, qui vise à déterminer les indices que les œuvres parsèment afin d'identifier les changements de niveaux diégétiques. Nous avons mis au jour trois types de repères. D'abord, les repères visuels : dans *La Maison des feuilles*, il s'agit de l'usage de polices d'écriture différentes ainsi que du recours aux notes de bas de page ; dans *Luminous Airplanes*, ils sont constitués des fonds de couleur de chaque

[1] 253, « Passenger 76 » (http://www.ryman-novel.com/car3/76.htm [consulté le 22/12/16]). Nous traduisons : « This morning James attended London Zoo to examine an old sick gorilla ».

nœud textuel consulté, qui varient selon le cadre spatio-temporel. Nous retrouvons ensuite des repères relevant du chapitrage, c'est-à-dire de l'organisation interne des ouvrages imprimés : ainsi, tant dans *Le Château des destins croisés* que dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *« 53 jours »* et *Cloud Atlas*, le changement de chapitre indique un changement de niveau diégétique. C'est sans doute la façon la plus conventionnelle de procéder. Enfin, on peut signaler un dernier type de repère, que l'on dira narratif : le passage d'un niveau à un autre est signalé par une scène dans laquelle un personnage s'apprête à lire un livre ou à visionner un film. On retrouve ce genre de scène au cinéma, et le franchissement de la frontière entre les deux niveaux est alors souvent représenté par un zoom caméra sur l'œil du personnage, dans lequel on entre, à la suite de la caméra, ce qui tend à signifier que le nouvel univers qui s'offre à nous est un univers mental, projeté par l'imagination du personnage lecteur ou spectateur. On retrouve ce cas de figure dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, évidemment, tout comme dans *Cloud Atlas*, mais aussi dans *« 53 jours »* dans l'ouverture de la seconde partie du roman, et dans *La Maison des feuilles*.

Ni *Courts-circuits*, ni *253* (*Luminous Airplanes* intervient marginalement) n'apparaissent dans cette deuxième typologie, car nous avons établi que ce sont des univers principalement monodiégétiques. Toutefois, nous verrons que ces œuvres, et en particulier *Courts-circuits*, ne sont pas exemptes pour autant de métalepses, qui viennent mettre l'accent sur une frontière, soit que l'on n'avait pas nécessairement perçue, soit que l'on pensait infranchissable : celle séparant les faits de la fiction.

C. Interroger le rapport de la fiction au réel

Un des intérêts de la multiplication des récits repose, dans cette perspective, sur la possibilité qu'elle offre de faire apparaître, au sein même de l'œuvre fictionnelle, des frontières entre différents niveaux de réalité, mimétiques de la frontière qui sépare la fiction des faits. C'est en particulier le cas dans les récits que nous avons nommés bi- ou polydiégétiques : ils visent, en quelque sorte, à redoubler la frontière ontologiquement imperméable entre ce que l'on appellera le *réel*, c'est-à-dire ce qui existe pour nous et qui constitue notre environnement, et la fiction comprise comme « produit de l'imagination qui n'a pas de modèle complet dans la réalité[1] ». L'œuvre multipliant les récits peut alors apparaître comme le lieu d'une expérimentation de cette frontière, en instaurant une forme de mise en abyme qui invite à réfléchir sur ce qui sépare « faits » et « fiction » (pour reprendre le titre de l'ouvrage de Françoise Lavocat).

Certaines des œuvres de notre corpus, notamment *« 53 jours »*, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *La Maison des feuilles*, font de ce questionnement un élément clef de leur intrigue, avec le motif de la fausse fiction. Dans le roman de Georges Perec, il joue à plusieurs niveaux : d'abord, il s'agit des manuscrits qui circulent dans le roman, *La Crypte* rédigée par Serval dans la première partie et à

[1] Cette définition, proposée par le *Trésor informatisé de la langue française*, est bien évidemment très partielle. Nous renvoyons, d'une part, à l'ouvrage de Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, et d'autre part à *Fait et fiction* de Françoise Lavocat, pour une mise au point complète sur la notion. Notre choix vise à opposer le réel comme *monde dans lequel on* – c'est-à-dire le lecteur – *vit*, et la fiction comme *monde inventé dans lequel on ne peut pas vivre*.

destination du narrateur, et *53 jours*, c'est-à-dire ladite première partie, rédigée par un certain G.P. et que lira l'inspecteur Salini. Ces deux manuscrits sont des fausses fictions, c'est-à-dire des fictions forgées dans le but de tromper, de prendre au piège – on constate une réactivation, dans ce motif, d'un des sens de *fiction* comme « mensonge, dissimulation faite volontairement en vue de tromper autrui ». En effet, le narrateur de la première partie ne le comprend qu'une fois qu'il est trop tard : « […] se forme en lui "l'hypothèse effroyable" : […] le livre ne recèle aucune vérité cachée, il était seulement un leurre, un prétexte » (« 53 », 136). Le terme de « prétexte » est à comprendre au sens littéral : le manuscrit de *La Crypte*, pourtant rédigé par un auteur reconnu, n'est pas un « vrai » texte mais bien un *pré*-texte, un état de création qui n'a pas atteint le statut de fiction. Autrement dit, il n'est pas pleinement une œuvre inventée, qui n'aurait aucun contact avec le réel des personnages-lecteurs, mais une manipulation effective : la frontière, supposée hermétique, entre le monde réel du narrateur et le monde fictif du manuscrit, est niée. Et c'est bien le narrateur lui-même qui tombe, volontairement quoiqu'inconsciemment, dans le piège, puisqu'il accepte le postulat de départ consistant à considérer que le manuscrit serait, à la fois, une fiction (*La Crypte* est désignée comme « le manuscrit [du] dernier livre [de Serval] » [« 53 », 26]) et un document crypté offrant des indices pour dénouer une situation réelle (Serval annonçant au consul, en lui confiant le manuscrit : « Si jamais il m'arrivait quelque chose, c'est là-dedans qu'il faudrait aller farfouiller pour comprendre » [« 53 », 25]). En refusant de voir dans le manuscrit qu'il reçoit une œuvre de fiction et en adoptant une lecture herméneutique visant à traduire dans le réel les éléments de l'intrigue, les termes utilisés, les noms propres, *etc*., le narrateur contamine son propre monde par la fiction, ce qui conduit à son aveuglement et, en dernière instance, à sa perte. On peut dès lors considérer que, dans une certaine mesure, *« 53 jours »* est un roman qui met en garde contre la confusion entre les faits et la fiction. La deuxième partie du roman redouble l'effet, puisque Salini enquête lui aussi sur une disparition à partir d'un manuscrit dont le statut est ambigu : mais il parvient à identifier la forgerie, et à résoudre le crime. Le lecteur réel est lui aussi soumis à cette double trajectoire – aveuglement, résolution – puisque, à la première lecture, il ne perçoit pas que la première partie du roman est un manuscrit enchâssé : il croit, en toute bonne foi, lire un premier niveau de fiction, alors même qu'il est en train de lire une fiction-dans-la-fiction, c'est-à-dire une fiction factice. Il expérimente donc, au passage de la première à la seconde partie du roman, le trouble qui peut exister dans la constitution des frontières entre réel(-dans-la-fiction) et fiction(-dans-la-fiction). Un équivalent du personnage de Serval, l'auteur qui fomente sa propre disparition dans la première partie de *« 53 jours »* à l'aide de faux textes de fiction, peut être trouvé dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : il s'agit d'Hermès Marana, littéralement un faussaire puisque « tout ce qu'il touche, si ce n'est pas déjà faux, le devient[1] » (SPN, 171). A l'image du dieu grec, protecteur des carrefours et guide des voleurs, entre autres qualités, il est à l'origine des bifurcations du roman que tente de lire le Lecteur et des falsifications des différents manuscrits, de sorte que le Lecteur se retrouve, lui aussi, face à « un roman-piège préparé par un traducteur déloyal[2] » (SPN, 142). Mais dans le roman de Calvino, la falsification acquiert une valeur de révélation : « d'après lui, la littérature ne vaut que par son pouvoir de

[1] En version originale : « tutto quel che lui tocca se non è già falso lo diventa » (SNI, 177).
[2] En version originale : « un romanzo-trappola congegnato dall'infido traduttore » (SNI, 145).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

mystification, et ne trouve que dans la mystification sa vérité : un faux, en tant que mystification d'une mystification, est en somme une vérité à la puissance deux » ; plus encore, « l'artifice est pour lui la véritable substance du Tout[1] » (SPN, 200). Autrement dit, le véritable pouvoir de la fiction réside dans l'illusion, dans sa capacité mensongère : loin d'être un vice qu'il faudrait combattre, cette dimension mystificatrice doit être cultivée. On pourrait considérer qu'Hermès Marana, dans cette perspective, revendique un brouillage de la frontière entre le réel et la fiction : la vérité de la fiction réside dans son pouvoir de perturbation du réel et de ses repères – dont l'autorité de l'auteur. Ce brouillage, porté par une œuvre dont le statut de fictionnalité est ambigu, est au cœur des thématiques abordées par *La Maison des feuilles*, précisément par la présence, au centre du dispositif narratif complexe, du *Navidson Record*, film perdu – ou n'ayant jamais existé – de cette incroyable maison sur Ash Tree Lane. L'enjeu est donné d'emblée, dès le premier chapitre, dans le texte écrit par Zampanò et mis en ordre par Johnny Errand : si l'on suit la prose du vieil auteur aveugle, le film existe bel et bien, il n'y a pas de doute là-dessus ; toutefois, c'est sur ce qu'il contient que porte le doute :

> Enthousiastes et détracteurs auront beau épuiser des dictionnaires entiers pour tenter de la décrire ou de la tourner en dérision, l'« authenticité » reste le mot le plus susceptible de provoquer le débat. Le fait est que cette obsession majeure – valider ou non les enregistrements audio et vidéo – soulève invariablement un problème parallèle et plus général : déterminer si oui ou non, avec l'avènement de la technologie numérique, l'image a abdiqué son emprise naguère incontestable sur la vérité.
>
> Dans l'ensemble, les sceptiques qualifient toute cette affaire de canular, mais ils reconnaissent néanmoins que le *Navidson Record* est un canular d'une qualité exceptionnelle. Malheureusement, ceux qui le tiennent pour authentique ont en général tendance à prendre pour argent comptant les ovnis qui font la une des journaux à scandale. À l'évidence, il n'est pas facile de paraître crédible quand, après s'être porté garant de la véracité du film, on se met soudain à expliquer pourquoi Elvis est toujours vivant et probablement en train d'hiberner dans les Keys de Floride. […]
>
> Bien que de nombreuses personnes continuent à consacrer un temps et une énergie considérable aux antinomies réalité/fiction, représentation/artifice, document/coup monté, ces derniers temps, les textes les plus intéressants portent

> 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.
>
> 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. […]
>
> 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.[2]

[1] En version originale : « in fin dei conti non c'è da scandalizzarsi, perché secondo lui la letteratura vale per il suo potere di mistificazione, ha nella mistificazione la sua verità ; dunque un falso, in quanto mistificazione d'une mistificazione, equivale a una verità alla seconda potenza » et « l'artificio è per lui la vera sostanza di tutto » (SNI, 210).

[2] MDF, 3. En version originale : HOL, 3.

exclusivement sur l'interprétation des événements intrinsèques au film.

Toute la question repose sur le statut de l'image filmique : que dit-elle ? De quoi est-elle la représentation ? A-t-elle été l'objet de manipulations ? Dans *La Maison des feuilles*, l'image – comme du reste le texte lui-même – n'est pas transparente. L'intérêt ici est que Zampanò refuse de trancher, car il refuse d'orienter son entreprise à partir de cette question du statut de réalité ou de fiction du *Navidson Record* : dès lors, le doute reste toujours présent aux yeux du lecteur, en particulier aux yeux de Johnny Errand, qui non seulement ne parviendra pas à retrouver la maison, mais ne mettra jamais non plus la main sur une copie du film tourné par Will Navidson. Se situe au cœur du roman un objet littéraire non identifié que l'on ne doit pas « prendre pour argent comptant » : on ne peut déterminer son statut ontologique, ce qui teinte l'ensemble de l'œuvre d'une coloration ambivalente, qui est pour beaucoup dans l'attrait qu'elle suscite chez le lecteur-enquêteur. Par ailleurs, l'ensemble du texte de Zampanò fait se côtoyer des ouvrages théoriques bien réels, que le lecteur peut aller emprunter en bibliothèque – comme l'ouvrage de Penelope Reed Doob, *The Idea of the Labyrinth* – et des ouvrages inventés de toutes pièces, sans offrir au lecteur de moyen de les distinguer. L'ensemble repose donc sur une perturbation de la frontière entre les niveaux de réalité à l'intérieur de l'œuvre, perturbation qui contamine le monde du lecteur réel qui ne sait pas très bien quel statut conférer à ce « roman ».

Bertrand Westphal explique, dans le chapitre qu'il consacre à la question de la « Référentialité » dans *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, qu'une mutation s'opère dans ce qu'il désigne comme l'ère postmoderne dans les rapports entre la réalité et sa représentation. Le goût pour la science-fiction ou le fantastique, que l'on retrouve notamment dans le roman de Mark Danielewski, s'expliquerait en partie par le fait que la représentation du monde serait désormais saturée : l'objectif serait alors de s'extraire « des contraintes du référent[1] ». Il rappelle les « deux principes complémentaires » qui président à ces rapports entre réel et fiction : « Le premier principe établit que le réel se distingue si bien de sa représentation que la question de la hiérarchie des niveaux ne se pose pas. […] Le second principe place la représentation dans une relation ancillaire avec le réel[2] ». Autrement dit, on pourrait reconnaître la fiction vis-à-vis d'un documentaire au premier coup d'œil, et cette reconnaissance crée ou repose sur une relation de dépendance entre le réel – premier, déjà là – et la fiction – seconde, créée *à partir* du réel qui lui donnerait sens. Ce postulat est ce que le postmodernisme défait, dans la lecture qu'en propose Bertrand Westphal, en remettant en cause – les exemples que nous venons de déployer iraient dans ce sens – la nature même de la frontière supposée séparer le réel de la fiction. Si certaines de nos œuvres ne remettent pas en cause leur statut secondaire, comme *Courts-circuits*, *253* ou même *Luminous Airplanes*, en ancrant leurs intrigues dans un cadre réaliste comme en témoignent les noms des lieux où évoluent les personnages sans chercher à rendre problématique cette référence, d'autres questionnent en leur sein, à travers le cas spécifique de la toponymie, la question de la factualité. Dans *Si par une nuit*

[1] Westphal, B., *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 139.
[2] *Ibid.*, p. 141.

d'hiver un voyageur, par exemple, le personnage du Lecteur est confronté à une expérience proprement borgésienne[1], lorsqu'il cherche à identifier, dans « un bon atlas, très détaillé », à quel pays peuvent bien renvoyer les noms qu'il découvre dans la nouvelle version du roman qu'il cherche à lire :

> Tu as un bon atlas, très détaillé ; tu consultes l'index : Pëtkwo devrait être une ville importante, Aagd un fleuve ou un lac. Tu les trouves dans un lointain territoire du Nord que les guerres et les traités de paix ont successivement attribués à des États différents. Peut-être aussi à la Pologne ? Tu consultes une encyclopédie, un atlas historique ; non, rien à voir avec la Pologne ; cette zone formait entre les deux guerres un État indépendant : la [Chimmérie], capitale : Örkko ; langue nationale : le [chimmérien], de souche botno-ougrienne. L'article « [Chimmérie] » de l'encyclopédie se termine par des phrases peu consolantes : « Au cours des répartitions territoriales successives décidées entre ses puissants voisins, la jeune nation ne tarda pas à être effacée de la carte ; la population autochtone fut dispersée ; la langue et la culture [chimmériennes] ne se développèrent plus ».
>
> Hai un buon atlante, molto detagliato ; vai a cercare nell'indice dei nomi : Pëtkwo, che dovrebb'essere un centro importante, e Aagd che potrebbe essere un fiume o un lago. Li rintracci in una remota pianura nel Nord che le guerre e i trattati di pace hanno assegnato successivamente a stati diversi. Forse anche alla Polonia ? Consulti un'enciclopedia, un atlante storico ; no, la Polonia non c'entra ; questa zona nel periodo tra le due guerre costituiva uno stato indipendente : la Cimmeria, capitale Örkko, lingua nazionale il cimmerio, appartenente al ceppo botno-ugrico. La voce « Cimmeria » dell'enciclopedia termina con frasi poco consolanti : « Nelle successive spartizioni territoriali tra i suio potenti vicini la giovane nazione non tardò a essere cancellata dalla carta geografica ; la popolazione autoctona fu dispersa ; la lingua e la cultura cimmerie non ebbero sviluppo ».[2]

Nous avons choisi, pour cette citation, la traduction de « Cimmeria » proposée par Martin Rueff, « Chimmérie », qui met plus explicitement en avant le statut imaginaire de ce pays inexistant[3]. *Inexistant*, et non fictif : en effet, la description semble faire écho assez nettement aux redéfinitions territoriales que l'Europe a connues pendant toute la durée du XXe siècle – on pense par exemple à la région des Balkans – et qui ont pu conduire à la brève existence de contrées dont seuls certains atlas gardent encore la trace. Toutefois, bien évidemment, l'onomastique joue comme un clin d'œil : nous sommes dans un registre qui relève de ce que Yves Baudelle nomme la « fonction sémiotique dominante », dans laquelle le nom propre est inventé et « la signification est […] feuilletée, allant d'une simple coloration connotative à une pleine valeur symbolique[4] ». Le fait même que le personnage du Lecteur, qui semble évoluer dans un univers *a priori* semblable au nôtre puisque nous sommes, lui comme nous, en mesure de lire un roman d'Italo Calvino, cherche ce lieu dans un atlas dit quelque chose du rapport au réel que tente de construire la fiction calvinienne : la dimension référentielle ne va pas de soi. Cette démarche du Lecteur calvinien se retrouve dans *La Maison des feuilles*, lorsque Johnny Errand

[1] Nous faisons allusion à la nouvelle de Borges, « Tlön, Uqbar, Orbis Tertius » (1940), dans laquelle un personnage découvre, en comparant deux versions d'une encyclopédie, l'existence d'un complot visant à faire croire en l'existence d'un pays imaginaire, Tlön.

[2] SPN, 50-51. En version originale : SNI, 49.

[3] Cette pratique n'est pas sans faire écho à la destinée de la Poldévie, qui apparaît notamment chez certains oulipiens comme Queneau ou Roubaud mais aussi, de façon tout à fait indirecte dans l'index de *La Vie mode d'emploi*, chez Perec. Voir à ce propos l'article que lui consacre Michèle Audin, « La vérité sur la Poldévie », hébergé sur le site de l'OuLiPo : http://oulipo.net/docannexe/file/20714/poldevie.pdf (consulté le 04/01/17).

[4] Baudelle, Y., « Noms de pays ou pays des noms ? Toponymie et référence dans les récits de fiction », *Topographies romanesques*, *op. cit.*, p. 60.

entreprend, au mépris du postulat énoncé par Zampanò en début d'ouvrage, de retrouver la rue d'Ash Tree Lane : il fera chou blanc. Perec quant à lui, dans *« 53 jours »*, fait cohabiter des toponymes réels – Grenoble est ainsi mentionné en ouverture de la seconde partie – et des toponymes fictifs, comme Grianta, cadre de la première partie, qui est un toponyme à connotation italienne, et pour cause : c'est le nom de la ville où grandit Fabrice Del Dongo dans *La Chartreuse de Parme*. Mais c'est dans le même temps une ville qu'on pourrait intuitivement situer en Afrique du Nord, d'après les informations fournies par le texte, notamment dans son *incipit*, ce qui sera confirmé par la suite. Cette double identité de la ville constitue un indice pour le décryptage auquel se livre Salini dans la seconde partie du roman : le toponyme était donc bien une référence piégée. On le voit avec ces exemples : les personnages s'interrogent sur le statut de réalité de ce qu'ils lisent, ou du monde qui les entoure, dans une démarche qui s'apparente à une incitation, pour le lecteur réel, à en faire de même.

Une autre façon d'aborder cette question des rapports entre le réel et la fiction consiste, en particulier pour *Cloud Atlas*, à mettre en scène un univers où tout est devenu faux. Comme le montre Hélène Machinal, un des enjeux du roman de David Mitchell, notamment dans le récit de Sonmi, est d'incarner le simulacre tel que le définit Jean Baudrillard. Le simulacre, qui correspond à une forme de simulation, consiste à nier ou faire disparaître les frontières entre la réalité et la représentation : c'est, peu ou prou, la mystification que prône le personnage d'Hermès Marana dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Dans *Cloud Atlas*, Hélène Machinal suggère que le récit de Sonmi, situé dans un univers post-capitaliste, signe le règne du simulacre : tout est représentation derrière laquelle il n'y a plus rien d'autre que le simulacre lui-même – à l'instar de « Papa song », ce prophète que les factifs, c'est-à-dire les humains de rang inférieur auxquels appartient Sonmi, qui accomplissent les tâches de service et qui sont perçus et se perçoivent eux-mêmes comme des sortes d'humanoïdes, écoutent religieusement tous les matins et qui n'est rien d'autre qu'une voix enregistrée. On bascule alors, dans ce récit, dans ce qu'Hélène Machinal nomme, à la suite de Jean Baudrillard, l'hyperréalité, dans laquelle « il n'y a pas de différence entre réel et irréel, dans le sens où même si elle persiste, cette différence n'a plus d'effet ». Autrement dit, « *Cloud Atlas* modèle la réalité, mais ce faisant, produit sa propre réalité, et détruit les fondations mêmes sur lesquelles repose notre vieille distinction entre réel et imaginaire[1] » : c'est dans cette perspective que Sonmi devient, pour Zachry, une divinité, tout comme Timothy Cavendish paraissait l'être dans le monde de Sonmi, sous la forme d'une statue rappelant un Bouddha. Nous sommes en plein dans la lignée de l'interprétation de l'ère postmoderne proposée par Bertrand Westphal que nous évoquions au début de ce point. En effet, comme il le soutient, « en l'absence d'une hiérarchie strictement établie, le récit postmoderne s'empare du monde, le désinstalle, le remonte […] à sa guise » ; mais il ajoute : « tout en préservant sa qualité foncière, son essence réelle[2] ». Autrement dit, Bertrand Westphal ne va pas jusqu'à considérer que la littérature postmoderne a totalement basculé dans l'ère de l'hyperréalité : nous ne sommes pas, et la confrontation des six récits dans *Cloud Atlas* tendrait à le

[1] Machinal, H., « *Cloud Atlas*. From Postmodernity to the posthuman », art. cit., p. 132. Nous traduisons : « In the hyperreality of simulation there is no difference between real and unreal, in the sense that even if that resists, it is a difference without affect » et « *Cloud Atlas* models reality, but in doing so, it produces its own reality, and destroys the very foundations upon which our old distinction between real and imaginary is based ».

[2] Westphal, B., *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 150-151, pour cette citation et celle qui précède.

prouver, dans un relativisme absolu. Le récit de Sonmi est fortement dévalorisé, puisque c'est celui qui conduit à la destruction du monde ; et la croyance de Zachry en Sonmi comme divinité est démentie, ou tempérée, par la preuve de son existence réelle qu'apportera Méronyme.

Nous venons de voir comment, à travers trois types d'exemples, nos œuvres pratiquant la multiplication des récits et des niveaux de réalité se font laboratoire d'expérimentation concernant la perméabilité ou l'existence même de la frontière entre fiction et réalité. Mais peut-on sortir du laboratoire ? Autrement dit, faut-il postuler que ces interrogations, portées par les personnages, qui peuvent contaminer le lecteur et l'engager dans une réception spécifique, dont nous avons parlé en deuxième partie de ce travail et qui relève de l'enquête, sont à même de sortir du cadre de la fiction ? Nos œuvres remettent-elles en cause la barrière qui nous sépare effectivement d'un Johnny Errand, d'une Ludmilla, d'une Luisa Rey ou d'un Salini ? La réponse varie en fonction du positionnement critique adopté : nous pouvons, dans la lignée de Bertrand Westphal, être en faveur des « théories proposant l'abattement des frontières entre le réel et la fiction[1] », en suivant l'idée que « dans la mesure où la fiction est inscrite dans le monde, elle s'arroge la double faculté de rendre compte du réel et, à l'extrême de cette logique, d'influer sur le réel ou, plus exactement, sur la représentation du réel. Le réel existe-t-il autrement que dans la géométrie variable (non-euclidienne) de ses multiples représentations ?[2] » ; ou bien, on peut, à l'instar de Françoise Lavocat, « souscri[re] à ce que l'on pourrait appeler un différentialisme modéré » qui vise à « montr[er] l'existence et la nécessité cognitive, conceptuelle et politique des frontières de la fiction[3] », en plaidant, à partir de la prise de conscience que « la notion de fiction est aujourd'hui menacée de dissolution[4] », « pour une appréhension de la fiction à travers ses différentes modalités d'hybridation avec le factuel, qui font, la plupart du temps, ressortir les contours de la fictionnalité et de la factualité plutôt qu'elles ne les effacent[5] ». Dans son ouvrage, Françoise Lavocat ne conteste pas le fait que la frontière puisse être l'objet de négociations notamment à l'ère postmoderne, puisqu'elle reconnaît qu'« à l'évidence, notre époque est caractérisée par la prolifération ludique des tentatives pour contourner l'impossibilité de la transgression effective de la frontière entre fiction et réalité[6] ». Toutefois, la force de sa proposition consiste à rappeler que « toute pensée sur la fiction a une portée ontologique[7] » : quoi qu'on en dise, il existe bel et bien un mur entre le monde dans lequel nous vivons et les œuvres de fiction que nous lisons, que nous pouvons franchir ou qui peut être rendu perméable mais seulement de façon métaphorique[8]. Françoise Lavocat propose

[1] *Ibid.*, p. 156.
[2] *Ibid.*, p. 191.
[3] Lavocat, F., *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 12, pour cette citation et la prédécente.
[4] *Ibid.*, p. 13.
[5] *Ibid.*, p. 522.
[6] *Ibid.*, p. 485. Elle affirmait aussi, p. 15, que « la relation entre les artefacts fictionnels et le monde […] tient certes du jeu, mais aussi de la négociation et très souvent du conflit ».
[7] *Ibid.*, p. 378.
[8] Nous ne cherchons pas ici à examiner le problème que pose l'ère de la « post-vérité » dans laquelle nous serions entrés depuis peu, ni la question du rôle politique du *storytelling* tel que le définit Christian Salmon dans *Storytelling. La machine à fabriquer les histoires et à formater les esprits*.

alors de penser les rapports entre réel et fiction à partir de la théorie des mondes possibles appliquée à la littérature, favorisant un « pluralisme ontologique[1] » dans lequel la fiction représente l'alternative.

Pour notre part, nous considérons, dans la lignée des propositions de Françoise Lavocat et à partir de notre lecture des œuvres de notre corpus, que la frontière résiste : c'est bien pour cela qu'elle fait l'objet d'autant d'assauts. La place de la fiction dans notre réel fascine, et la multiplication des récits exhibe cette fascination en plaçant la frontière au cœur de son intrigue plutôt qu'elle ne la met à distance. Dès lors, la question que posent ces œuvres de fiction nous implique directement, car elle concerne notre rapport au réel. Elle « sollicit[e] notre désir de réparation[2] », ainsi que le dit Françoise Lavocat à propos de la spécificité de la fiction comme monde possible, qui se traduit par un désir accru « d'interprétation[3] » : autrement dit, quand la frontière est bousculée, nous sommes irrémédiablement portés à tenter de résorber l'anomalie.

III. Court-circuiter les frontières, brouiller les espaces

Si nous considérons que la frontière entre le réel et la fiction est absolue – c'est-à-dire qu'elle existe de façon incontestable, peu importent les manipulations auxquelles elle donne lieu – pour autant elle reste un seuil problématique dans nos œuvres car ces dernières, par le biais de la multiplication des récits, cherchent à créer le doute. Par quels moyens s'efforcent-elles alors de court-circuiter les frontières internes à la fiction, mais aussi cette frontière que nous jugeons impossible à supprimer ? La multiplication des récits, en bousculant la temporalité, perturbe l'espace romanesque : les œuvres sont semblables à toutes les autres en apparence, mais, comme la maison sur Ash Tree Lane, elles sont *in fine* plus grandes à l'intérieur qu'à l'extérieur. Ce sont des « livres pourvus de pièces supplémentaires[4] », comme le soutient Lucien Dällenbach, reconduisant une métaphore architecturale que nous avons déjà identifiée chez Gérard Genette et chez Italo Calvino quand il s'agit d'évoquer la coprésence de plusieurs récits insérés les uns dans les autres. Cela s'explique par des phénomènes narratifs identifiables qui contreviennent à la logique du récit. Autrement dit, la multiplication des récits n'est pas par nature une contravention à cette logique, mais elle entraîne régulièrement des jeux avec la structure narrative et les règles implicites du récit : elle facilite le « délit de transgression narrative[5] ».

A. De la mise en abyme à la métalepse

Nous allons nous intéresser, dans ce point, à la question de la mise en abyme et de la métalepse, qui sont deux procédés mettant en jeu ces frontières qui nous occupent et qui ont pour effet d'aller à l'encontre du « bon » déroulement narratif. Il ne s'agit pas pour nous de soutenir l'idée que *mise en abyme* et *métalepse* sont deux phénomènes semblables : nous allons montrer au contraire que nous ne les confondons pas, mais que la multiplication des récits les fait souvent fonctionner de pair, afin d'en

[1] *Ibid.*, p. 410.
[2] *Ibid.*, p. 532.
[3] *Ibid.*, p. 533.
[4] Dällenbach, L., *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 68.
[5] C'est ainsi que Gérard Genette caractérise la métalepse (Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Editions du Seuil, 2004, p. 46).

maximiser la potentialité. C'est sans doute dans leur combinaison que résident les effets les plus intéressants. Nous allons donc nous attacher, dans un premier temps, à définir ces deux notions, pour ensuite voir leur expression dans les œuvres de notre corpus à travers un *continuum* menaçant l'intégrité même des univers fictionnels envisagés.

Pour définir la mise en abyme, nous prenons appui sur l'ouvrage fondateur de Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Son point de départ se situe dans l'œuvre d'André Gide, où il trouve une première définition du phénomène : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre.[1] » Autrement dit, la mise en abyme comporterait trois caractéristiques : elle est réflexive (c'est un procédé à rapprocher du miroir), elle fait saillir la structure formelle de l'œuvre et elle n'est pas seulement littéraire. Ce constat permet à Lucien Dällenbach de proposer une première ébauche définitoire : « est mise en abyme toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient[2] ». Il semblerait donc que, dans cette première approche, toute présence d'un récit au sein d'un récit puisse s'apparenter à une mise en abyme : c'est bien l'idée que paraît véhiculer la définition que propose Michel Butor et que cite Lucien Dällenbach, selon laquelle la mise en abyme correspond à une « œuvre dans l'œuvre[3] ». À notre sens, toute coprésence de deux récits au sein d'une œuvre, notamment par le biais d'un enchâssement narratif, n'entraîne pas de mise en abyme de façon automatique – la multiplication des récits n'implique pas *nécessairement* la mise en abyme ; cependant, elle en favorise l'apparition en facilitant la mise en place de jeux de miroirs et de symétrie[4]. Pour aller plus loin, Lucien Dällenbach propose, après avoir examiné plusieurs exemples littéraires et artistiques, une définition tripartite de la mise en abyme, sous le terme de « récit spéculaire[5] » : elle peut procéder par « réduplication simple », c'est-à-dire consister en un fragment qui entretient, avec l'œuvre qui l'inclut, un rapport de similitude ; elle peut procéder par « réduplication répétée », lorsque le fragment inclus reproduit, en plus petit, l'ensemble de l'œuvre qui l'inclut, de sorte que ce fragment lui-même doit comporter en lui sa propre reproduction, et ce jusqu'à ce que l'on ne puisse plus rien percevoir (l'exemple canonique étant celui de la boîte de Vache-qui-rit sur laquelle est représentée ladite vache, portant en guise de boucle d'oreille la boîte de Vache-qui-rit, sur laquelle elle apparaît, portant une boucle d'oreille, *etc*.) ; enfin, elle peut procéder par « réduplication aporistique » : dans ce cas-là, le fragment est lui-même supposé inclure l'œuvre qui l'inclut. Contrairement à la réduplication répétée, ce fragment est donc d'ampleur au moins égale, sinon plus vaste, que l'œuvre qui le contient, ce qui représente une contradiction dans les termes. À partir de cette tripartition, Lucien Dällenbach propose une nouvelle définition, « pluraliste » : « est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble

[1] Gide, A., *Journal 1889-1939*, Paris, Gallimard coll. Pléiade, 1984, p.41, cité par Dällenbach, L., *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 15.

[2] Dällenbach, L., *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 18.

[3] Butor, M., *Répertoire III*, Paris, Editions de Minuit, 1968, p. 17, cité par Dällenbach, L., *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 31.

[4] C'est ce que suggère aussi, en fin de compte, Lucien Dällenbach : « Si toute œuvre littéraire peut se définir comme une machine à résonner et à tisser des communications transversales, il n'appartient qu'aux livres pourvus de pièces supplémentaires de jouer le jeu de la spécularité » (Dällenbach, L. *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 68).

[5] *Ibid.*, p. 51 et suivantes.

du récit par réduplication simple, répétée ou spécieuse ». S'il propose dans la suite de son travail d'autres typologies[1], c'est celle-ci qui nous apparaît comme la plus efficace : nous verrons notamment la fécondité du troisième type, la réduplication aporistique, dans nos œuvres, qui, en s'apparentant à une sorte de bande de Möbius, place le lecteur dans un rapport mouvant aux niveaux de réalité.

La métalepse, quant à elle, relève encore plus directement d'une négociation avec les frontières de la fiction. La question que pose Françoise Lavocat paraît dans cette perspective intéressante :

> Les frontières de la fiction sont-elles nées avec l'invention de la métalepse ? L'hypothèse peut sembler incongrue. Il est pourtant indéniable que l'intérêt pour les frontières de la fiction doit beaucoup au surgissement de la métalepse dans le discours critique, chez Gérard Genette à partir de 1972, tout d'abord, puis chez Brian McHale en 1987, qui a abordé ces questions dans le cadre d'une étude sur le postmodernisme.[2]

Si la métalepse n'a pas été inventée au XXe siècle, il est toutefois certain qu'un intérêt croissant pour ce phénomène a conduit à s'interroger, à de nouveaux frais, sur ses effets et sur la nature des frontières qu'elle manipule. Négociation, manipulation : en réalité, la métalepse est, très directement, une transgression ; « sorte de court-circuit dans l'organisation du discours[3] », elle s'apparente à une « transgression délibérée du seuil *d'enchâssement*[4] » ; « délit de transgression narrative[5] », elle met en avant la « puissance transgressive du paradoxe[6] ». Gérard Genette propose une définition historique de la métalepse, en rappelant, d'abord, que cette notion est rhétorique : d'un point de vue étymologique, la *metalepsis* correspond à « toute sorte de permutation, et plus spécifiquement l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens[7] », ce qui la rapproche de la métaphore et de la métonymie. Si la métaphore relève de l'analogie et est donc à distinguer nettement de la métalepse, le rapprochement avec la métonymie a longtemps été maintenu, notamment par Dumarsais : la métalepse, en tant que *transfert par relation de consécution* (on remplace la cause par l'effet et vice-versa), est une métonymie particulière. Fontanier la définit alors comme le fait de « substituer l'expression indirecte à l'expression directe, c'est-à-dire, faire entendre une chose par une autre, qui la précède, la suit ou l'accompagne, en est un adjoint, une circonstance quelconque, ou enfin s'y rattache ou s'y rapporte de manière à la rappeler aussitôt à l'esprit[8] ». Parmi les cas métaleptiques possibles, ce dernier en identifie un qui aura le succès qu'on connaît : la métalepse de l'auteur, qui consiste à « transformer les poètes en héros des faits qu'ils célèbrent [ou à] les représenter comme opérant eux-mêmes les effets qu'ils peignent ou chantent[9] ». Gérard Genette choisit délibérément de se passer de la définition englobante de ce procédé pour ne

[1] Lucien Dällenbach adopte en effet, dans la suite de son propos, une typologie distinguant la mise en abyme de l'énoncé, la mise en abyme de l'énonciation et la mise en abyme du code.

[2] Lavocat, F., *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 473.

[3] Schaeffer, J.-M., Pier, J. (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, *op. cit.*, p. 14.

[4] Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, *op. cit.*, p. 14 (à partir de *Nouveau discours du récit*). La métalepse a donc à voir, comme la mise en abyme, avec la coprésence de plusieurs récits au sein d'une même œuvre – et en particulier avec la forme spécifique de la multiplication des récits qu'est l'enchâssement narratif.

[5] *Ibid.*, p. 46.

[6] Lavocat, F., *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 509.

[7] Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, *op. cit.*, p. 8.

[8] Fontanier, P., *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968 [1821-1827], p. 127-128, cité par Genette, G., *Métalepse*, *op. cit.*, p. 9.

[9] Fontanier, P., *Commentaire des tropes*, Genève, Slatkine Reprints, 1967 [1818], p. 116, cité par Genette, G., *Métalepse*, *op. cit.*, p. 10.

conserver que la métalepse de l'auteur, que l'on pourra désormais nommer *métalepse narrative* (suivant Genette) ou *ontologique* :

> Je crois raisonnable de réserver désormais le terme de métalepse à une manipulation – au moins figurale, mais parfois fictionnelle […] – de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l'autre, l'auteur à son œuvre, ou plus largement le producteur d'une représentation à cette représentation elle-même[1]

La métalepse narrative (ou ontologique) consiste donc à transgresser une règle de base de la narration, selon laquelle « le passage d'un niveau narratif à un autre ne peut en principe être assuré que par la narration, acte qui consiste précisément à introduire dans une situation, par le moyen d'un discours, la connaissance d'une autre situation[2] ». Elle conduit à faire entrer dans un niveau de réalité un personnage ou une entité – le narrateur, voire l'auteur – qui ne lui appartient pas et ne peut ontologiquement lui appartenir : il s'agit donc bien d'une négation de frontière. La métalepse peut être interne à la fiction, c'est-à-dire briser la séparation entre deux niveaux fictionnels, mais elle peut aussi être externe et tenter de contrevenir à ce qui distingue la fiction du réel ; le deuxième cas de figure relève toutefois d'une hypothèse qui reste à démontrer : en effet, nous n'avons encore jamais rencontré de personnage fictionnel « en vrai », tout comme un auteur n'a encore jamais été absorbé littéralement par son œuvre – l'univers de Jasper Fforde n'est toujours que de la fiction.

Quels sont alors les effets produits par cette (tentative d') effraction ? Gérard Genette considère que la métalepse conduit à briser l'illusion narrative en contrant la suspension de l'incrédulité « au profit d'une sorte de complicité en clin d'œil[3] » et, dans la même lignée, Françoise Lavocat estime que celle-ci ne vise pas à « abolir » la frontière mais bien plutôt à « jouer avec [elle], la manifester en simulant sa traversée », c'est-à-dire à « la rendre perceptible – concevable, visible, imaginairement palpable[4] ». La métalepse serait donc un outil permettant la prise de conscience, chez le lecteur, du statut fictionnel de ce qu'il est en train de lire et de sa radicale différence avec le monde qui l'entoure. Autrement dit, la métalepse, éminemment métanarrative, aurait un fort pouvoir de distanciation et irait à l'encontre de l'immersion fictionnelle. Mais on peut prendre le contre-pied de cette conclusion et considérer, avec Jean-Marie Schaeffer, que « les métalepses, non seulement ne sont pas incompatibles avec l'immersion fictionnelle, mais que d'une certaine façon, elles en sont l'emblème[5] ». Pour notre part, nous souscrivons entièrement à cette dernière hypothèse, comme nous le montrerons dans le point suivant, sans pour autant renoncer à la valeur métanarrative de ce procédé. Quoi qu'il en soit, la métalepse fascine, car elle est une puissance perturbatrice. Très souvent, les critiques dont il a été question dans ce paragraphe se réfèrent à un propos de Jorge Luis Borges pour caractériser cette perturbation, ce trouble qu'elle suscite :

[1] Genette, G., *Métalepse*, *op. cit.*, p. 14.
[2] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 243.
[3] Genette, G., *Métalepse*, *op. cit.*, p. 23.
[4] Lavocat, F., *Fait et fiction*, *op. cit.*, p. 480, pour cette citation et les précédentes. Gérard Genette soutient la même idée : « Tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et *qui est précisément la narration (ou la représentation) elle-même* ; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte » (Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 245).
[5] Schaeffer, J.-M., « Métalepse et immersion fictionnelle », *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, *op. cit.*, p. 331.

« De telles inversions suggèrent que si les personnages d'une fiction peuvent être lecteurs ou spectateurs, nous, leurs lecteurs ou leurs spectateurs, pouvons être des personnages fictifs[1] ». Gérard Genette cite notamment cet extrait en conclusion de *Métalepse* et dans son « Discours du récit » et conclut que « le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit[2] ». Il faut préciser que le début de la citation de Borges semble plutôt décrire le phénomène de la mise en abyme : « Pourquoi sommes-nous inquiets que la carte soit incluse dans la carte et les mille et une nuits dans le livre des *Mille et une nuits* ? Que donc Quichotte soit lecteur du *Quichotte* et Hamlet spectateur d'*Hamlet* ? ». Dorrit Cohn[3] rappelle que la confusion des deux est risquée : nous allons montrer, dans le *continuum* que nous proposons, que cette confusion s'explique par un effet de superposition, et que ce dont parle Jorge Luis Borges dans ce passage relève de la mise en abyme spécieuse identifiée par Lucien Dällenbach, qui est en réalité une mise en abyme métaleptique. La mise en abyme crée des effets de ressemblance entre deux univers narratifs qui peuvent aller jusqu'à la transgression, tandis que la métalepse nie figurativement la frontière entre ces deux univers. Leur point de jonction est bel et bien la réduplication aporistique, qui est une aporie pour la raison même qu'elle met en place une transgression de niveaux illogique et paradoxale.

On se propose donc d'explorer les différents cas de figure de mise en abyme et de métalepse que nous rencontrons dans notre corpus à travers un *continuum*, depuis la réduplication simple identifiée par Lucien Dällenbach jusqu'à la métalepse. Comme nous l'avons expliqué précédemment, la réduplication simple est une mise en abyme qui fonctionne en instaurant un rapport de similitude entre un fragment de l'œuvre et l'œuvre elle-même. C'est une définition plutôt vague, qui peut donc donner lieu à toutes sortes d'exemples. Remarquons toutefois qu'elle implique une distinction entre le fragment et l'œuvre : ce dernier ne reflète pas l'œuvre directement ou de façon explicite mais par le biais d'un travail interprétatif. On en trouve plusieurs exemples dans *Luminous Airplanes*, notamment dans les fragments intitulés « The Entrance of McFail's Cave » : ils portent le récit de l'exploration spéléologique à laquelle se livre le narrateur, accompagné d'amis. Nous avons déjà suggéré, en première partie de ce travail, que l'on pouvait rapprocher cette exploration, et l'architecture de la grotte ou du souterrain, au fonctionnement de l'hypertexte lui-même. Le narrateur nous y incite, dans un moment d'introspection face à l'entrée de la grotte, qui attire et repousse en même temps : « Ma biographie était comme une série de parenthèses ouvertes, s'enchâssant les unes dans les autres de plus en plus profondément, au sein d'une phrase qui n'en finirait jamais[4] ». On peut lire cette remarque de plusieurs façons, et c'est bien ainsi que fonctionne la réduplication simple : d'un point de vue littéral, cet instant suspendu conduit le narrateur à prendre du recul sur sa propre existence et à en considérer le chaos – le terme « biography » n'ayant alors pas nécessairement une valeur littéraire, mais suggérant la difficulté

[1] Borges, J. L., « Magies partielles du *Quichotte* », *Œuvres complètes*, T.1, *op. cit.*, p. 709.
[2] Genette, G., « Discours du récit », *op. cit.*, p. 245.
[3] Cohn, D., « Métalepse et mise en abyme », *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, *op. cit.*
[4] LA, « The Entrance to McFail's Cave » (http://www.luminousairplanes.com/section/entrance-mcfails-cave [consulté le 13/01/17]). Nous traduisons : « My biography was like a series of open parentheses nesting themselves deeper and deeper within a sentence that would never be finished ».

à faire la synthèse de cette existence ; d'un point de vue métaphorique, l'entrée de la grotte se présente elle aussi comme une « ouverture », une nouvelle bifurcation de l'existence – ce qui tend à faire de la grotte le modèle de cette existence chaotique et son exploration, un parcours initiatique ; enfin, d'un point de vue métalittéraire, on ne peut s'empêcher, bien évidemment, de lire dans cette phrase une description même de l'hypertexte dans lequel elle se situe : il s'agit bien d'une biographie – d'une autobiographie, précisément – qui fonctionne comme une « série de parenthèses […] s'enchâssant les unes dans les autres », ce qui est une façon tout à fait explicite de décrire le principe des liens hypertexte et des rapports qu'entretiennent les différents nœuds textuels entre eux. En tant que reflet plus ou moins voilé, et fonctionnant sur plusieurs niveaux de lecture, la réduplication simple acquiert une portée métanarrative indéniable, qu'exploitent Paul La Farge comme Geoff Ryman dans leurs hypertextes : dans *253*, on retrouve certains nœuds textuels qui ne portent pas sur les passagers du métro, mais qui s'intitulent « advertisements » ; ils imitent les publicités que l'on trouve habituellement dans le métro – sur les quais ou dans les rames – et l'auteur prévient son lecteur, dès la page d'accueil : « Sur chaque wagon, des publicités apparaissent. Celles-ci sont très sérieuses et elles doivent être lues très attentivement[1] ». Or, chacun de ces encarts publicitaires revêt une dimension métanarrative bien souvent due à des phénomènes de réduplication simple. Ainsi, la première « publicité » pose la question suivante, « Vous arrive-t-il régulièrement de vous sentir gêné lors de discussions entre collègues, quand il est question de fiction sérieuse ? », et propose une réponse tout en ironie :

> Les employeurs attendent du cadre moderne d'être en mesure de tenir son rang pendant des discussions littéraires. […] Vous êtes à un dîner. Votre partenaire pour la soirée explique : « Forrest Gump est un symbole christique ». Vous réalisez que vous êtes encore passé à côté.
>
> Mettez fin à cet embarras littéraire pour toujours !
>
> *253* s'appuie sur les miracles de la technologie de l'information pour s'assurer que vous êtes capable de suivre les thèmes principaux et les relations qui parcourent le texte. Vous n'avez même plus besoin de vous souvenir des personnages !
>
> Procurez-vous simplement un moyen d'accès à Internet. […] Voilà ! Vous êtes prêts à « surfer » sur le web. Connectez-vous tout simplement à « http://ryman-novel.com » et, si les lignes sont disponibles et que le serveur fonctionne, vous aurez le temps de lire quelques pages Web avant que la connexion ne s'interrompe. […] Quoi de plus simple ?
>
> Impressionnez vos amis et vos collègues !
>
> How often have you been embarrassed when serious fiction is discussed at the office? Employers expect the modern executive to hold his own during literary discussions. […] You're at a dinner party. Your partner for the evening says « Forrest Gump is a Christ symbol ». You realise that you have missed the point again.
>
> End literary embarrassment forever !
>
> *253* uses the miracle of information technology to ensure that you can follow the main themes and relationships that link the text. Without even having to remember who the characters are !
>
> Simply purchase an Internet service agreement. […] Voilà ! You're ready to « surf » the Web. Simply key in « http://www.ryman-novel.com » and if lines are available and the server is working, you will have time to read a few Web pages before the connection goes down. […] What could be easier ?
>
> Impress friends and colleagues ! Just imagine the boss's face when you tell him

[1] 253 (http://www.ryman-novel.com/home.htm [consulté le 13/01/17]). Nous traduisons : « On each car section, advertisements appear. These are deeply serious and should be read with great attention ».

Imaginez simplement la tête de votre chef quand vous lui direz « J'ai lu *253*, le roman par Internet ».	« I've read *253*, the novel for the Internet ».[1]

Le texte pastiche le langage publicitaire afin de vanter les mérites de l'œuvre que nous sommes en train de lire, en en proposant même un lien : nous sommes donc ici à la limite d'une réduplication répétée, puisqu'il semblerait que l'on puisse directement accéder à l'œuvre à partir du fragment et ce de façon continue ; cependant, il n'est pas possible de cliquer sur le lien proposé. Autrement dit, il est nécessaire de récrire, dans une autre page Web, l'adresse fournie : le reflet reste simple.

Ces procédés de réduplication simples conduisent, comme nous venons de le voir, à une prise de recul : en incitant à une lecture sur deux niveaux – ou plus – ils permettent à l'interprétation de se déployer. Lucien Dällenbach parle, à ce propos de « double entente » ou encore de « double lecture » : « un énoncé réflexif ne devient tel que par la relation de dédoublement qu'il avoue avec l'un ou l'autre des aspects du récit[2] ». C'est ainsi que l'on peut lire, par exemple, l'*incipit* des miroirs dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, « Dans un réseau de lignes entrecroisées » : son titre même fait écho à l'*incipit* précédent, « Dans un réseau de lignes entrelacées », et l'ensemble de ce début de roman expose les menées d'un spéculateur – le terme lui-même étant à comprendre à plusieurs niveaux – en vue de protéger son empire financer et sa propre personne, à l'aide de divers miroirs où « un nombre limité de figures se réfracte, se renverse et se multiplie[3] » (SPN, 183). La figure du miroir, située pratiquement au centre du roman, est, comme dans l'exemple tiré de *253*, à la limite d'instaurer une réduplication répétée, dans laquelle tout serait reflet. La réduplication répétée qui, nous l'avons dit, fonctionne selon le modèle de la boîte de Vache-qui-rit, peut aussi permettre de décrire la structure des poupées russes : une grande poupée contient une réplique plus petite, qui contient elle-même une réplique plus petite, *etc*., jusqu'à atteindre la poupée centrale, minuscule, et entière. Non seulement chaque poupée, jusqu'à cette dernière, contient les autres en soi, mais, et c'est ce qui fonde la mise en abyme, chacune des poupées est faite sur l'exact modèle de celle qui la contient, donc *in fine* de la plus grande poupée, la matrice. Un roman de notre corpus est construit selon ce principe : il s'agit de *Cloud Atlas* de David Mitchell, ainsi qu'il le soutient lui-même[4]. On retrouve en effet l'inclusion dans le récit suivant de celui qui le précède – comme quand Robert Frobisher trouve, pour servir de calle à son lit branlant, une moitié du journal de bord d'Adam Ewing – et, dans la deuxième partie du roman, la fin de chacun des récits ouverts dans sa première moitié : la structure serait donc celle de six poupées russes dont les cinq plus grandes sont ouvertes sur la table – donc séparées en deux – et la sixième, centrale, intégrale. Pourtant, pour que l'on puisse véritablement parler d'une structure en poupées russes, encore faut-il que ces récits entretiennent des ressemblances fortes entre eux : nous notons, comme éléments de jonction, la présence de la tache de naissance ainsi que la résurgence, d'un récit à l'autre, de la mélodie intitulée « Cloud Atlas ». Il semble donc bien que l'on puisse analyser le roman dans son entier comme reposant sur le principe de

[1] 253, « AD 1 » (http://www.ryman-novel.com/car1/ad1.htm [consulté le 13/01/17]). Nous traduisons.
[2] Dällenbach, L., *Le Récit spéculaire*, *op. cit.*, p. 63.
[3] En version originale : « un numero limitato di figure si rifrange e si capovolge e si moltiplica » (SNI, 189).
[4] Voir Barry, S., « Silver Daggers and Russian Dolls. David Mitchell, author of *Cloud Atlas* », art. cit.

la réduplication répétée. Par ailleurs, on pourrait penser qu'il n'y a pas de phénomène de rétrécissement, qui est pourtant un critère de reconnaissance tant des poupées russes (la poupée centrale étant bien la plus petite) que de la réduplication répétée : cependant, force est de constater qu'entre le récit d'Adam Ewing, qui ouvre le roman, et dans lequel le personnage parcourt la planète, et le récit de Zachry, dans lequel la terre est devenue inhabitable exceptée l'île sur laquelle les protagonistes vivent, on assiste bel et bien à un rétrécissement de l'espace : Robert Frobisher voyage en Europe, tandis que Luisa Rey voyage au sein d'un pays relativement vaste, les Etats-Unis ; l'univers de Timothy Cavendish quant à lui semble se réduire à l'Angleterre et ses transports ferroviaires perturbés, tandis que le monde dans lequel vit Sonmi est en grande partie détruit par l'avidité humaine, et que son personnage de factaire est reléguée aux sous-sols de la ville de Séoul. C'est un phénomène qui nous paraît tout à fait intéressant, et qui remotive la métaphore des poupées russes.

L'adaptation que proposent les sœurs Wachowski du roman de David Mitchell va plus loin : en effet, le choix est fait de permettre aux acteurs d'incarner différents rôles. Ainsi, Halle Berry, qui incarne le personnage de Luisa Rey, est aussi Méronyme, dans le récit de Zachry ; Tom Hanks, lui, est à la fois le Dr. Goose dans le récit d'Adam Ewing, et Zachry, dans le récit central – autrement dit, il incarne tour à tour un personnage entièrement négatif et secondaire, et un personnage positif, et central. Chacun des acteurs est en fait un personnage dans chaque récit : ce choix renforce la réduplication répétée, et pourrait même faire basculer l'ensemble du côté de la réduplication aporistique. En effet, Gérard Genette, dans *Métalepse*, considère qu'un acteur jouant plusieurs rôles au sein d'un même film constitue une métalepse[1] ; or, nous l'avons dit, la réduplication aporistique est telle parce qu'elle s'accompagne d'effets métaleptiques. La possibilité donnée à un acteur d'incarner plusieurs rôles suscite le trouble chez le spectateur, qui reconnaît à travers le personnage incarné la présence de l'acteur et des autres personnages dont il a pris les vêtements.

Mais nous trouvons dans notre corpus des exemples beaucoup plus nets de réduplication aporistique. On peut distinguer deux cas de figure : d'une part, certaines œuvres présentent des personnages d'auteurs, qui prétendent avoir écrit ou avoir pour projet d'écrire le livre que nous sommes en train de lire et dans lequel ils évoluent en tant que personnages ; d'autre part, on retrouve, comme en miroir, des personnages de lecteurs dans le livre qui affirment être en train de lire le livre même que nous lisons et dans lequel ils apparaissent. Il s'agit bien de réduplications aporistiques : en effet, on a à la fois un procédé de mise en abyme puisque, à la manière de la publicité dans *253*, le titre de l'œuvre que nous lisons se trouve reflété dans la narration, et un procédé de métalepse par lequel un personnage de la fiction – auteur ou lecteur – semble s'en échapper pour nous rejoindre. Nous pouvons proposer plusieurs exemples de personnages d'auteurs qui paraissent, tout à coup, sortir de la fiction pour assumer la paternité de l'œuvre que nous lisons : c'est le cas de Silas Flannery dans le chapitre huit de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, qui expose son idée « d'écrire un roman tout entier fait de débuts de romans[2] » (SPN, 219), c'est aussi le cas de cet auteur que le narrateur de *Courts-circuits* rencontre à la fin du

[1] Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, *op. cit.*, p. 76-77.
[2] En version originale : « l'idea di scrivere un romanzo fatto solo d'inizi di romanzo » (SNI, 231).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

roman, qui « travaille en ce moment [sur un roman qui] commence par l'arrivée du narrateur […] par une brûlante journée d'été, dans une petite ville de […] Bohème, où il n'est encore jamais passé, et où il espère prendre un repas : or, tout est désert et il ne trouve ouverte que l'échoppe d'un vieux tailleur » (CC, 454). Ce deuxième exemple est plus surprenant encore, puisque le personnage du narrateur semble être mis en présence de son créateur – alors même, nous l'avons montré à la fin de notre première partie, que ces deux personnages peuvent être considérés comme des incarnations d'Alain Fleischer lui-même dans son texte. Ici la métalepse qui accompagne la mise en abyme semble fonctionner dans les deux sens, entraînant ce personnage d'auteur hors de la fiction en même temps qu'elle fait d'Alain Fleischer une entité multiple et métamorphe au sein du roman.

Un troisième exemple, plus vaste, peut être trouvé dans *Le Château des destins croisés* : c'est le statut du narrateur qui est sujet à caution, dans l'ensemble des deux parties de l'ouvrage[1]. En effet, ce dernier est présent à la fois dans le récit cadre qui ouvre chaque partie, et dans les récits enchâssés en tant que traducteur, ou interprète de ces récits muets. Chaque récit inséré, qui devrait être pris en charge par un narrateur intradiégétique homodiégétique, l'est par le narrateur du récit cadre, sans délégation de parole, puisque les personnages sont muets. Il fait bien partie des convives comme en atteste l'*incipit* et prend la parole tantôt via un « je », tantôt via un « nous », ce qui confirme son statut de narrateur intradiégétique, membre de la communauté ; cependant, les décrochages sont nombreux, comme en témoigne le soupçon qui s'exprime dans la « Taverne » : « Est-ce seulement le fait du hasard, ce dessin, ou bien l'un d'entre nous n'en construit-il pas avec patience l'assemblage ?[2] » (CDC, 98). Ils tendent à faire de ce narrateur l'ordonnateur des récits : la figure de l'écrivain n'est pas loin. Dans la première partie du roman, le narrateur apparaît plutôt discrètement, favorisant le « nous » au « je » pour livrer son interprétation des pantomimes auxquelles il assiste, parmi les autres spectateurs. Il semble appartenir aux convives tout le long du récit, y compris à la fin alors que « la grille est désormais entièrement recouverte par les tarots et les récits » et que « même [son] histoire y est comprise, bien qu['il] ne sache plus dire laquelle c'est […][3] » (CDC, 47). Cette position est réitérée quelques pages plus loin, en guise de conclusion. C'est dans ce contexte que s'opère un retournement : « Il ne reste plus de moi que l'obstination maniaque de compléter, de fermer, de faire revenir les récits[4] » (CDC, 53). Autrement dit, on voit s'affirmer à la toute fin de la première section du *Château des destins croisés* une métamorphose du narrateur vers la figure du « père des récits » évoqué dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : son statut de personnage semble menacé. C'est alors dans la *Taverne des destins croisés* que cette figure de narrateur-interprète-ordonnateur des récits incarne à proprement parler le modèle de l'écrivain. En effet, dans cette deuxième section, un chapitre entier s'intitule « Moi aussi je veux raconter la mienne », dans lequel le narrateur s'exprime à la première personne du singulier afin de livrer « l'histoire qui [l']a

[1] Le paragraphe qui suit a fait l'objet d'une publication dans la revue *Agon* : Debeaux, G., « De la voix au texte, du récit au roman enchâssé : la question de la présence au tournant du XXIe siècle », art. cit.

[2] En version originale : « È solo il risultato del caso, questo disegno, oppure qualcuno di noi lo sta pazientemente mettendo insieme ? » (CDI, 84).

[3] En version originale : « Il quadrato è ormai interamente ricoperto di tarocchi e di racconti. […] Non riesco a riconoscerla in mezzo alle altre […] » (CDI, 41).

[4] En version originale : « Quello che rimane di me è solo l'ostinazione maniaca a completare, a chiudere, a far tornare i conti » (CDI, 45.).

conduit jusqu'ici[1] » (CDC, 109), l'adverbe de lieu pouvant de façon ambivalente désigner aussi bien la taverne que la page du livre. Le récit que nous lisons est à comprendre comme une forme de dévoilement, dans lequel le narrateur se révèle être la figure de l'écrivain à la source de tous les récits ; cela passe notamment par les cartes choisies pour sa propre description :

> Je dois attirer l'attention sur la carte dite du *Roi de Bâton*, où on voit assis un personnage, qui si personne ne le revendique, pourrait très bien être moi : d'autant qu'il point vers le bas un instrument pointu, comme je fais moi en ce moment, et en effet cet instrument si on regarde bien ressemble à un stylo ou un calame ou un crayon bien taillé ou une plume Sergent-Major ou un stylo-bille, et s'il paraît d'une taille disproportionnée ce sera pour signifier l'importance que l'instrument d'écriture en cause revêt dans l'existence du sédentaire personnage en question.
>
> Per cominciare devo richiamare l'attenzione sulla carta detta del *Re di Bastoni*, in cui si vede seduto un personaggio che se nessun altro lo reclama potrei bene essere io : tanto più che regge un arnese puntuto con la punta in giù, come io sto facendo in questo momento, e difatti questo arnese a guardarlo bene somiglia a uno stilo o calamo o matita ben temperata o penna a sfera, e se appare di grandezza sproporzionata sarà per significare l'importanza che il detto arnese scrittorio ha nell'esistenza del detto personaggio sedentario.[2]

Nous assistons dans cet extrait à une spectaculaire métalepse : le personnage narrateur muet avoue être celui qui tient la plume « Sergent Major » ou le « stylo-bille » – la « penna a sfera » du texte italien dont le premier brevet a été déposé en 1888 –, la précision renforçant le décrochage puisqu'anachronique dans le cadre du récit, et il se décrit comme un « sédentaire personnage », ce qui semble interdire toute aventure qui était pourtant à l'origine de sa présence dans les lieux de la fiction. Par cette métalepse, l'adverbe « ici » paraît de plus en plus fermement désigner la page, le texte, le livre, et non plus l'espace de la veillée partagée : « Pour autant que je sache, le fil noir qui sort par la pointe de ce sceptre à dix sous, c'est le chemin qui m'a conduit jusqu'ici […][3] » (CDC, 109). La suite du chapitre est alors une longue explicitation de cette identité d'écrivain, chaque carte représentant « le signe de l'écriture », le « S qui serpente », les « encriers à sec », permettant au narrateur de se désigner comme « l'homme qui écrit », à la manière d'un « vieux moine, depuis des années isolé au fond de sa cellule, rat de bibliothèque[4] » (CDC, 110-115). Autrement dit, on peut considérer que le narrateur occupe toute au long du récit une position d'entre-deux, à mi-chemin du château ou de la taverne, et du bureau de l'écrivain – tout comme le château et la taverne sont eux aussi des espaces intermédiaires, où le temps est en suspens. Cet exemple, s'il propose une mise en abyme que nous identifions notamment autour du jeu de l'identification du référent de l'adverbe « ici », est principalement une métalepse.

Nous évoquions un deuxième cas de figure permettant le déploiement d'une réduplication aporistique : la situation dans laquelle un lecteur dans la fiction prétend lire le livre qui lui a donné naissance en tant que personnage. L'exemple canonique est à trouver dans *Si par une nuit d'hiver un*

[1] En version originale : « la storia che m'ha portato fin qui » (CDI, 93).
[2] CDC, 109. En version originale : CDI, 93.
[3] En version originale : « Per quel che so, è proprio il filo nero che esce da quella punta di scettro da poche lire la strada che m'ha portato fin qui » (CDI, 93).
[4] En version originale : « il segno di scrittura », « la lettera Esse che serpeggia », « calamai prosciugati » ; « l'uomo che scrive » ; « un vecchio monaco, segregato da anni nella sua cella, topo di biblioteca » (CDI, 94-98)

voyageur, dans l'ouverture du roman – « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[1] » (SPN, 9) – et dans sa clôture – « Encore un moment. Je suis juste en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, d'Italo Calvino[2] » (SPN, 289). Nous avons bien une mise en abyme avec l'inscription du titre du roman à l'intérieur de la fiction : l'objet livre que nous tenons dans nos mains dans le monde devenant un objet livre dans le monde de la fiction également. Cette précision indique le franchissement de frontière métaleptique. De la sorte, le Lecteur dans le livre accomplit cette action hautement illogique : terminer, dans le lit conjugal, le livre dans lequel il rencontre celle qui s'y trouve à ses côtés. L'effet est renforcé par l'usage bien connu, dans l'ensemble du roman, de la narration à la deuxième personne du singulier. Pour Gérard Genette, qui analyse ce procédé dans *Métalepse* et en particulier ce qui se joue dans le douzième et dernier chapitre du roman où se situe véritablement la transgression, il s'agit de faire du lecteur réel le personnage du roman. Il juge cependant la potentialité d'infraction de ce phénomène assez faible : « […] je doute que les lecteurs et les lectrices de ce "roman" en viennent tous et toutes si aisément à cet aimable épilogue, et opèrent l'identification, à laquelle Calvino feint pourtant de les inviter […][3] ». Pour notre part, nous considérons de la même façon que l'usage de la deuxième personne du singulier ne constitue pas une métalepse convaincante, mais pas pour les mêmes raisons que Gérard Genette : il nous semble bien en effet que, dès l'ouverture du roman et la caractérisation du Lecteur en tant que personnage masculin, une restriction de champ s'opère – quant à Ludmilla, elle est d'abord définie en tant que personnage de fiction, portant un prénom et étant dotée d'un caractère propre. La métalepse, comme nous le verrons, n'est pas là : elle réside pourtant bien dans cet « aimable épilogue », qui n'a d'aimable que l'apparence.

Nous retrouvons un deuxième exemple de mise en abyme aporistique faisant intervenir un personnage de lecteur lisant le livre même dans lequel il est personnage, au chapitre XX de *La Maison des feuilles* : Will Navidson, perdu dans les entrailles de sa maison durant son ultime exploration, n'a presque plus aucune ressource, plus aucun moyen de retrouver son chemin. « Prenant une toute petite gorgée d'eau et s'enfonçant de plus en plus dans son sac de couchage, il reporte son attention sur la dernière activité possible, le seul livre en sa possession : *La Maison des feuilles*[4] » (MDF, 479). Là encore, le titre du livre apparaît, suscitant la mise en abyme ; la suite du chapitre confirme l'identification, puisqu'il s'agit d'un ouvrage long (« L'ouvrage en question […] fait 744 pages »), dans lequel « les mots [ont peut-être été] arrangés de telle façon qu'il est quasiment impossible de les lire ». La métalepse repose alors sur le fait que le personnage de la fiction la plus enchâssée – ce chapitre XX étant le récit fait par Zampanò de l'exploration menée dans le *Navidson Record*, le tout étant rendu accessible par le travail d'édition de Johnny Errand – se retrouve en possession du livre que nous sommes en train de lire et dans lequel, depuis le début, ce dernier détenait un statut ambigu. Mais l'aporie

[1] En version originale : « Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino » (SNI, 3).

[2] En version originale : « Ancora un momento. Sto per finire *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino » (SNI, 305). La traduction française ajoute une construction en chiasme entre cette ouverture et cette clôture, renforçant la valeur terminative de cet effet d'écho que le rapprochement des deux phrases suscite.

[3] Genette, G., *Métalepse. De la figure à la fiction*, *op. cit.*, p. 102.

[4] En version originale : « Taking a tiny sip of water and burying himself deeper in his sleeping bag, he turns his attention to the last possible activity, the only book in his possession : *House of Leaves* » (HOL, 465).

se renforce quand on s'intéresse au nombre de pages évoqué : « L'ouvrage en question, toutefois, fait 744 pages. Même si Navidson parvient à lire une page en une minute, il lui restera encore 706 pages (il en a déjà lu 32)[1] » (MDF, 481). Or, dans l'édition américaine comme dans l'édition française, ces chiffres coïncident (l'édition française compte 706 pages – auxquelles il faut ajouter les deux pages de crédits qui diffèrent de l'édition américaine et que l'on peut considérer comme extradiégétiques ; l'édition américaine en compte 705 – suivent les crédits). Qu'est-ce que cette coïncidence signifie ? Elle tend à identifier encore plus strictement l'ouvrage que lit Navidson, et qu'il brûle, et ce que nous avons en fin de compte entre les mains. Nous avons le résultat de cet autodafé, un manuscrit dont certaines pages sont manquantes car brûlées – il suffit de reparcourir le chapitre XIII pour s'en convaincre, et comme le confirme la note 276, de Johnny Errand : « Une espèce de cendre est tombée sur les pages suivantes, faisant à certains endroit un petit trou, ou en d'autres éradiquant des blocs entiers de texte[2] » (MDF, 330). Autrement dit, le manuscrit qu'a écrit Zampanò, à partir d'un film dont l'existence est fortement sujette à caution, a été manipulé par le personnage de ce film, qui l'a altéré, de telle sorte que Johnny Errand, qui se retrouve en possession du manuscrit de Zampanò, ne peut rétablir l'intégrité du texte. L'aporie est ici : Navidson lit un ouvrage, *La Maison des feuilles*, dans lequel il est personnage, et qui est *plus long* que celui que nous lisons. La mise en abyme fonctionne bien par inclusion d'un fragment dans l'œuvre, fragment censé inclure l'œuvre elle-même, donc la dépassant en ampleur. S'il fallait encore un argument pour se convaincre que la multiplication des récits, dans le roman de Mark Danielewski, remettait en cause toute organisation hiérarchique des niveaux de réalité entre eux, et que la maison sur Ash Tree Lane était la métaphore la plus appropriée pour envisager le fonctionnement de cet univers fictionnel à triple fond, nous l'avons trouvé ici.

Ces exemples de mises en abyme aporistiques permettent de cerner le fonctionnement de la métalepse dans nos œuvres : les changements de niveaux de réalité suivant les récits entraînent des instabilités volontairement entretenues, qui tendent à perturber l'identification de ce qui constitue le premier pallier de la fiction – c'est le cas dans *La Maison des feuilles*, nous venons de le voir, et c'est aussi le cas dans *Le Château des destins croisés* et *Courts-circuits*, dans lesquels l'apparition d'un personnage semblant être l'auteur de ce qu'on lit fait apparaître un niveau de réalité jusque-là non identifié. C'est, enfin, le cas dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *« 53 jours »* ; nous avons dit précédemment que l'intérêt du douzième chapitre du roman calvinien ne résidait pas tant dans la mise en abyme à laquelle il procédait que dans la métalepse qu'il créait, métalepse qui ne repose pas simplement sur la présence du « tu », mais sur autre chose, que nous allons préciser. *« 53 jours »*, comme *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, s'achèvent sur une métalepse qui, en réalité, semble empêcher le roman de véritablement se refermer. Dans le douzième chapitre du roman d'Italo Calvino, le problème réside dans l'identification de ce que représente ce roman que vient de finir le Lecteur, « *Si par une nuit*

[1] En version originale : « The book […] is 736 pages long » ; « Or maybe the words in the book have been arranged in such a way as to make them practically impossible to read » ; « The book, however, is 736 pages long. Even if Navidson can average a page a minute, he will still come up 704 pages short (he had already read 26 pages) » (HOL, 467).

[2] En version originale : « Some king of ash landed on the following pages, in some places burning away small holes, in other places eradicating large chunks of text » (HOL, 323).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

d'hiver un voyageur » : le chapitre laisse entendre que l'ensemble des onze chapitres et des dix *incipit* précédents constituent le contenu de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (qui, dans la diégèse, n'est censé être que le premier *incipit*). En effet, le Lecteur ne peut pas être en train de finir *Si par une nuit d'hiver un voyageur* car, soit il l'a fini dès la fin du premier *incipit* qui portait ce nom, c'est-à-dire au moment où, au début du chapitre deux, il s'aperçoit que le livre a un défaut de fabrication, soit *Si par une nuit d'hiver un voyageur* désigne l'ensemble des *incipit* enchâssés (parce que c'est bien à chaque fois le nouveau roman de Calvino que le Lecteur essaie de lire) ; mais dans ce cas, le Lecteur a aussi fini de le lire avant, dans le chapitre onze, car dès le chapitre dix on nous précisait que l'ultime *incipit*, « Quelle histoire attend là-bas sa fin ? », était constitué de feuilles volantes dont le Lecteur n'avait pu obtenir qu'une petite partie suite à l'arrestation de son auteur. Il n'y a donc plus de suite. Ces deux possibilités sont en réalité niées par ce douzième chapitre, qui est surnuméraire : il vient ajouter un chapitre à un ensemble qui était déjà complet – le chapitre onze servant dans cette perspective de retour-clôture au récit-cadre. En toute logique, cela reviendrait à dire que le chapitre douze est à un niveau de réalité supérieur au récit-cadre : qu'il englobe lui-même le récit-cadre, qui comporte les récits enchâssés. En d'autres termes, on aurait peut-être, dans ce roman, trois niveaux narratifs au lieu de deux. Mais si on accepte cette possibilité, on ne règle pas pour autant la difficulté de départ : comment le Lecteur peut-il lire, aux côtés de son épouse, un récit qui est le lieu de leur rencontre ? Bref, on ne sait toujours pas ce que représente « *Si par une nuit d'hiver un voyageur* », ni véritablement ce qu'on vient de lire. Des effets similaires interviennent dans *« 53 jours »*, l'usage des guillemets dans le titre indiquant d'emblée cette instabilité. La fin du roman repose elle aussi sur une métalepse, plutôt canonique puisqu'il s'agit d'une véritable métalepse d'auteur :

> C'est à Zagora dans le sud marocain que nous avons rencontré Perec. Nous avons fait ensemble un jour une petite excursion dans le désert. Pas à dos de chameau bien sûr, ni même en Land-Rover, mais dans une Cadillac à air conditionné. Quand nous sommes passés devant ce panonceau, *etc*. Est-ce une coïncidence ?
>
> LA FIN
>
> Salini (à Patricia) : qui a écrit le livre ?
>
> P : Un romancier dont nous avons fait la connaissance à il s'appelle G P il semble adorer ce genre de difficultés ; nous lui avons fourni un certain nombre de mots clés, de thèmes, de noms propres. À lui d'en faire ce qu'il voulait.[1]

On apprend donc à la fin de la deuxième partie que le faux manuscrit qui constitue la première partie, contenant lui-même le faux manuscrit de *La Crypte* (reposant sur de faux romans), est dû à un auteur bien réel, un certain « G P » dont les initiales sont rendues transparentes par le paragraphe qui précède cette fin et que nous avons cité. La métalepse ici ne consiste pas tant pour le narrateur à se transformer, le temps d'une formule diderotienne, en auteur, mais bien plutôt à faire de l'auteur réel, Georges Perec, un personnage de sa propre fiction, que les protagonistes peuvent rencontrer. Y a-t-il alors deux Georges Perec ? Le personnage, qui aurait écrit la première partie, et l'auteur, qui aurait écrit les deux parties du roman, dont le nom figure en couverture de l'objet livre que nous tenons dans nos mains ? Cette question n'est en réalité pas anodine, quand on prend en compte le contexte de publication du roman : *« 53 jours »* est un ouvrage publié à titre posthume grâce à l'intervention de deux amis de l'auteur, non pas Patricia

[1] « 53 », 164-165.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

et Le Consul, mais Harry Mathews et Jacques Roubaud qui, comme par hasard, n'ont réagencé que la deuxième partie – la première étant, c'est pratique, déjà dactylographiée. Ce que nous suggérons ici est la chose suivante : cette métalepse finale est sans doute la plus transgressive de tout notre corpus, car elle entretient un véritable doute concernant la frontière entre la fiction et le réel, à cause du contexte de création de l'œuvre. Dans *« 53 jours »*, qu'est-ce qui est véritablement l'œuvre de Georges Perec ? Peut-on imaginer qu'Harry Mathews et Jacques Roubaud ont fait plus que simplement réagencer des notes fournies mais éparses ? Peut-on aller jusqu'à imaginer que l'ensemble du roman est une supercherie, comme se sont révélés l'être chacun des manuscrits dans la fiction ? Il ne s'agit plus de voir dans cette métalepse une facétie ou un « clin d'œil », comme le suggérait Gérard Genette, mais bien peut-être un aveu. Le doute est permis, et si pour notre part nous nous contentons de le formuler – tout en rappelant que des chercheurs aguerris se sont intéressés à ce roman et n'en ont pas remis en cause la paternité[1] – d'autres lecteurs sont allés plus loin, comme en témoigne l'article de Cédric Bachellerie que nous avons mentionné en deuxième partie[2] : pour lui, d'après les analyses qu'il mène à partir des références codées de la première partie du roman, analyses qui lui sont suggérées par le fonctionnement même du roman selon lequel il s'agit d'aller chercher dans la fiction des indices du réel, soit Georges Perec n'est pas l'auteur de *« 53 jours »*, soit il n'est pas mort en 1982. Le vertige est sans fin.

À la suite de ce parcours, nous comprenons en quoi mise en abyme et métalepse, notamment quand elles sont combinées, peuvent conduire à des interrogations ontologiques assez fortes. Toutes les mises en abyme ne menacent pas l'intégrité des univers fictionnels : il nous semble ainsi que les réduplications simples et répétées ne remettent pas en cause les frontières, même si elles peuvent attirer notre attention sur leur existence ; cependant, la réduplication aporistique représente une mise en abyme doublée d'une métalepse, qui dès lors induit des effets de courts-circuits. Si l'on reprend les acquis de cette analyse et qu'on les confronte au *continuum* établi dans le point précédent – il concernait les dédoublements fictionnels –, on peut dresser le constat suivant : dans les œuvres monodiégétiques – nos deux hypertextes, en particulier – on ne retrouve pratiquement pas d'effets d'infraction. Notre hypothèse est la suivante : dans l'hypertexte, chaque lien constitue en soi un franchissement de frontière en conduisant régulièrement vers des récits tout autres ; il paraît dès lors peu productif d'accentuer ce phénomène. Nous avions aussi rangé *Courts-circuits* dans les œuvres monodiégétiques : or, après cette exploration, il nous semble que la mise au jour de la présence d'une réduplication aporistique dans ce roman puisse nous amener à réviser ce jugement. La présence de plusieurs figures d'auteurs dans le roman, adoptant tour à tour la paternité de l'œuvre que l'on lit, conduit à l'émergence de plusieurs niveaux de réalité entremêlés, se chevauchant et, la plupart du temps, coïncidant. On ne les aperçoit que lorsque le récit devient dissonant, en particulier quand deux de ces figures se rencontrent. Autrement dit, dans *Courts-circuits*, on assisterait à une forme de mise à distance de soi de la part d'Alain Fleischer : sorte d'autofiction, le roman multiplie les figures auctoriales et se construit entre narration et projection,

[1] Nous pensons à Bernard Magné, Isabelle Dangy ou Maxime Decout.

[2] Bachellerie, C., « *"53 jours"* : enquête sur un livre-énigme », publié le 12 février 2006 sur son blog personnel et accessible à l'adresse suivante : http://fcbachellerie.blogspot.fr/2006/02/enqute-sur-un-livre-nigme.html (consulté le 04/04/16).

dans un état de court-circuit potentiel permanent – un peu à la manière de ce qui se produit dans *Le Château des destins croisés*, où la figure de l'auteur se révèle *in fine*. Dans le cas des romans polydiégétiques, seul *Cloud Atlas* semble ne pas présenter d'infraction majeure de ses frontières ; pour les autres, la conséquence de la transgression oscille entre la destruction de l'œuvre par elle-même – c'est le cas de *La Maison des feuilles*, mais aussi de *« 53 jours »* – et l'auto-engendrement – dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ou *Le Château des destins croisés* notamment – comme nous avons déjà pu l'évoquer en première partie. Sur quels types de représentations ou de formalisations cela ouvre-t-il alors ?

B. Drôles d'espaces

Ces jeux de dédoublement d'univers, ainsi que les transgressions de frontières auxquelles ils peuvent donner lieu, trouvent, dans certaines œuvres de notre corpus, un écho dans la présence au sein de la fiction d'objets emblématiques qui jouent alors un rôle métaphorique, en offrant une description de la multiplication des récits. Ils permettent en effet de tenir un discours sur la stratification narrative que cette dernière implique.

1) Boucle, miroir, kaléidoscope et autres figures signifiantes

Nous n'allons pas chercher à explorer en détail la présence de ces objets dans chacune des œuvres de notre corpus mais nous appuyer sur un exemple signifiant, centré dans un chapitre de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, « Dans un réseau de lignes entrecroisées ». Nous avons rapidement évoqué ce chapitre dans le point précédent à propos de la mise en abyme : nous y avons décelé une réduplication simple, le miroir devenant l'emblème de ce type de procédé. Au cœur du roman ou presque – nous sommes à la page 181 sur 290 – se situe un *incipit* présentant l'histoire d'un spéculateur, c'est-à-dire un investisseur en bourse, qui est dans le même temps un collectionneur de miroirs et kaléidoscopes en tout genre : réunissant ses deux activités – la seconde tendant à remotiver le sens étymologique de la première[1] – il fonde « [son] empire financier sur le principe même des kaléidoscopes et des machines catoptriques, multipliant comme dans un jeu de miroirs les sociétés sans capitaux, gonflant les crédits, faisant disparaître les passifs désastreux dans l'angle mort de perspectives illusoires[2] » (SPN, 182). L'ensemble du chapitre constitue alors un morceau de bravoure, à lire à double sens : il s'agit à la fois d'un récit d'inspiration borgésienne, mêlant érudition – dans la mention notamment de divers traités relatifs à la machine catoptrique – et faux-semblants, et d'un discours implicite et métatextuel sur le fonctionnement du roman lui-même, dont l'objet *miroir* sous ses diverses formes devient l'emblème. C'est donc en dernière instance un chapitre *spéculaire*, au sens que donne Lucien Dällenbach à ce terme : un chapitre qui se réfléchit et fait réfléchir. La valeur symbolique du miroir est donnée d'emblée : « De

[1] Le narrateur de ce chapitre le suggère lui-même dans une parenthèse : « (Le vocable assume ici tous ses signifiés : je suis à la fois un homme qui pense, un homme d'affaires ; et un collectionneur d'appareils optiques […]) » (SPN, 181). En version originale : « (Il vocabolo qui assume tutti i suoi sgnificati : io sono insieme un uomo che pensa e un uomo d'affari, oltre che un collezionista d'apparecchi ottici) » (SNI, 187).

[2] En version originale : « ho costruito il mio impero finanziario sullo stesso principio dei caleidoscopi e delle macchine catoptriche, moltiplicando come in un gioco di specchi società senza capitali, ingigantendo crediti, facendo scomparire passivi disastrosi negli angoli morti di prospettive illusorie » (SNI, 188).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

là, sans doute, le besoin que j'ai, moi, de miroirs pour penser : je ne peux pas me concentrer sans le secours d'images réfléchies, comme si mon âme avait besoin d'un modèle à imiter chaque fois qu'elle veut mettre en acte sa vertu spéculative[1] » (SPN, 181). Le miroir est à la fois un objet représentant la pratique intertextuelle – « comme si mon âme avait besoin d'un modèle à imiter » – prégnante dans l'ensemble du roman, et, à proprement parler, un *modèle*, c'est-à-dire une forme que le récit chercherait à reproduire. Dès lors, on peut lire ce chapitre comme un manifeste implicite pour la littérature spéculative.

Comment ce modèle fonctionne-t-il ? En mettant le miroir au centre, cet extrait devient comme une sorte de reflet des récits qui ont précédés et des récits qui suivent : le titre de l'*incipit* est un reflet faussé du titre de l'*incipit* précédent, « Dans un réseau de lignes entrelacées », les « appels […] au téléphone[2] » (SPN, 183) évoquent eux aussi le récit précédent, le personnage de Lorna fait écho au récit « Sans craindre le vertige et le vent », tandis que les « motocyclettes », qui sont de marques japonaises[3], évoquent quant à elles l'univers du récit « Sur le tapis de feuilles éclairées par la lune ». Ces clins d'œil déplacent un élément narratif d'un récit à un autre : ce faisant, ils le défamiliarisent et invitent le lecteur à chercher, au-delà de ce qu'il lit, les lignes de ce vaste réseau littéraire. Plus encore, le miroir sous sa forme kaléidoscopique – morcelé, fragmenté – devient le modèle de la narration : renvoyant, à l'aide du vocabulaire géométrique, à des « figures régulières [de] fragments hétérogènes de couleurs et de lignes », à une « construction rigoureuse » faite d'« angl[es] » voire d'« angl[es] morts », il établit des « perspectives », des « angles de réfraction ». Il fait du récit « une surface de verre[4] » (SPN, 181-183). C'est une des valeurs qu'accorde Italo Calvino à la littérature : sa capacité à cadrer le chaos. Il évoque ainsi, dans « Cybernétique et fantasmes », un article dans lequel il énonce son goût pour la contrainte en littérature,

> ce […] soulagement, ce sentiment de sécurité qu['il] éprouve chaque fois qu'une étendue aux contours indéterminés et flous se révèle à [lui] comme une forme géométrique précise, ou que, dans une avalanche informe d'événements, [il] parvien[t] à distinguer des séries de faits, des choix entre un nombre fini de possibilités. Face au vertige de l'innombrable, de l'inclassable, du continu, [il se sent] rassuré par le fini, le systématique, le discontinu.[5]

Autrement dit, le miroir devient l'emblème de cette puissance géométrique de la littérature, que l'auteur italien semble poursuivre dans ses derniers romans. Faire du kaléidoscope, « où l'on voit une figure se multiplier selon l'angle que forment entre eux les miroirs[6] » (SPN, 182) permettant « la révélation

[1] En version originale : « Sarà forse per questo che io per pensare ho bisogno di specchi : non so concentrarmi se non in presenza d'immagini riflesse, come se la mia anima avesse bisogno d'un modello da imitare ogni volta che vuol mettere in atto la sua virtù speculativa » (SNI, 187).

[2] En version originale : « telefonate » (SNI, 190).

[3] SPN, 187 : « les motos Honda », « trois motos Yamaha », « trois autre motos, des Suzuki », « trois Kawasaki ». En version originale : « le motociclette Honda », « tre motociclette Yamaha », « tre motociclette Suzuki », « tre moto Kawasaki » (SNI, 194).

[4] En version originale : « seguendo l'adunarsi e comporsi di frammenti eterogenei di colori e di linee in figure regolari » ; « una costruzione rigorosa » ; « l'angolatura » ; « gli angoli morti » ; « prospettive » ; « gli angoli di rifrazione » ; « una superficie di vetro » (SNI, 187-189).

[5] Calvino, I., « Cybernétique et fantasmes », art. cit., p. 16.

[6] En version originale : « in cui una figura si vede moltiplicata col variare dell'angolatura tra gli specchi » (SNI, 188).

éclatante et fugace d'une construction rigoureuse[1] » (SPN, 181), un remède à son « agoraphobie intellectuelle[2] », tel semble être le projet d'Italo Calvino dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Dès lors le récit se déploie à l'image de ce « théâtre polydiptyque », « où la soixantaine de petits miroirs qui tapissent l'intérieur d'une grande boîte transforment une branche en forêt, un soldat de plomb en armée, en bibliothèque un calepin » : on retrouve ici, encore une fois, un écho au « Jardin aux sentiers qui bifurquent » de Borges et à ses « jardins émaillés[3] » (SPN, 181-182), ouvrant vers la figure architecturale du labyrinthe dont nous parlerons dans un point suivant ; mais surtout, on retrouve l'idée que la vertu du miroir et de sa multiplication consiste à épaissir la surface du récit : autrement dit, les dix amorces de romans que contient *Si par une nuit d'hiver un voyageur* font de ce dernier « une bibliothèque », voire une *maison des feuilles*. À l'image de la demeure des Navidson dans le roman de Mark Danielewski – et à l'image du roman de l'auteur américain lui-même – la fiction est plus ample qu'elle n'en a l'air, plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur. Tel est l'intérêt de la mise en abyme.

Dès lors, faire de la fiction un kaléidoscope, c'est mettre en œuvre le multiple et sa vertu : d'une part, comme on le lit dans ce chapitre – où le narrateur cherche à disparaître dans la multiplication même de son image[4] – ainsi qu'ailleurs dans le roman – comme dans le chapitre huit qui suit immédiatement cet *incipit* et qui est constitué du journal de Silas Flannery –, il s'agit de permettre la disparition de la figure de l'auteur : « Que l'auteur – cet enfant gâté de l'ignorance – disparaisse donc pour laisser sa place à un homme plus conscient, qui saura que l'auteur est une machine, et connaîtra son fonctionnement[5] ». D'autre part, il s'agit de faire de la littérature un miroir du monde tel qu'il apparaît désormais aux auteurs modernes :

> Le monde, sous ses aspects variés, est de plus en plus considéré comme *discret* et non comme *continu*. J'emploie le terme *discret* dans le sens qu'il a en mathématiques, c'est-à-dire : se composant de parties séparées. La pensée, qui jusqu'à hier nous apparaissait comme quelque chose de fluide – qui évoquait en nous des images linéaires, telles celles d'un fleuve qui s'écoule ou d'un fil qui se dévide, ou encore gazeuses, telle une espèce de nuage […] –, nous tendons aujourd'hui à la voir comme une série d'états discontinus, de combinaisons d'impulsions sur un nombre fini (immense mais fini) d'organes sensoriels et d'organes de contrôle. […] A la place de ce nuage changeant que nous portions jusqu'à hier dans la tête – et dont nous cherchions à relater l'épaisseur ou la dispersion […] –, nous sentons aujourd'hui le passage de signaux qui courent sur des circuits enchevêtrés reliant les diodes, les relais, les transistors dont notre calotte crânienne est pleine.[6]

Autrement dit, le roman kaléidoscopique est un roman du XXe siècle, prenant acte de l'éclatement des représentations et s'orientant vers une structuration non plus linéaire, mais bien réticulaire ; on retrouve, dans cette prise de position de l'auteur italien, un ensemble de traits coïncidant avec la caractérisation de l'hypertexte : l'aspect *discret*, la discontinuité, la mise en « circuit » ou en réseau, l'enchevêtrement,

[1] En version originale : « la rivelazione perentoria e labile d'una costruzione rigorosa » (SNI, 187).
[2] Calvino, I., « Cybernétique et fantasmes », art. cit., p. 17.
[3] En version originale : « teatro polidittico », « in cui una sessantina di specchietti che tappezzano l'interno d'una grande scatola trasformano un ramo in una foresta, un soldatino di piomba in un esercito, un libriccino in una biblioteca » ; « i giardini smaltati » (SNI, 187-188).
[4] « C'est mon image que je veux multiplier » (SPN, 182). En version originale : « È la mia immagine che voglio moltiplicare » (SNI, 189).
[5] Calvino, I., « Cybernétique et fantasmes », art. cit., p. 16.
[6] *Ibid.*, p. 10.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

etc. Lucien Dällenbach a lui aussi théorisé cette évolution que note Italo Calvino : dans l'ouvrage qu'il consacre aux *Mosaïques*, il oppose *La Comédie humaine* de Balzac, mosaïque classique, et ce qu'il nomme la *mosaïque moderne*. Définissant la mosaïque comme « un assemblage d'unités plus ou moins bien assorties et formant lui-même unité » établissant « un rapport spécifique entre fragments et totalité[1] », il en fait un modèle apte à poser « le problème névralgique de l'ordre et du désordre, et [à] y apporter une solution[2] ». Dès lors, la mosaïque balzacienne est une façon de « trouver esthétiquement un mode de *faire lien*[3] » malgré le désordre de la société représentée, tandis que la mosaïque moderne, dont relèverait le roman d'Italo Calvino dans notre perspective, répondrait à trois traits : « [l']obligation d'affirmer son identité fragmentaire[4] » en devenant « *infaisable*[5] », la nécessité de se passer de liant et faire en sorte que « le texte [n'ait] pas peur du vide[6] », et l'absence « de pièce *capitale* [qui] vise à promouvoir une stricte équivalence entre ses unités[7] ». Il est alors intéressant de noter que si, comme nous avons pu le dire en première partie, les œuvres de notre corpus cherchent à maintenir le lien malgré le discontinu, pour autant elles affirment bien leur caractère fragmentaire. Le vide fait partie intégrante de l'univers fictionnel, à l'image des souterrains qui irriguent *La Maison des feuilles* ou *Luminous Airplanes*, voire s'y place au centre, comme on peut l'observer dans le château de cartes qui fonde l'enchaînement des récits de la « Taverne des destins croisés », et au cœur duquel se trouve une place vide. Cette absence de « pièce *principale* » réaffirme le refus de la hiérarchisation des univers de fiction, des récits et des intrigues, conduisant le labyrinthe à se faire rhizome, comme nous le verrons.

Si par une nuit d'hiver un voyageur peut donc à bon droit être considéré comme un roman kaléidoscopique ou mosaïque, tant le miroir – ou plus précisément les fragments de miroirs – y tient une place importante. On pourrait, rapidement, proposer des objets équivalents dans les autres œuvres de notre corpus. En effet, on retrouve dans *« 53 jours »* la présence discrète des « mots croisés » (« 53 », 15) pour lesquels Perec a un goût prononcé, ainsi que pour le puzzle, deux objets que l'on peut mettre sur le même plan puisqu'il s'agit, dans les deux cas, d'agencer des fragments entre eux afin d'obtenir une signification globale porteuse de sens. Si l'objet *puzzle*, qui est omniprésent dans l'intrigue de *La Vie mode d'emploi*, n'apparaît que furtivement dans *« 53 jours »*[8], on peut tout de même considérer que l'approche du narrateur de la première partie consiste à essayer, à partir d'indices qui seraient autant de pièces de puzzle, de reconstituer l'image d'ensemble, par essais et tâtonnements. La figure du puzzle n'est pas sans faire écho à celle de la mosaïque, que nous venons d'évoquer ; cependant, comme le rappelle Lucien Dällenbach, « le puzzle présuppose une *totalité préexistante* qu'il s'agit de *reconstituer*,

[1] Dällenbach, L., *Mosaïques*, Paris, Editions du Seuil, 2001, p. 40 pour cette citation et celle qui précède.
[2] *Ibid.*, p. 57.
[3] *Ibid*., p. 105.
[4] *Ibid.*, p. 123.
[5] *Ibid.*, p. 124. Cette *infaisabilité* rejoint le doute qui s'installe à travers la présence des métalepses que nous évoquions plus haut : il paraît par moments impossible de reconstituer l'image d'ensemble, ou plutôt une image d'ensemble définitive. Plusieurs réalités incompossibles se côtoient.
[6] *Ibid.*, p. 125. Nous pensons ici aussi à l'exercice de pensée auquel se livre Georges Perec dans *Espèces d'espaces*, lorsqu'il imagine ce que serait une pièce qui n'a aucune fonction.
[7] *Ibid.*, p. 126.
[8] « Maintenant encore, trois heures après qu'ils m'aient reconduit chez moi, incapable de trouver le sommeil, je m'efforce vainement de mettre en place les pièces de ce puzzle » (« 53 », 314).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

certes, selon un ordre de succession quelconque, mais en remettant chaque pièce à *sa* place, alors que la mosaïque vise la constitution d'une *totalité inédite*, et donc *encore à inventer* ». Cette nuance est intéressante car elle permet de saisir l'écart de visée de la multiplication des récits entre *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *« 53 jours »* : dans le roman de Perec, chaque récit enchâssé – qu'il le soit effectivement ou que l'enchâssement soit pris en charge par le narrateur, qui livre par exemple un résumé de *La Crypte* dans la première partie – trouve sa place dans l'image d'ensemble qui lui préexiste, pour la simple raison que chacun des manuscrits que les personnages manipulent et qui nous sont donnés à lire sont de faux manuscrits, forgés dans l'unique but de manipuler la vérité. Au contraire, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* la fragmentation est en quelque sorte accidentelle : l'ensemble des dix *incipit* ne forme pas d'autre tout que le roman que nous lisons, et qui les réunit. Il n'y a pas d'image d'ensemble préalable.

D'autres objets symboliques ou métaphoriques peuvent être convoqués. Par exemple, la coquille d'escargot dont il est question dans le chapitre XVII de *La Maison des feuilles* – et dont parlait déjà Tom Navidson dans le chapitre XI – qui se présente comme une énigme, tirée de *La Poétique de l'espace* de Bachelard : « Comment le petit escargot dans sa prison de pierre peut-il grandir ? […] La coquille de l'escargot, la maison qui grandit à la mesure de son hôte est une merveille de l'univers[1] ». La coquille de l'escargot trouve un relais dans la maison des Navidson dans la présence, dans les souterrains, d'un escalier en spirale qui ne cesse de croître et de rétrécir : autrement dit, coquille, escalier et maison représentent l'énigme du roman de Danielewski, et cette « merveille » est bien aussi celle d'un roman qui ne cesse jamais de croître à mesure qu'on l'explore. Une image similaire est véhiculée avec le manteau que le personnage du tailleur fabrique pour le narrateur du roman d'Alain Fleischer, et sur lequel s'ouvre et se clôt *Courts-circuits* : « La vraie question, pour un tailleur comme moi, est en fait celle-ci : avez-vous l'impression que ce manteau vous appartient depuis toujours, que vous êtes né avec, en somme, qu'il a grandi avec vous, que sa taille au fil des ans s'est adaptée à votre croissance, au développement de votre corps ? » (CC, 474). Il paraît cependant difficile d'assigner un sens explicite à cette image du manteau, et l'exemple de la coquille d'escargot est en ce sens plus intéressant car il permet d'aborder une nouvelle forme structurant la multiplication des récits dans notre corpus : celle de la spirale, impliquant une progression circulaire, une avancée qui emprunte des chemins superposés. Une certaine souplesse voire une certaine rotondité viennent tempérer les images plus acérées du miroir, du kaléidoscope ou du puzzle. À l'autre bout du spectre, dans *Cloud Atlas*, ce sont les images du nuage, présent dès le titre, et de l'océan, en clôture de roman, qui sont à même de symboliser l'espace narratif. Ce qui rassemble ces deux éléments naturels est la présence de l'eau, fluidité par excellence, et en particulier de l'assemblage de gouttes d'eau : « Cependant qu'est-ce qu'un océan, sinon une multitude de gouttes ?[2] » (CN, 714). C'est dans le récit « Demi-Vies » que la correspondance entre la multiplication des récits et l'élément liquide apparaît le mieux : en effet, lors d'une douche, Luisa Rey prend conscience des coïncidences qui l'unissent à Robert Frobisher, héros du récit précédent ; une

[1] Bachelard, *Poétique de l'espace*, *op. cit.*, p. 118, cité dans MDF, 412-413. En version originale : HOL, 400.
[2] En version originale : « Yet what is any ocean but a multitude of drops ? » (CA, 529).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

indication accompagne cette découverte : « Le miroir s'embue[1] » (CN, 174). Plus loin, dans la deuxième partie du récit, Luisa entend pour la première fois *Cartographie des nuages*, la mélodie créée par Frobisher : « le son cristallin coule telle une rivière, spectral, hypnotique[2] » (CN, 573). Dans les deux cas, la mise en contact de deux récits convoque ces images de fluidité. Elles semblent alors se situer à l'opposé de la rigidité géométrique du kaléidoscope calvinien, tout comme elles offrent une nouvelle représentation, entre morcellement et totalité – l'océan composé d'« une multitude de gouttes d'eau » – de l'image du flux voire du fleuve associée à la narration traditionnelle.

Ces objets – miroir, kaléidoscope, mots-croisés, puzzle, spirale ou nuage – représentent tous, à leur façon, la tension qui organise les rapports entre fragments et totalité au sein de notre corpus. On peut alors considérer que, si ce sont bien des objets métaphoriques dans les romans que nous venons d'évoquer, d'autres œuvres quant à elles mettent en œuvre concrètement des formes-objets : les hypertextes de fiction sont à proprement parler des rhizomes ou des kaléidoscopes narratifs.

2) Une dialectique de la surface et de la profondeur

Nos œuvres, plus amples qu'elles n'en ont l'air, semblent parcourues par un mouvement dialectique faisant se confronter un approfondissement dont l'image de la spirale est le symbole, et une forme de superficialité qui trouverait un relais dans la présence obsédante du miroir. En faisant cohabiter et s'interpénétrer plusieurs récits, la multiplication des récits viserait alors deux objectifs contradictoires : creuser sans cesse sa propre matière fictionnelle, et présenter sa surface (l'inscription du texte sur la page, l'émergence d'une vérité) comme l'horizon de cet approfondissement.

Nous pouvons distinguer dans notre corpus deux ensembles de textes : les romans *du souterrain* et les romans *de la surface*. Parmi les premiers, on retrouve *253*, dont l'action se déroule entièrement dans l'espace *underground* du métro, *Luminous Airplanes*, avec la présence majeure de la grotte, *La Maison des feuilles* et les souterrains de la demeure sur Ash Tree Lane, ou encore *Cloud Atlas* et le monde suburbain dans lequel Sonmi, l'héroïne du cinquième récit, semble être condamnée à vivre. Parmi les seconds, on compte les deux romans d'Italo Calvino : nous avons montré que le miroir dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* était un objet métaphorique de l'ensemble du roman, objet géométrique caractérisé comme « surface de verre[3] » (SPN, 183) ; dans *Le Château des destins croisés*, le support des récits est doublement une surface, c'est-à-dire la « partie extérieure d'un corps, d'un objet, qui circonscrit le volume occupé par celui-ci », notamment la « face d'un solide[4] » : il s'agit à la fois de la table qui, dans chacune des deux parties de l'œuvre, rassemble les châteaux de cartes des récits, mais aussi des cartes elles-mêmes, objets plats et sans épaisseur. Gilles Deleuze, dans *Logique du sens*, expose la superficialité des cartes à propos d'*Alice au pays des merveilles* de Lewis Caroll en montrant que, dans ce récit, « à mesure que l'on avance […], les mouvements d'enfoncement et d'enfouissement font place à des mouvements latéraux de glissement […]. Les animaux des profondeurs deviennent

[1] En version originale : « The mirror mists over » (CA, 124).
[2] En version originale : « The sound is pristine, riverlike, spectral, hypnotic… » (CA, 425).
[3] En version originale : « una superficie di vetro » (SNI, 189).
[4] Ces deux définitions sont proposées par le *Trésor informatisé de la langue française*.

secondaires, font place à des *figures de cartes*, sans épaisseur. On dirait que l'ancienne profondeur s'est étalée, est devenue largeur, […] réduite au sens inverse de la surface[1] ». Dans le roman de Calvino, si l'on n'a pas à proprement parler de mouvement d'enfoncement – même si l'on pourrait considérer que l'errance initiale dans la forêt relève de cette problématique – on a bien, de la part des convives, des mouvements « latéraux de glissement » visant à se saisir et se partager les cartes du destin. Parmi les romans de la surface, nous comptons aussi *Courts-circuits* et l'arpentage du monde auquel se livre le narrateur, que nous avons traité dans un point précédent, et, dans une certaine mesure, *« 53 jours »*. En effet, on retrouve, dans le roman de Georges Perec, cette question de l'arpentage et des fouilles en vue de faire émerger la vérité ; mais dans *« 53 jours »*, cette tentative d'approfondissement, qui pourrait faire du roman un roman du souterrain, se heurte à la vérité qui semble être toujours là, apparente malgré le piège : ainsi que nous l'apprend l'ébauche du vingt-huitième chapitre, « la vérité […] est explicitement racontée dans ce mystérieux manuscrit […]. Mais cette vérité n'est affichée que pour qu'on ne la remarque pas. Son évidence ridicule est mangée par la fiction qui l'enrobe » (« 53 », 164). La surface est trompeuse dans *« 53 jours »*[2] : ou plutôt, les personnages pensent évoluer dans un roman du souterrain alors même qu'ils sont dans un roman de la surface.

Cette présentation laisse entendre qu'il existerait une différence radicale entre ces deux ensembles : l'exemple de *« 53 jours »* tend à le prouver, il n'en est rien. Nous avons établi dans le point consacré à l'arpentage que celui-ci visait deux objectifs : quadriller le monde pour en prendre la mesure – c'est l'exemple de *Courts-circuits* – ou arpenter le souterrain – la grotte de *Luminous Airplanes*, les sous-sols de la maison des Navidson – pour en faire émerger une vérité. Les romans du souterrain chercheraient donc à explorer leur propre profondeur afin de faire remonter quelque chose à la surface : nous avons vu que cette dimension initiatique pouvait être vouée à l'échec. La démarche serait alors archéologique, comme les « Fouilles » auxquelles se livre le narrateur de la première partie de *« 53 jours »*, lui qui « fouille, farfouille et refarfouille » (« 53 », 64), à l'aune de la démarche du narrateur de *Courts-circuits* :

> Il s'agit toujours pour moi, comme pour un archéologue qui ne voit affleurer qu'un vague indice à la surface d'un site antique – chez l'écrivain, les sites sont ceux de la mémoire ou de l'imagination : toujours la langue et sa surface –, de repérer qu'il y a quelque chose caché là-dedans, là-dessous, et qu'il va falloir gratter, creuser, fouiller, pour le mettre au jour, pour que l'architecture enfouie surgisse. Le site archéologique de l'écrivain est le désert mollement ondulé de la langue inerte, au repos, mystérieuse, profonde, insondable, massive, mais disponible, pénétrable, hospitalière, protectrice, maternelle.[3]

En d'autres termes, la dialectique de la surface et de la profondeur consisterait, dans nos œuvres, en un mouvement d'approfondissement des strates narratives afin d'en faire émerger, comme une évidence, le sens : il s'agirait de faire sortir ce qui est enfoui, à l'image du personnage de Sonmi qui échappe au souterrain, et à son destin. C'est un des sens que donne Emmanuel Bouju à la notion d'épimodernisme,

[1] Deleuze, G., *Logique du sens*, Paris, Les Editions de Minuit, 1969, p. 19.

[2] Xavier Garnier, dans l'ouvrage qu'il consacre au *Récit superficiel*, note que « tous les processus formels utilisés par Perec sont des moyens de cryptage. Il s'agit de créer un secret et de le faire flotter à la surface du texte à la façon d'un énigmatique effet de lecture » (Garnier, X., *Le Récit superficiel. L'art de la surface dans la narration littéraire moderne*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2004, p. 109).

[3] CC, 280-281.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

dont la première caractéristique est de « [faire] apparaître en surface ce qui était caché en profondeur[1] ». Seuls les deux romans d'Italo Calvino semblent résister à cette interprétation, et ce n'est pas un hasard : nous avons montré, en abordant les *Leçons américaines*, que la superficialité était une valeur pour l'auteur italien, qui soutiendra d'ailleurs dans *Palomar* que « c'est seulement après avoir connu la surface des choses […] qu'on peut aller jusqu'à chercher ce qu'il y a en dessous. Mais la surface des choses est inépuisable[2] ». Pour autant, on retrouve malgré tout, notamment dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, un mouvement d'élévation avec le voyage en avion, qui entre en écho avec le titre de l'œuvre de Paul La Farge, où l'envol, à associer à la valeur de légèreté prônée par Italo Calvino, est longuement exploré dans la section intitulée « Lost Aviators[3] ».

Les romans de notre corpus, qui s'apparentent à de lourds pavés comme en témoignent les diverses réactions de lecteurs, comportant de multiples strates narratives et, pour la plupart, au moins deux univers fictionnels, tendent à mettre en place un mouvement d'approfondissement visant, *in fine*, à valoriser la surface et une forme de légèreté : c'est alors l'espace de la page – ou de l'écran – qui est investi, parcouru, exploité jusque dans ses moindres recoins.

IV. Figurer l'entrée dans un monde

Ce mouvement dialectique visant à investir la surface à partir de l'approfondissement fictionnel, conjoint aux phénomènes de mise en abyme et de métalepse, nous amènent à formuler l'hypothèse suivante : nos ouvrages multipliant les récits chercheraient à représenter, par la mise en rapports de plusieurs univers fictionnels, l'expérience de l'immersion fictionnelle. En effet, lire n'apparaît pas tant comme un voyage dans le temps – ni même prioritairement comme une entreprise de ressaisie du temps – que comme l'expérience paradoxale du dédoublement de soi et de sa propre coprésence, en tant que lecteur, en deux lieux de façon simultanée. Lire serait une plongée, une submersion vers les profondeurs de l'univers fictionnel : une expérience de l'espace. L'exemple canonique de ce type de représentation se trouve dans la fameuse nouvelle de Julio Cortázar, « Continuité des parcs », dans laquelle un personnage, assis dans un confortable fauteuil, est plongé dans la lecture de ce qui ressemble à un polar : nous pénétrons, à la suite du lecteur dans le texte, au sein de cet univers fictionnel second, et suivons la progression d'un nouveau personnage qui paraît être en route pour commettre un crime ; par l'effet d'une spectaculaire métalepse, ce personnage *second* pénètre dans l'univers du personnage *premier* et l'assassine, dans son fauteuil. Ce faisant, la fiction démontre ses pouvoirs : l'acte de lecture n'est pas sans risque, puisqu'il est capable de briser l'imperméabilité des frontières entre niveaux de réalité. Autrement dit[4], ces franchissements de seuils, tout impossibles qu'ils soient, seraient une figuration

[1] Bouju, E., « L'Epimodernisme. Une hypothèse en six temps », art. cit., p. 94.

[2] Calvino, I., *Palomar*, *op. cit.*, p. 59.

[3] LA, « Lost Aviators » (http://www.luminousairplanes.com/section/lost-aviators-1 [consulté le 28/01/17]). On peut toutefois remarquer que, dans l'hypertexte de Paul La Farge, l'avion n'est pas toujours associé à une valeur positive : en effet, l'événement inaugural de l'hypertexte n'est autre que l'attentat qu'ont connu les Etats-Unis d'Amérique le 11 septembre 2001, lors duquel deux avions sont entrés en collision avec les tours jumelles du World Trade Center, causant la mort de Celeste, tante du narrateur.

[4] Cette fin de paragraphe reprend une analyse que nous avons proposée dans le cadre d'une communication, voir Debeaux, G., « Multiplier les récits ou comment la littérature exhibe sa propre puissance », communication

adéquate de l'activité de lecture, et de la force d'adhésion que suscite la fiction chez son lecteur. La littérature romanesque aurait alors cette capacité de faire exister son lecteur dans deux espaces à la fois, évacuant ainsi par sa puissance illusionniste, le temps du jeu de la lecture, la distinction entre le réel et la fiction ; la multiplication des récits en serait la démonstration.

Cette puissance illusionniste, c'est ce que l'on désigne plus couramment sous le nom d'*immersion fictionnelle*. Jean-Marie Schaeffer, dans l'ouvrage majeur *Pourquoi la fiction ?*, propose une définition complète et problématisée de la notion : le point de départ est la question de ce qu'il nomme la feintise ludique partagée, c'est-à-dire le phénomène par lequel le lecteur accepte, le temps de la lecture, de suspendre son incrédulité afin d'adhérer à l'univers fictionnel présenté. La fiction ne se définit pas, dans cette perspective, comme un mensonge ou une tromperie, mais comme une illusion à laquelle le lecteur accepte, de bonne volonté, de croire, le temps de sa réception : les critères du vrai et du faux ne sont plus pertinents. Cette croyance est ludique – il ne s'agit pas d'une adhésion pleine, et elle vise le plaisir – et partagée, c'est-à-dire qu'elle repose sur un pacte commun. Dès lors, « la fonction de la feintise ludique est de créer un univers imaginaire et d'amener le récepteur à s'immerger dans cet univers […][1] » : elle est le vecteur de l'immersion. Face à un ouvrage de fiction, le lecteur se retrouve donc comme en présence de deux univers distincts, le sien et celui de la fiction dans lequel il accepte de se plonger de son plein gré. Jean-Marie Schaeffer propose un certain nombre de caractéristiques de l'immersion fictionnelle : il note qu'elle produit une inversion des relations hiérarchiques entre la perception, par le lecteur, du monde qui l'entoure, et l'activité imaginative ; le monde qui est le nôtre semble s'effacer le temps de la lecture, perdre sa consistance. Cela crée une forme d'attention scindée qui débouche sur la coexistence de deux mondes, qui peuvent partager un certain nombre de caractéristiques mais qui, nous l'avons vu, sont ontologiquement distincts. Le lecteur pénétrera alors d'autant plus facilement dans le monde fictionnel s'il peut s'appuyer sur des effets d'identification. En d'autres termes, l'immersion est un des moyens mis en œuvre par la fiction pour autoriser le lecteur à accéder à ce que Jean-Marie Schaeffer estime être l'objectif premier : l'univers fictionnel.

Il est alors intéressant de remarquer que, dans notre corpus, cet enjeu de l'immersion fictionnelle est mis en scène : les romans multipliant les récits se font laboratoire d'expérimentation, présentant des personnages qui vivent eux-mêmes, à différents degrés, cette expérience. C'est le cas de façon assez explicite dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, bien sûr – où l'expérience est réitérée dix fois – mais aussi dans *Le Château des destins croisés* où les personnages rassemblés autour de la table de jeu sont tous auditeurs des récits muets qui se déploient sous leurs yeux, ou dans *Cloud Atlas*. De même, on pourrait considérer que, dans *253*, le rapport entre certains fragments est de l'ordre de l'immersion, comme lorsque le personnage de Flora McCardie[2] se plonge dans le carnet que le personnage de Danni Jarret[3] est en train de rédiger, ce qui se traduit par la présence d'un lien hypertexte mimétique de cette

lors du colloque du groupe Phi, *Pouvoir, puissance, force de la littérature. De l'*energeia *à l'*empowerment, 24-26 juin 2015.

[1] Schaeffer, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 156.

[2] 253, « Passenger 28 » (http://www.ryman-novel.com/car1/28.htm [consulté le 31/01/17]).

[3] 253, « Passenger 27 » (http://www.ryman-novel.com/car1/27.htm [consulté le 31/01/17]).

plongée dans le récit d'autrui. Dans *Courts-circuits* enfin, le narrateur vit, par moments, cette expérience d'immersion dans les récits de ce qui semble être ses propres personnages – comme lorsqu'il compare l'entrée dans un nouveau récit et l'union charnelle avec un corps féminin : « Il me reste quelque seconde pour imaginer comment commencer, car à la fin, il y a toujours ce début ; au moment de sortir d'une histoire et d'abandonner les mots, il y a toujours cette entrée dans un corps et dans la parole » (CC, 470) ; dans *Courts-circuits*, la narration semble être guidée par un désir d'immersion, dans tous les sens du terme : « Je pourrais dire que cette fois-ci, je pénètre dans une chambre où un personnage m'attend, que je désire assez pour l'inventer, que j'invente assez pour le désirer » (CC, 471). Si ces différents exemples semblent mettre en avant des immersions qui fonctionnent – qui donnent lieu à des interactions, notamment –, nous pouvons cependant noter que d'autres ouvrages de notre corpus choisissent de mettre en avant des immersions dysfonctionnelles. Ainsi, par exemple, est-ce le cas dans une certaine mesure dans *« 53 jours »*, puisque le narrateur de la première partie, chargé de lire le manuscrit de Serval, l'évalue comme un polar peu convaincant, reposant sur des effets attendus qui amoindrissent le plaisir :

> Je ne sais pas très bien quoi penser de ce roman policier. Personnellement, je serais plutôt du même avis que l'ami Crozet : il y a de l'idée, mais on ne peut pas dire que ça soye bien ficelé. On a l'impression que l'auteur a esquissé un scénario hyper-brillant […] et qu'ensuite il a concocté sa petite cuisine sans trop se préoccuper de la vraisemblance […]. Dur dur, comme on dit aujourd'hui quand on veut dire que c'est faible.[1]

Dans *La Maison des feuilles*, le problème serait plutôt inverse : l'immersion fictionnelle qu'expérimente Johnny, dans son entreprise de publication de la somme laissée par Zampanò, s'avère trop intense, provoquant chez le personnage des crises d'angoisses qui paraissent issues d'une agoraphobie ou d'une claustrophobie provoquées par la lecture du manuscrit du vieil homme. Chacune de nos œuvres cherche ainsi à questionner cet enjeu en mettant ses personnages à l'épreuve : le pas à franchir n'est pas grand pour considérer que le lecteur réel est lui-même, face à ces œuvres de la multiplication, comme un rat de laboratoire.

En effet, certains romans, de façon implicite ou explicite, placent, à l'entrée de la fiction, des scènes de franchissement de seuil : il s'agit de mettre en scène de façon métaphorique ou littérale le moment où le lecteur bascule dans l'univers de la fiction, le moment où le monde actuel du lecteur est renvoyé au second plan. L'*incipit* de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* est, dans cette perspective, le plus explicite de notre corpus : procédant à la fois par le biais d'une mise en abyme dans laquelle notre activité est reflétée, quoiqu'en léger différé, par celle du personnage – « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[2] » (SPN, 9) –, et par le biais d'une métalepse qui repose sur les injonctions multiples et performatives que cet *incipit* adresse à son lecteur – « Mais, d'abord, ôte tes chaussures si tu veux rester les pieds levés ; sinon, remets-les. [Et maintenant] ne reste

[1] « 53 », 63.

[2] En version originale : « Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino » (SNI, 3).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

pas là, tes chaussures dans une main et le livre dans l'autre[1] » (SPN, 10) –, cet *incipit* se présente comme le moment où le seuil est franchi. On peut le comparer à la préface qui ouvre *La Maison des feuilles* de Mark Danielewski, constituée d'un extrait du journal de Johnny que l'on retrouve au chapitre XXI, qui constitue une dramatisation du seuil : tout est fait – les ellipses et les prolepses le prouvent – pour attiser la curiosité du lecteur et construire un horizon d'attente, si bien que la mise en garde que cette préface comporte fonctionne bien plutôt comme une sorte de pente glissante précipitant la mise en route de l'immersion fictionnelle. De façon métaphorique, on peut considérer que les deux entrées en matière, au début du « Château » et de la « Taverne des destins croisés », radicalisent elles aussi l'étape du franchissement de seuil qui inaugure l'immersion, en présentant l'image de la forêt labyrinthique ; symboliquement, la traversée de cette forêt semble avoir relégué le monde réel dans un arrière-plan indéfini et estompé, comme le son des voix devenues muettes : « Je franchis un pont-levis vermoulu, je mis pied à terre dans une cour obscure, des palefreniers silencieux prirent en charge mon cheval ». La forêt et le « pont-levis » représentent ce seuil à franchir entre réel et fiction, et ce franchissement conduit à une perturbation de la perception semblable à celle qu'évoquait Jean-Marie Schaeffer : « J'étais tout essoufflé ; à peine si je pouvais me tenir sur mes jambes : depuis que j'avais pénétré dans le bois, telles avaient été les épreuves que j'avais dû affronter, rencontres, apparitions, duels, que je ne parvenais plus à retrouver un ordre dans mes mouvements ni dans mes pensées ». Le personnage est alors comme parachuté dans un nouveau monde : « [au spectacle des convives réunis], j'éprouvais une sensation bizarre […] : je me croyais *tombé* dans une cour fortunée[2] » (CDC, 10). L'immersion est achevée, et le récit peut alors commencer.

Il est intéressant de noter que, dans *Luminous Airplanes*, l'œuvre est désignée sous le terme d'« *immersive text* » par l'éditeur :

> « Plus personne n'appelle cela *hypertexte* », dit Jesse Coleman, mon éditeur chez FSG. « *Hypertexte*, ça me fait penser aux CD-ROM et aux Livres-dont-vous-êtres-le-héros »
>
> « Ça ne me pose pas de problème », répondis-je. « C'est un projet un peu rétro »
>
> […] « Les gens appellent ça *Texte immersif*, de nos jours », dit Jesse.
>
> « No one calls it hypertext any more », says Jesse Coleman, my editor at FSG. « Hypertext makes me think of CD-ROMs and Choose Your Own Adventure books ».
>
> « I'm OK with that », I say. « This is an old-fashioned project ».
>
> […] « People call it immersive text now », Jesse says.
>
> « It's just that *immersive* is totally the wrong word for it. The underlying

[1] En version originale : « Togliti les scarpe, prima. Se vuoi tenere i piedi sollevati ; se no, rimettitele. Adesso non restare lì con le scarpe in una mano e il libro nell'altra » (SNI, 4). Nous avons rétabli l'adverbe « maintenant », que la traduction de Danièle Sallenave et François Wahl a interprété dans son sens adversatif, car il est porteur de la métalepse : ancré dans la situation d'énonciation, il est le signe que l'injonction a été réalisée par le lecteur, qui semble basculer dans le monde de la fiction, devenu personnage dans les mains de l'auteur.

[2] En version originale : « Passai per un ponte levatoio sconnesso, smontai di sella in una corte buia, stallieri silenziosi presero in consegna il mio cavallo. Ero senza fiato ; le gambe mi reggevano appena : da quando ero entrato nel bosco tali erano state le prove che mi erano occorse, gli incontri, le apparizioni, i duelli, che non riuscivo a ridare un ordine né ai movimenti né ai pensieri. […] Provai, al guardarmi intorno, una sensazione strana […] : mi pareva di trovarmi in una ricca corte » (CDI, 6). La traduction de Jean Thibaudeau accentue l'effet de télescopage de deux univers en traduisant le verbe *trovarsi*, que l'on pourrait traduire par « se retrouver », par le verbe *tomber*.

> « C'est juste qu'*immersif*, c'est un mot complètement inapproprié. La métaphore sous-jacente, c'est la grotte. Sous terre, pas sous l'eau. […] Et si on l'appelait *Texte souterrain* ? Un *Texte grotte* ? Un *Spéléotexte* ? »
>
> metaphor is the cave system. Underground, not under water. […] What if we call it a *subterranean text* ? A *text cave* ? A *speleotext* ? »[1]

Le narrateur réfute cette désignation métaphorique, qui repose sur l'image du baptême, de la plongée en eaux profondes. L'environnement de l'hypertexte tel que le conçoit le narrateur de *Luminous Airplanes* n'est pas un vaste espace sans limite et sans pesanteur – ce que serait un océan par exemple – mais bien plutôt un lieu labyrinthique, fait de chemins entrecroisés :

> La meilleure façon de considérer [cet hypertexte] est peut-être de le voir comme une grotte – c'est exactement ce qu'il est, un assemblage de chemins qui se croisent et s'entrecroisent. Certains de ces chemins sont longs, d'autres de simples allées aveugles ou des voies sans-issue. Certains chemins conduisent vers d'autres passages, et d'autres non. Et l'ensemble est souterrain – il n'existe pas de vue d'ensemble et surplombante permettant de saisir la structure globale.
>
> Maybe the best way to think about [this hypertext] is as a cave system – that's really what it is, a collection of passages which cross and loop around. Some of them are long passages and others are just kind of blind alleys or cul-de-sacs. Some passages lead to other passages, and other passages don't. And the whole thing is subterranean – there's no birds-eye view from which you can see its total structure.[2]

L'immersion prend ici un sens spécifique : le lecteur n'est pas plongé dans un nouvel univers fictionnel défini, mais bien plutôt pris au piège du vaste réseau qui constitue l'œuvre. Cette dernière n'est pas un monde ouvert qui s'offre à lui, mais un espace formé de subdivisions, de parois et de chemins dans lesquels il s'agit de progresser. La lecture n'est alors pas seulement une entrée dans un nouveau monde, comme nous avons pu le voir pour les autres œuvres de notre corpus, mais à proprement parler une expédition : « [J'imagine] des équipes de lecteurs intrépides, qui explorent jusqu'à son extrémité un chemin, puis s'en reviennent[3] ». Il faut pouvoir adopter un point de vue local, au sein de l'œuvre, pour pouvoir en ressortir et en livrer une vision globale et surplombante. Dès lors, on peut considérer, dans la lignée de ces remarques de Paul La Farge, dans la lignée aussi de la métaphore spéléologique dont nous avons déjà parlé, que l'immersion dans un hypertexte de fiction n'est pas tout à fait similaire à celle qui se joue dans les romans traditionnels : c'est une immersion *fictionnelle* – on passe bien dans un nouvel univers construit, forgé – mais c'est aussi une immersion pratiquement *physique* dans le médium numérique.

Nous souhaitons rappeler que tout procédé d'immersion fictionnelle reste métaphorique : même si la lecture peut entraîner, à divers degrés, un oubli momentané du monde réel, le lecteur ne sera jamais qu'imaginairement habitant de ce monde de la fiction. L'immersion fictionnelle fait basculer d'un

[1] LA, « Immersive text » (http://www.luminousairplanes.com/section/immersive-text [consulté le 05/02/17]). Nous traduisons.

[2] LA, « An Interview with the Author of *Luminous Airplanes*, by Paul La Farge » (http://www.luminousairplanes.com/section/interview-author-luminous-airplanes-paul-la-farge [consulté le 05/02/17]). Nous traduisons.

[3] *Ibid.* Nous traduisons : « What I imagine are teams of intrepid readers, who explore to the farthest limits of a passage and then return ».

monde à l'autre – il y a donc bien une différence entre les deux mondes, qu'elle soit de degré ou, c'est notre perspective, de nature – mais c'est une simple expérience de pensée. Cependant, le statut de l'objet livre, dénaturalisé par les auteurs qui pratiquent la multiplication des récits notamment lorsque celle-ci prend appui sur la forme du *codex* – comme c'est le cas dans *La Maison des feuilles* –, complexifie la chose : en s'effaçant, le livre comme objet renforcerait l'immersion en provoquant une *quasi* métamorphose – ce que Serge Bouchardon désigne sous le terme de « métalepse dispositive[1] » ; en étant rappelé au bon souvenir du lecteur, il renforcerait l'étanchéité de la frontière. Mais dans le même temps, il implique alors des manipulations dans le monde réel – le seul monde actuel pour le lecteur, qu'il soit en train de lire donc de s'immerger dans un autre monde ou pas – qui sont une autre façon de franchir cette frontière : c'est alors le monde fictionnel qui, projeté sur la page et en modifiant les contours, « entre » dans le monde réel, dans un procédé métaleptique. Autrement dit, le lecteur intrigué, dont nous avons déjà proposé une définition, est la cible, la victime de cette métalepse.

On peut alors s'interroger : la multiplication des récits, en mettant en lumière par le biais des métalepses et par la figuration de l'entrée dans un monde la séparation entre *réel* et *fiction*, cherche-t-elle à mettre en garde contre le plaisir aliénant de l'immersion, en le mettant en scène, ou bien vise-t-elle à amplifier ce plaisir, en le présentant comme le seul modèle de réception possible ?

[1] Bouchardon, S., *Littérature numérique. Le récit interactif*, *op. cit.*, p. 126.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

CHAPITRE 8. ESPACE NARRATIF : LE LECTEUR EN CARTOGRAPHE

Il est difficile de répondre de façon définitive à la question qui clôt le chapitre précédent : les effets de distanciation provoqués par cette figuration de l'expérience de l'immersion fictionnelle au sein des œuvres sont réels, cependant il nous semble que ceux-ci, loin d'en interdire la mise en œuvre par le lecteur, viseraient plutôt à l'accentuer. Il s'agirait alors d'en avoir une expérience plus complète, car plus consciente : le plaisir en est amplifié. La fiction apparaît dans cette perspective comme un espace élastique et accueillant, dont la malléabilité semble projetée sur la page.

Tout se passe en effet comme si intrigue, univers fictionnel et dispositif textuel fonctionnaient en symbiose afin de littéraliser la métaphore du franchissement de seuil sur laquelle repose le principe de l'immersion : le but serait de faire du lecteur un voyageur, un explorateur dans un espace réel, celui de l'objet textuel – livre ou hypertexte. Il ne s'agit pas pour nous de revenir sur l'étanchéité entre fiction et réel sur laquelle nous avons fait reposer nos analyses précédentes, mais de soutenir qu'il existe un espace intermédiaire, concret dans le monde du lecteur et support de l'univers fictionnel, dans lequel on peut progresser et sur lequel on peut agir. Notre objectif, dans ce chapitre, sera alors de montrer en quoi l'intrigue dans notre corpus multipliant les récits implique une refiguration de l'espace bien plus que du temps. Paul Ricœur définissait l'étape de la refiguration, dans sa tripartition, comme le moment où le lecteur, fort d'une lecture qui a confirmé ou contredit, mais surtout enrichi sa précompréhension du monde, réapprivoise son expérience du temps : nous montrerons en quoi nos œuvres permettent bien plutôt de s'approprier un espace, à travers un modèle prégnant – dont les œuvres semblent user, abuser et mettre à distance – qui est celui du labyrinthe. En d'autres termes, la multiplication des récits semble devoir impliquer une configuration spatiale plus que temporelle de l'intrigue. Dès lors, il nous faudra approfondir l'activité de lecture : comment lit-on ce type d'œuvre ? À quel type d'expérience avons-nous affaire ? Comment se recompose l'expérience d'immersion dans cette perspective ? Nous proposerons, pour clore ce chapitre, une analyse de notre propre démarche empirique de lecture enrichie, autour de la figure de la carte.

I. Figurations spatiales de l'intrigue

L'intrigue, définie par Paul Ricœur comme *ce qui donne forme au temps*, est, nous l'avons montré, *chrono-logique* ; elle trouve sa justification dans sa fin, puisque pour Paul Ricœur, à partir de sa lecture de *La Poétique* d'Aristote, elle est une succession d'actions rendue nécessaire en vue de leur résolution. Elle est ce qui fait passer d'un passé vers un futur qui porte entièrement le poids de la justification de ce passage. La téléologie est donc le principe organisateur de l'intrigue. Or, et c'était là notre conclusion, principalement inscrite dans le temps, l'intrigue ainsi conçue échappe aux œuvres de notre corpus qui viennent déjouer la fin. Nous voudrions montrer, dans ce point, que la multiplication des récits entrecroise les intrigues si bien que ces dernières apparaissent alors comme un cheminement qui réagence les espaces fictionnels multiples.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

A. Arborescence ou rhizome ?

Nous avons employé, à quelques reprises dans ce travail, le terme de rhizome : il s'agissait pour nous d'évoquer les affinités de la multiplication des récits avec la notion de réseau et son agencement, notamment en prenant en compte le fait que, dans ce dernier, tout est centre et périphérie à la fois. Cela nous a servi, en particulier, à la description du fonctionnement de l'hypertexte de fiction, œuvre réticulaire voire rhizomique par excellence. Le rhizome est un concept développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans un ouvrage célèbre, *Mille plateaux* : c'est à partir de notre lecture de ce texte que nous souhaitons aborder la question qui nous guide ici. Si les intrigues de nos œuvres sont autant de lignes multiples agençant les espaces fictionnels entre eux, comment faut-il comprendre cet agencement ? Rappelons que Gilles Deleuze et Félix Guattari envisagent le livre – en tout cas le livre tel qu'ils souhaiteraient le voir devenir – comme un « agencement » de « lignes[1] » : le rhizome, comme nous le verrons, est un agencement instable qui vaut par son instabilité car celle-ci interdit toute hiérarchie. La multiplication des récits implique-t-elle nécessairement le rhizome ? Nous avons montré que la notion d'enchâssement narratif était trop rigide pour aborder les œuvres de notre corpus, notamment parce qu'elle impliquait une hiérarchie, depuis le modèle de la subordination grammaticale, entre un récit qui serait premier ou primaire, et un récit second. Pour autant, faut-il considérer que les œuvres de notre corpus abandonnent toutes les « lignes d'articulation » pour ne conserver que des « lignes de fuite[2] » ?

Cette question de la hiérarchie est prégnante dans l'approche proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari. C'est elle qui opère la distinction entre, d'une part, une structure arborescente marquée par une forte stratification, et d'autre part le rhizome, qui serait absence de toute structure : « les systèmes arborescents sont des systèmes hiérarchiques qui comportent des centres de signifiance et de subjectivation […][3] », tandis qu'« être rhizomorphe, c'est produire des tiges et filaments qui ont l'air de racines, ou mieux encore se connectent avec elles en pénétrant dans le tronc, quitte à les faire servir à de nouveaux usages étranges[4] ». L'arbre est rigide, le rhizome est fluide. On peut définir l'arborescence comme un système imitant la forme de l'arbre – racines, tronc, branches, feuilles – donc reposant sur une organisation hiérarchique et progressive. Gilles Deleuze et Félix Guattari la rattachent à un type de livre qu'ils nomment « livre-racine » : « c'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). […] La loi du livre, c'est celle de la réflexion, le Un qui devient deux[5] ». L'arborescence serait donc la forme non de la multiplication, mais de la démultiplication : c'est une pensée binaire, qui repose sur la prévalence du tronc, véritable base ou socle. On retrouve ici les images architecturales employées tant par Gérard Genette que par Italo Calvino pour évoquer l'enchâssement narratif, le récit enchâssé étant toujours le deuxième étage d'un édifice qui grandirait en se ramifiant. Il n'est pas anodin de retrouver le nom de l'auteur italien ici : en effet, si l'on

[1] Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 10.
[2] *Ibid.*, p. 9-10.
[3] *Ibid.*, p. 25.
[4] *Ibid.*, p. 23.
[5] *Ibid.*, p. 11.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

se rapporte au schéma qu'il propose pour accompagner *Si par une nuit d'hiver un voyageur* reproduit ci-dessous, alors on voit clairement émerger cette structure arborescente.

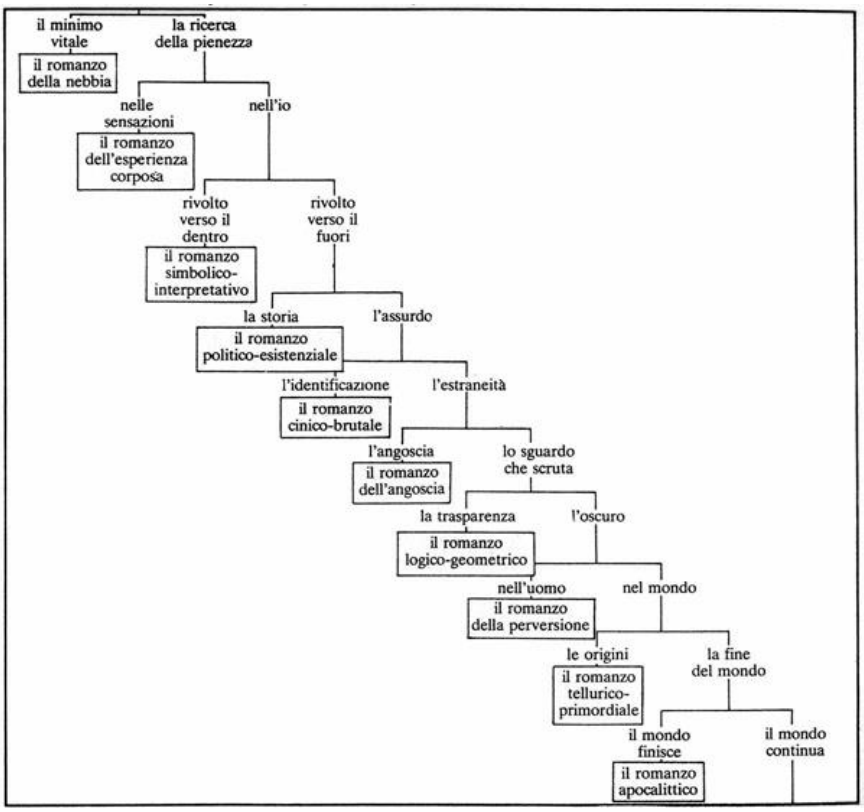


Image 4. Schéma de *Si par une nuit d'hiver un voyageur* proposé par Calvino

Le point de départ est représenté par une ligne unique – qui figurerait l'ouverture du livre, l'entrée dans le monde de la fiction – et on progresse par le biais de dix embranchements – les dix *incipit* enchâssés apparaissent au terme de ces embranchements, dans les cadres – qui ne sont pas de véritables alternatives : en effet, ils ne proposent pas deux routes divergentes, mais bien plutôt une route principale et une voie sans issue, à l'image du rapport qu'entretient la branche avec le tronc de l'arbre. Autrement dit, ce schéma implique un cheminement principal et des voies secondaires peu productives : il repose bien sur un modèle hiérarchique.

Pourtant, il nous semble que l'œuvre de Calvino correspondrait plutôt au deuxième type de livre qu'identifient Gilles Deleuze et Félix Guattari, c'est-à-dire le « système-radicelle, ou racine fasciculée[1] ». Il s'agit là d'une sorte de sous-catégorie de l'arborescence, « rejeton[2] » selon les termes d'Hélène Campaignolle-Catel d'une trichotomie qui a tout l'air d'être simplement dichotomie. Comme le soutiennent Gilles Deleuze et Félix Guattari, « cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement ». Dans une telle structure – il s'agit toujours d'un « système » – l'unité n'est plus immédiate, mais elle « n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible ». Nous voyons en ce modèle, avatar de la modernité pour nos deux auteurs, une

[1] *Ibid.*, p. 12.

[2] Campaignolle-Catel, H., « Le livre : réflexions/réfractions dans *Glas* de Derrida et *Rhizome* de Deleuze et Guattari », *Le Livre et ses espaces*, *op. cit.*

description assez juste de ce qu'implique la multiplication des récits : la hiérarchie, sans être nécessairement niée, est fortement remise en cause par ce qui se joue à l'extrémité des voies dites secondaires. C'est ce qui se produit dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : le schéma précédent, en se terminant sur une ligne droite sans terme, le laissait déjà entrapercevoir, en incluant la possibilité de ramifications supplémentaires potentiellement infinies. On rejoint ici ce qu'affirment Gilles Deleuze et Félix Guattari :

> La plupart des méthodes modernes pour faire proliférer des séries ou pour faire croître une multiplicité valent parfaitement dans une direction par exemple linéaire, tandis qu'une unité de totalisation s'affirme d'autant plus dans une autre dimension, celle d'un cercle ou d'un cycle. Chaque fois qu'une multiplicité se trouve prise dans une structure, sa croissance est compensée par une réduction des lois de combinaison.[1]

Nous avons montré dans le chapitre précédent que si la structure de ce roman d'Italo Calvino pouvait apparaître comme la plus rigide de notre corpus, pour autant l'œuvre n'était pas exempte de transgressions narratives et fictionnelles venant instaurer du mouvement dans l'ensemble. Ainsi, les métalepses et les mises en abyme aporistiques que nous avons mises au jour sont ces « lignes de fuite » qui viennent « fasciculer » la structure arborescente, la gauchir du côté du rhizome. Nous voyons donc, dans cette deuxième figuration du livre proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari, un entre-deux : non pas un modèle en soi, mais l'interpénétration de deux logiques, celle de l'arborescence et celle du rhizome[2], qui fonde la multiplication des récits. Comme le rappelle Hélène Campaignolle-Catel, le texte de Gilles Deleuze et Félix Guattari s'apparente à un pamphlet : les deux philosophes ne se contentent pas d'établir des typologies descriptives, mais en appellent à la fin des livres-racines et des livres-radicelles – « Nous sommes fatigués de l'arbre. Nous ne devons plus croire aux arbres, aux racines ni aux radicelles, nous en avons trop souffert. […] Au contraire, rien n'est beau […], sauf les tiges souterraines et les racines aériennes, l'adventice et le rhizome ». Notre travail quant à lui ne prétend pas être prescriptif. Tout au plus noterons-nous, pour répondre à la *souffrance* de l'arborescence, que sa géométrie peut être *vertu*, en rappelant l'image du « cristal » chère à Calvino dans sa *Leçon* sur l'exactitude :

> L'univers se défait en nuage de chaleur, il se précipite sans rémission dans un tourbillon d'entropie, mais ce processus irréversible peut faire apparaître des zones d'ordre, des portions d'existant qui tendent vers une forme, des points privilégiés d'où l'on croit apercevoir un dessin, une perspective. L'œuvre littéraire est une de ces menues portions en quoi l'existant se cristallise, prend forme, acquiert un sens qui n'est nullement figé, ni définitif, ni raidi dans une immobilité minérale, mais aussi vivant qu'un organisme.[3]

Il nous reste à définir précisément ce que peut être un livre-rhizome dans la perspective de Gilles Deleuze et Félix Guattari. Comme le rappelle Hélène Campaignolle-Catel, la notion de rhizome provient du lexique botanique : « étymologiquement, [c'est] la touffe de racines[4] ». Gilles Deleuze et Félix

[1] Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 12, pour cette citation et les précédentes.

[2] Ils l'envisagent d'ailleurs un peu plus loin : « Il existe des structures d'arbres ou de racines dans les rhizomes, mais inversement une branche d'arbre ou une division de racine peuvent se mettre à bourgeonner en rhizome » (*ibid*., p. 23).

[3] Calvino, I., « Exactitude », *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 115-116.

[4] Campaignolle-Catel, H., « Le livre : réflexions/réfractions dans *Glas* de Derrida et *Rhizome* de Deleuze et Guattari », art. cit., n.p. Gilles Deleuze et Félix Guattari prennent appui sur cette étymologie pour préciser une

Guattari en retiennent six principes : la connexion, l'hétérogénéité, la multiplicité, le principe de rupture asignifiante, la cartographie et la décalcomanie. Les deux premiers, que l'on retrouve comme critère de définition de l'hypertexte de fiction, reposent sur l'idée que « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être[1] ». C'est ici que l'écart se creuse le plus nettement avec la hiérarchie impliquée par les deux figurations précédentes : dans le rhizome, pas de point de départ, ni d'ordre dans la progression. En ce sens, le rhizome serait une forme sans forme – contrairement à l'arbre. Plus encore, dans la perspective de *Mille plateaux*, seul le rhizome est le lieu de la multiplicité, car celle-ci doit radicalement s'extraire de l'unité qui guette. Or, dans les figurations arborescentes rigides ou souples que nous avons vues précédemment, la totalisation semble toujours atteignable : Deleuze et Guattari parlent alors de « pseudo-multiplicités arborescentes[2] ». Si nous pouvons imaginer une œuvre qui se donnerait entièrement sous forme rhizomique, sans forme ni ordre ni totalisation ne serait-ce qu'entraperçue, nous ne pouvons cependant pas imaginer de réception d'une telle œuvre sans que la totalisation, *a minima* sous forme de désir, ne ressurgisse. Les deux philosophes semblent d'ailleurs envisager cette difficulté :

> Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. […] La notion d'unité n'apparaît jamais que lorsque se produit dans une multiplicité une prise de pouvoir par le signifiant, ou un procès correspondant de subjectivation. […] Mais justement, un rhizome ou multiplicité ne se laisse pas surcoder, ne dispose jamais de dimension supplémentaire au nombre de ses lignes […]. Toutes les multiplicités sont plates […].[3]

Dès lors, peut-être faudrait-il envisager la possibilité que le livre-rhizome ne puisse exister qu'en dehors de son actualisation (la « prise de pouvoir par le signifiant »), actualisation qui le ferait basculer du côté de l'œuvre-radicelle. L'œuvre-rhizome serait cette surface absolue sur laquelle tout est déjà là, surface qui se refuserait à l'approfondissement : ce modèle entre en contradiction avec l'exploration de notre corpus qui a certes mis au jour la valorisation de la surface, mais en tant qu'elle est prise dans une dialectique avec la profondeur. En d'autres termes, nous opérons ici une distinction entre la « multiplicité » de *Mille plateaux* et la « multiplication » : si les deux termes sont des substantifs[4], le premier insiste sur un résultat, tandis que le second – et c'est bien là notre perspective – insiste sur un processus. La multiplication des récits n'est pas statique, n'est pas une forme donnée mais à construire dans la lecture, qui s'agence par la lecture.

Les trois derniers principes du rhizome deleuzien, la rupture asignifiante, la cartographie et la décalcomanie, mettent l'accent sur les rapports entretenus par les lignes multiples qui le constituent : celles-ci se brisent sans que l'ensemble ne soit jamais menacé (ces ruptures n'ont pas de sens en soi), si bien que l'on ne peut le décalquer (c'est-à-dire le reproduire mimétiquement) mais uniquement en livrer

---

distinction : le rhizome n'est pas une racine, c'est un « bulbe » ou un « tubercule » (Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 13).

[1] Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 13.

[2] *Ibid.*, p. 14.

[3] *Ibid.*, p. 15.

[4] Le passage de l'adjectif au substantif a une importance pour Gilles Deleuze et Félix Guattari : « C'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un […] » (*ibid.*, p. 14).

une carte, qui a elle-même « des entrées multiples[1] ». Hélène Campaignolle-Catel rappelle ici qu'« au modèle aristotélicien de l'œuvre close et de structure fermée […] s'oppose le modèle "nouveau" de la "carte" […][2] », car cette dernière apparaît, dans *Mille plateaux*, « ouverte, […] connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications[3] ». Ce point nous paraît tout à fait intéressant pour aborder la question de la configuration spatiale de l'intrigue dans nos œuvres.

Le texte de Gilles Deleuze et Félix Guattari semble ainsi proposer une typologie, même si ceux-ci s'en défendent[4], qui irait de l'œuvre fortement hiérarchisée vers l'œuvre acentrée, dans laquelle il faudrait « partir au milieu, par le milieu, entrer et sortir, non pas commencer ni finir[5] ». Les œuvres que nous étudions dans le cadre de ce travail se situent entre ces deux extrémités : le multiple émerge dans sa tension avec l'Un, et la lecture est mue par un désir de structure face à ce qui en manquerait. On pourrait alors considérer que la logique de nos œuvres – et de la multiplication des récits – est rhizomique, même si celle-ci n'est pas effectivement réalisée. Nos œuvres tendent vers le rhizome : ainsi, il ne nous semble pas que nous ayons d'œuvres-racines dans notre corpus ; des œuvres-radicelles, oui : ce sont *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *« 53 jours »* ou *Cloud Atlas*, qui jouent avec le modèle structurel de l'enchâssement narratif traditionnel, hiérarchisé, mais qui brisent ou déjouent cette hiérarchie par des réagencements réguliers et des transgressions de frontière[6]. *Le Château des destins croisés* et *Courts-circuits* semblent, quant à elles, se rapprocher de cette « carte » rhizomique dans laquelle il s'agit d'« entrer » : le récit, les récits, ne sont plus tant subordonnés que coordonnés, comme nous avons pu le montrer dans la première partie, si bien que « la non-structure du rhizome vient assombrir le modèle systématique et clos de la "structure" rêvée du récit[7] ». Ici, le rhizome est métaphore ; dans *La Maison des feuilles*, *253* ou *Luminous Airplanes*, il est concret, réalisé, donné à voir dans un livre qui incarne cet « idéal […] d'étaler toute chose sur un tel plan d'extériorité, sur une seule page, sur une même plage[8] ». L'hypertexte de fiction, mais aussi le roman de Mark Danielewski

[1] *Ibid.*, p. 20.

[2] Campaignolle-Catel, H., « Le livre : réflexions/réfractions dans *Glas* de Derrida et *Rhizome* de Deleuze et Guattari », art. cit., n.p.

[3] Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 20.

[4] « Il y a des nœuds d'arborescence dans les rhizomes, des poussées rhizomatiques dans les racines. Bien plus, il y a des formations despotiques, d'immanence et de canalisation, propres aux rhizomes. […] Ce qui compte, c'est que l'arbre-racine et le rhizome-canal ne s'opposent pas comme deux modèles : l'un agit comme modèle et comme calque transcendants, même s'il engendre ses propres fuites ; l'autre agit comme processus immanent qui renverse le modèle et ébauche une carte, même s'il constitue ses propres hiérarchies, même s'il suscite un canal despotique » (*ibid*., p. 30-31).

[5] *Ibid.*, p. 36.

[6] Ainsi, Laurence Dahan-Gaida définit la démarche de Deleuze et Guattari dans leur définition du rhizome comme la « tâche de peindre, non les choses, mais *entre* les choses » (Dahan-Gaida, L., « Texte, tissu, réseau, rhizome : mutations de l'espace littéraire », art. cit., p. 112), ce qui n'est pas sans rappeler « l'intuition inexplicable » du narrateur de la première partie de *« 53 jours »* : « La vérité que je cherche n'est pas *dans* le livre, mais *entre* les livres. Cette phrase l'air de vouloir ne rien dire, mais je me comprends : il faut lire les *différences*, il faut lire entre les livres comme on lit "entre les lignes" » (« 53 », 93).

[7] Campaignolle-Catel, H., « Le livre : réflexions/réfractions dans *Glas* de Derrida et *Rhizome* de Deleuze et Guattari », art. cit., n.p.

[8] Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 16.

comme nous le verrons, seraient l'incarnation concrète de ce qu'appellent de leur vœux Deleuze et Guattari : « ll n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait[1] ».

B. Architectures narratives

Ces œuvres-rhizome – ou plutôt, ces œuvres tendant vers le rhizome – qui constituent notre corpus de travail sont, nous venons de le suggérer, des œuvres dans lesquelles il faut « entrer et sortir, non pas commencer ni finir[2] » : ce sont des œuvres qui se conçoivent comme des espaces à habiter. Autrement dit, il faudrait envisager ces œuvres, et plus généralement l'étude que nous menons sur la multiplication des récits, comme des architectures : la mise en récit, procédant par la multiplication de ces derniers selon les modalités que nous avons étudiées, ouvre de façon métaphorique l'intrigue vers une troisième dimension par la mise en place de « lignes de fuite[3] » qui sont autant de perspectives sur l'histoire – ou les histoires – racontée(s). Ainsi Valérie Dupuy, dans un des articles qu'elle consacre au roman de Mark Z. Danielewski, rappelle-t-elle que *La Maison des feuilles* interroge spécifiquement la notion d'architecture en construisant le texte comme « espace à habiter le temps de la lecture[4] » : l'auteur américain lui-même postule cette correspondance en affirmant qu'il « faut rentrer dans le livre… et rentrer dans la maison[5] ». Ce faisant, il se place dans la lignée de comparaisons célèbres : on pense, à la suite de Valérie Dupuy, aux *Orientales* d'Hugo comparées à une mosquée ou encore à *La Recherche* de Proust conçue comme une cathédrale[6].

Ces deux derniers exemples tendent à le prouver : le rapport que nous sommes en train d'établir entre la mise en récit dans nos œuvres et l'architecture est d'abord métaphorique. Gérard Genette déjà, en définissant l'enchâssement narratif comme une construction à étages faisant reposer le récit second sur le premier « comme le deuxième étage d'un immeuble ou d'une fusée[7] », se plaçait dans cette perspective. Notre propos prend appui sur ce rapport pour tenter d'aller plus loin : il ne s'agira pas d'en revenir à la rigidité d'une construction strictement géométrique, ce qui serait contradictoire avec le point précédent, mais bien plutôt d'envisager chez nos auteurs, de façon explicite comme c'est le cas pour Mark Danielewski et pour Georges Perec dans une certaine mesure, ou de façon implicite, la reprise d'une modélisation architecturale du récit permettant la circulation et la fluidité de l'intrigue. Cette modélisation trouve une expression particulière dans notre corpus : celle du labyrinthe, compris comme architecture *immersive*.

---

[1] *Ibid.*, p. 10. Hélène Campaignolle-Catel rappelle que l'on ne peut s'empêcher de lire dans ce propos un écho à ce que formule Mac Luhan dans la *Galaxie Gutenberg* : « The medium is the message ».

[2] Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille plateaux*, *op. cit.*, p 36.

[3] *Ibid.*, p. 9-10.

[4] Dupuy, V., « Le Livre métamorphosé en volume : *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski », art. cit., p. 2.

[5] Danielewski, M. Z., cité par Dupuy, V., « Le livre métamorphosé en volume : *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski », art. cit., p. 3. L'entretien se trouvait sur le site www.mauvaisgenres.com, désormais fermé.

[6] On consultera à ce propos Fraisse, L., *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Editions José Corti, 1990.

[7] Genette, G., *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 61.

1) Apports de l'architecture

On définira l'architecture, dans son sens le plus usuel, comme « [l']art, [la] science [ou la] technique de la construction, de la restauration, de l'aménagement des édifices » : au même titre que la littérature, l'architecture est ainsi un domaine esthétique, visant la réalisation d'un bâtiment extérieur, c'est-à-dire dans l'espace – Le Corbusier définissant ainsi l'architecture comme « le jeu savant […] des volumes dans la lumière[1] ». Dans un sens figuré, l'architecture se définira comme un « principe d'organisation d'un ensemble, [un] agencement, [une] structure[2] » : le terme ne désignera donc pas la réalisation en elle-même, mais les éléments permettant à cette réalisation d'être construite. Jean-François Roullin envisage l'architecture comme une discipline qui « recouvre aujourd'hui plus que l'acte de construire : [elle] est toute une discipline dont l'objet serait les formes que l'homme se donne pour habiter le monde […][3] ».

L'architecture aurait donc à voir prioritairement avec la notion d'espace, là où, traditionnellement, le récit aurait à voir avec la notion de temps : Philippe Hamon, qui a beaucoup travaillé sur la question du rapport entre littérature et architecture – tout comme Pierre Hyppolite[4] – précise ainsi que

> l'espace ne précède pas l'architecture, comme le temps ne précède pas le récit. L'espace n'aurait d'existence, ne serait pensable et maîtrisable, concrètement et intellectuellement, que dans l'acte d'une « mise en architecture », comme le temps n'aurait d'existence, ne serait pensable et maîtrisable, que dans l'acte d'une « mise en récit ».[5]

Ce propos, qui se situe dans la lignée de ce qu'a démontré Paul Ricœur dans *Temps et récit*, nous intéresse au premier chef : nous avons en effet exposé dans la deuxième partie de ce travail que la mise en récit dans les œuvres de notre corpus pratiquant la multiplication des récits, plutôt que d'offrir une saisie du temps, proposait une saisie de l'espace : faut-il d'emblée en conclure que nous assistons dans nos œuvres à une « mise en architecture » plus qu'à une « mise en récit » ? Que les intrigues multiples déjouant la vertu téléologique de la fin du récit font du roman *littéralement* un espace à habiter plus qu'un texte à lire ? Nous constatons en tout cas un élément fort en faveur du rapprochement de l'entreprise de nos auteurs et du geste architectural : « « l'architecture n'est peut-être, au fond, répétons-le, que l'art des enveloppes, pliures et interfaces emboîtées[6] ». L'architecture serait, dans cette perspective, ce qui nous permet d'appréhender l'espace ; dès lors, si nos œuvres ont, par leurs intrigues

---

[1] Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris, G. Crès, 1923, cité par Roullin, J.-F., *Vocabulaire critique d'architecture à l'usage des étudiants et de ceux qui aspirent à le devenir*, Rennes, Prennes Universitaires de Rennes, 2016, p. 21.

[2] Ces deux définitions proviennent du *Trésor informatisé de la langue française*.

[3] Roullin, J.-F., *Vocabulaire critique d'architecture à l'usage des étudiants et de ceux qui aspirent à le devenir*, *op. cit.*, p. 21.

[4] Voir Hamon, P. (dir.), *Littérature et architecture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1988 ; Hyppolite, P. (dir.), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006 ; Hyppolite, P. (dir.), *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012 ; Hyppolite, P., Leygonie, A., Verlet, A., *Architecture et littérature : une interaction en question, xxe-xxie siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.

[5] Hamon, P., « Préface », *Architecture, littérature et espaces*, Hyppolite, P. (dir.), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006, p. 11-12.

[6] *Ibid.*, p. 10.

entremêlées créant des lignes de fuite, une vertu spatialisante, il paraît légitime de les aborder sous l'angle de l'architecture, qui assigne des fonctions à ses différents modules. L'architecture n'apparaît plus comme une simple métaphore ou une analogie, et ce pour trois raisons : parce que les formes architecturales que nous envisageons – souterrain, maison ou labyrinthe – sont englobantes et permettent d'aborder l'ensemble de l'œuvre, de son organisation (sa structure) à sa réception – le labyrinthe étant ainsi, comme nous allons le voir, à la fois une thématique, un réseau intertextuel et une modalité d'organisation du texte dans *La Maison des feuilles*, aussi bien qu'un leurre ; parce que l'architecture permet, ensuite, d'envisager à de nouveaux frais *ce qui se déploie* sur la page : Olivier Bessard-Banquy note ainsi que « parler d'architecture – l'art de construire des édifices – s'agissant de la page imprimée n'est [...] pas une métaphore puisque ladite page s'apparente bien à un édifice, un lieu où le texte doit pouvoir vivre et respirer[1] ». Tout comme le texte littéraire peut se faire dessin lorsque la page du livre est investie comme un dispositif – c'est le cas dans *La Maison des feuilles* –, l'architecture est d'abord « le lieu d'une fusion entre l'idée, la langue et le dessin[2] ». Dès lors, l'idée que le livre puisse être une maison – qu'exploite Mark Danielewski – est peut-être à prendre plus littéralement qu'on ne le pensait jusqu'à présent :

> Si, dans *La Maison des feuilles*, la fonction dévolue au protagoniste – Navidson – est celle d'arpenter, en géomètre amateur, un espace qui se dérobe et se déploie sans cesse hors de sa portée, l'intérêt du roman repose sur la tentative que ce livre représente d'étendre la question de l'espace au-delà du récit, de la faire déborder au cœur même de l'écriture, et par là, de placer la question architecturale du côté de la réception, c'est-à-dire du côté du lecteur lui-même. […] C'est là d'ailleurs le propre, au fond, d'une forme architecturale : l'architecture est un art dont on ne reste pas spectateur, mais dont on peut pénétrer et habiter les réalisations. L'architecte développe dans l'espace des possibilités de parcours […].[3]

Ce constat ouvre sur la troisième raison pour laquelle l'architecture n'est pas simplement une métaphore pour évoquer les œuvres de notre corpus : aborder la multiplication des récits d'un point de vue architectural permet d'ouvrir vers de nouvelles stratégies de réception équivalentes à celles que l'on adopterait face à un bâtiment plus ou moins complexe, c'est-à-dire se référer à un plan voire le construire pendant notre exploration.

Ainsi, prendre au sérieux la métaphore architecturale permet de la littéraliser : le texte multipliant les récits, à travers une mise en intrigue favorisant une reconfiguration spatiale plutôt que temporelle, apparaît comme un projet architectural qui est effectivement réalisé, en imagination, par le lecteur. Le texte devient alors « principe dynamique de construction et d'expansion […] déployant sous l'effet de son activation par le lecteur, la mesure de ses perspectives[4] ».

---

[1] Bessard-Banquy, O., « L'architecture de la page imprimée », *Architecture, littérature et espaces*, *op. cit.*, p. 374.

[2] Ceccarini, P., *Langage architecture. Prolégomènes à une théorie de la notation*, Rome, Les Cahiers de la Villa Médicis, 1997, p.18-19, cité par Rouiller, C., *Pour une lecture expérimentale du lieu du texte : Architectures, espaces et plans chez Robert Pinget, Maurice Roche et Claude Simon*, Thèse de Doctorat soutenue à l'université de Tours en 2003, p. 9.

[3] Dupuy, V., « *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski : attention, labyrinthe », *Architecture, littérature et espaces*, *op. cit.*, p. 46.

[4] Willocq, P., « Ombres et lumières. Architecture énonciative dans *Le Pays* (2005) de Marie Darrieussecq », *Etudes Littéraires*, vol. 42, n°1, 2011, p. 82. Dans cet article, Philippe Willocq analyse la structure complexe de l'énonciation du roman de Marie Darrieusecq par le biais de la référence architecturale : il envisage, comme nous

2) Une figure spécifique : le labyrinthe

Ce projet architectural prend une forme dominante dans notre corpus de travail : celle du labyrinthe. Tous les romans que nous étudions ne travaillent pas nécessairement ce motif du labyrinthe, et la multiplication des récits n'entraîne pas, de façon automatique, une analyse en termes de labyrinthe. Cela dit, les œuvres de notre corpus multipliant les récits ont une affinité certaine avec la figure du labyrinthe qu'il s'agit ici de mesurer : le dess(e)in de l'œuvre ressemble à un labyrinthe qui proposerait plusieurs parcours – les intrigues – entre un point de départ et un point d'arrivée, voire qui favoriserait l'exploration – la bifurcation d'une intrigue à l'autre – au détriment du point de départ ou du point d'arrivée.

Le labyrinthe nous intéresse alors à deux titres : d'une part, il correspond à une architecture *immersive*, c'est-à-dire dans laquelle l'utilisateur est plongé ; le propre du labyrinthe est bien d'interdire, pour celui qui le parcourt, une vision d'ensemble. Le lecteur est plongé dans l'œuvre-labyrinthe comme il le serait dans le palais du Minotaure, soumis à un point de vue local : nous avions montré, en première partie de ce travail, que les structures narratives de certains romans de notre corpus pouvaient être analysées sous l'angle du labyrinthe parce qu'elles menaçaient l'intelligibilité même de l'histoire qui se déploie. L'objectif de la lecture serait alors de faire émerger, à partir de ce parcours, un regard surplombant, relevant d'une entreprise d'investigation à même d'établir ou de rétablir un sens, ainsi que nous l'avions suggéré en deuxième partie. D'autre part, le labyrinthe nous intéresse en tant qu'il constitue une *figure* – une « forme signifiante, polysémique et malléable, toujours prête à prendre de nouveaux traits, à se doubler d'un sens allégorique voire à revêtir divers sens abstraits[1] » – dont les auteurs se saisissent pour dire le monde contemporain : Italo Calvino évoque ainsi la « littérature du labyrinthe [qui permet de développer] l'attitude aujourd'hui nécessaire pour affronter la complexité du réel, en refusant les visions simplistes qui ne font que confirmer nos habitudes de représentations du monde[2] ». Cette « littérature du labyrinthe », que l'auteur italien met en œuvre dans ses romans par le « [calcul de] la série de segments de droite susceptibles de [le] conduire hors du labyrinthe dans le plus court délai possible[3] », trouve à s'incarner dans notre corpus à travers la forme du « récit discontinu » qu'évoque Chiara Nannicini-Streitberger : « le récit discontinu est le seul qui puisse refléter la réalité polyédrique des temps modernes selon Calvino. L'ère de la linéarité s'est achevée. Les dispositifs narratifs qui réalisent la fin de cette linéarité touchent au cœur même du roman et en révolutionnent l'apparence formelle[4] ». Nous viserons donc à démontrer, dans ce point, en quoi le labyrinthe constitue une métaphore spatiale fructueuse pour aborder les œuvres de notre corpus, offrant la possibilité de caractériser la désorientation spatio-temporelle issue du désordre narratif provoqué par la multiplication des récits, en même temps que celle de saisir le fonctionnement d'un dispositif formel ; nous montrerons

nous proposons de le faire, d'aborder cette structure faite de récits multiples caractérisés par des spécificités typographiques comme une construction architecturale.

[1] Pavlevski-Malingre, J., « La figure face au personnage », *Revue Adhoc*, « La figure », n°4, 2016, en ligne : www.cellam.fr/wp-content/uploads/2016/02/Pavlevski-Malingre_Introduction1.pdf (consulté le 11/04/17).

[2] Calvino, I., cité par Message, V., « Impossible de s'en sortir seul. Fictions labyrinthiques et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick », art. cit., p. 199.

[3] Calvino, I., « Rapidité », *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 84.

[4] Nannicini-Streitberger, C., *La Revanche de la discontinuité*, *op. cit.*, p. 14.

aussi que toute fructueuse qu'elle soit, cette représentation est traitée dans certaines des œuvres du corpus avec ironie, impliquant une prise de distance avec un modèle peut-être trop évident.

Labyrinthe : récit

Le labyrinthe, que l'on définira en première instance comme un « vaste enclos antique comportant un réseau de salles et de galeries, souterraines ou en surface, enchevêtrées de manière qu'on puisse difficilement en trouver l'issue[1] », apparaît dans plusieurs récits mythiques : il constitue, ce qui n'est pas surprenant, un carrefour entre plusieurs trames narratives. Il intervient d'abord dans la trajectoire du héros Thésée : fils d'Aethra (fille du roi Pitthée et cousine d'Alcmène, la mère d'Héraclès) et d'Egée, roi d'Athènes (ou bien de Poséidon), Thésée suit un parcours héroïque semblable à son illustre cousin. Âgé de seize ans et voulant se faire reconnaître de son père, il prend le chemin d'Athènes, muni de l'épée et de la paire de sandales qu'Egée avait laissées, à son intention, sous un gros rocher à Trézène. En route, il défait plusieurs ennemis et surmonte plusieurs obstacles mineurs : une fois arrivé dans la cité athénienne, après avoir été reconnu par son père *in extremis* et malgré les tentatives de Médée la magicienne pour l'écarter du trône, il choisit, afin d'asseoir sa légitimité, de prendre part au convoi qui, de façon cyclique, conduit sept jeunes hommes et sept jeunes femmes sur l'île de Crète, auprès du roi Minos, en réparation du meurtre d'Androgée, fils de Minos, lors d'une guerre ayant opposé la Crète à Athènes. Ce tribut est voué à être sacrifié au Minotaure, ce monstre mi-homme mi-taureau enfanté par Pasiphaé, l'épouse de Minos, suite à son accouplement avec le taureau blanc de Poséidon[2]. Le Minotaure est enfermé dans le labyrinthe, un édifice tortueux construit par l'ingénieux architecte Dédale : l'épreuve pour les jeunes athéniens est double, à la fois errance dans le labyrinthe et violence du sacrifice au monstre. Thésée s'offre donc, pour prouver sa valeur et son droit à la succession au trône d'Athènes, en tribut aux côtés des Athéniens ; il promet à Egée de revenir victorieux, et de hisser une voile blanche en signe de sa survie – une voile noire indiquerait sa défaite et sa mort. En Crète, Thésée affronte seul le Minotaure au cœur du labyrinthe, grâce à l'aide d'Ariane, fille de Minos, et de son fil – là aussi, la ruse est suggérée par Dédale. Il parvient à le mettre à mort et à ressortir du labyrinthe, relevant les deux épreuves et résorbant ainsi la malédiction qui pesait sur la ville d'Athènes : sa légitimité est acquise. Sur le chemin du retour, il emporte avec lui Ariane, qu'il abandonne sur l'île de Naxos après une nuit d'amour[3] ; il oublie[4] de hisser la voile blanche à son retour, et Egée, terrassé par le chagrin d'avoir perdu

[1] Cette définition provient du *Trésor Informatisé de la Langue Française*.

[2] Rappelons ici l'origine de cet enfantement monstrueux : Minos, roi victorieux sur de nombreux fronts, est soutenu des dieux et souhaite en faire la démonstration à ses sujets. Il sollicite donc Poséïdon, qui lui promet un signe, un magnifique taureau blanc, en échange du sacrifice en sa faveur dudit taureau blanc. Minos, face à ce miracle, choisit de sacrifier au dieu un taureau ordinaire et de conserver le taureau blanc : Poséïdon, courroucé, le punit en soumettant son épouse Pasiphaé à un désir irrépressible pour la bête. Cette dernière s'accouplera donc avec le taureau blanc, grâce à l'aide de Dédale et de son ingéniosité – il fabriquera une vache mécanique. Le Minotaure est issu de cette union contre-nature, et il est de ce fait monstrueux à trois titres : monstreux parce qu'il est un être hybride, à mi-chemin de l'humanité et de l'animalité, il est aussi le signe de la faute morale de Pasiphaé et de la faute sacrilège de Minos ; enfin, il est monstrueux pour la violence qu'il implique envers les jeunes athéniens qui lui sont sacrifiés.

[3] Plusieurs versions du mythe cohabitent ici : Ariane serait abandonnée par Thésée suite à une requête du dieu Dionysos, souhaitant en faire son épouse ; ou bien Dionysos, pris de pitié pour l'abandonnée, en fait son épouse ; ou bien encore, Ariane, prise de boisson, ne parvient pas à se réveiller lors du départ du bateau de Thésée.

[4] Bertrand Gervais fait de Thésée la figure de l'oubli (Gervais, B., *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, *Logiques de l'imaginaire* (t.2), Montréal, Le Quartanier, 2008).

si vite son fils à peine retrouvé, se jette dans la mer qui porte désormais son nom. Ce faisant, Thésée accède au trône d'Athènes et entreprend de vastes réformes qui le font apparaître, aux yeux des commentateurs du mythe, comme un des fondateurs de la démocratie. Pendant ce temps, en Crète, le roi Minos cherche à punir celui qui a permis la victoire et l'évasion de Thésée, et le détournement de sa fille : il enferme Dédale et son jeune fils, Icare, au cœur du labyrinthe désormais vide du monstre. L'architecte, qui pourtant a construit l'édifice, ne peut en sortir seul – la vue surplombante qui est celle du bâtisseur n'a plus de force lorsque ce dernier devient arpenteur, immergé dans la structure labyrinthique – et développe un nouveau stratagème : il invente des ailes, faites de plumes et de cire, permettant aux deux hommes de s'envoler par une fenêtre du labyrinthe ; toutefois Icare, porté par le sentiment grisant de l'élévation, s'approche trop près du char brûlant du Soleil : la cire de ses ailes fond, rendant inopérant le stratagème dédaléen. Icare tombe dans la mer et meurt, tandis que Dédale parvient à voler jusqu'en Sicile, où il finira ses jours auprès du roi Cocalos.

Comme on le constate dans ce rapide récit, le labyrinthe intervient dans le mythe de Thésée comme un élément fondateur : c'est d'ailleurs bien souvent un des seuls éléments dont on se souvienne de la trajectoire de ce personnage. L'épreuve double du labyrinthe – la confrontation avec le monstre, la résolution de l'énigme de l'édifice – est initiatique et permet au personnage de devenir définitivement un héros. Mais le labyrinthe apparaît aussi comme un croisement ; il permet la réunion de plusieurs trames narratives qui commencent avant lui et qui se prolongent au-delà de lui : celle de Minos, Pasiphaé et le Minotaure, celle d'Ariane – et de Phèdre, sa jeune sœur, qui deviendra plus tard l'épouse de Thésée mais amoureuse de son fils issu d'une première union, Hyppolite –, celle de Dédale et de son fils Icare. Malgré ce rôle pivot, le labyrinthe et son parcours ne sont jamais réellement exploités dans les versions antiques du mythe : tout se passe comme si seul Thésée pouvait entrer dans le labyrinthe, et qu'en en sortant, il en gardait avec lui, définitivement, le secret. Comme l'expose André Peyronie,

> le labyrinthe, au sens propre, n'existe pas. Dans le monde antique, chaque auteur parlant du fameux labyrinthe de Crète l'imagine d'une façon différente et les archéologues ne savent pas s'il a jamais existé et sous quelle forme. […] Le labyrinthe est avant tout une image mentale, une figure symbolique ne renvoyant à aucune architecture exemplaire, une métaphore sans référent. Il est à prendre d'abord au sens figuré et c'est pour cela qu'il est devenu une des figures les plus fascinantes des mystères du sens.[1]

Si pour Philippe Forest « l'expérience du labyrinthe est avant tout une aventure qui s'inscrit dans l'espace, espace physique ou mental mais toujours physique avant d'être mental[2] », force est de constater que cette « expérience physique » n'est pratiquement jamais mise en mots : elle reste de l'ordre du non-dit, ce qui suscite une fascination forte qui perdure à travers les époques. Ainsi, Bertrand Gervais suggère que « le labyrinthe est à prendre au sens figuré » d'emblée : il est certes un édifice architectural, mais il est toujours plus que cela – un *expérience*, et un *imaginaire* : « Plus qu'un simple lieu imaginé, le labyrinthe est un imaginaire, un ensemble complexe d'éléments formant un tout, […] un *ensemble*

[1] Peyronie, A., « Labyrinthe », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Brunel, P. (dir.), Monaco, Editions du Rocher, 1988, p. 916.

[2] Forest, P., *Textes et labyrinthes*, Mont-de-Marsan, Editions InterUniversitaires, 1995, p. 49.

convergent de figures[1] ». A l'issue de ce constat, Bertrand Gervais renoue avec ce que proposait Calvino et que nous énoncions au début de ce point : « Le labyrinthe apparaît comme l'une des métaphores les plus aptes à représenter la complexité du monde contemporain et la confusion qui en découle. […] Tout peut aisément devenir labyrinthique […]. Tout ce qui semble inextricable, et dont on parvient malgré tout à s'extirper[2] ».

Le labyrinthe apparaît donc comme un imaginaire fécond au XXe et au XXIe siècles : espace – édifice, lieu ou construction – à la fois réel et dans le même temps figurant autre chose que lui-même, il se prête à toutes les réappropriations. C'est ce qui émerge dans notre corpus, non pas tant parce que le labyrinthe serait un motif présent explicitement dans les textes – il n'apparaît littéralement que dans *« 53 jours »*, au détour d'une phrase dans l'*incipit* du roman, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* dans un *incipit* central et dans *La Maison des feuilles* – que parce qu'il est suscité par la structure narrative de la multiplication des récits. Comme le dit Bertrand Gervais,

> s'il y a récit, comme l'analyse structurale nous l'a expliqué il y a plus de quarante ans, il y a une action qui rétablit l'équilibre. Le récit se déploie donc sur l'attente de cette action réparatrice et du rétablissement de l'équilibre qui en découle. Cette structure d'attente devient plus forte si les contraintes et les retards à l'accomplissement de l'action se multiplient. Or, la confusion naturelle du labyrinthe à ligne brisée apparaît comme la contrainte par excellence.[3]

Cette analyse concorde avec notre approche des textes, où la multiplication des récits, en se jouant des attentes du lecteur, sursoit indéfiniment la fin, faisant du parcours dans l'œuvre – dans le labyrinthe – l'intérêt principal de la lecture, plus que le dénouement qui semble repoussé dans un horizon de plus en plus éloigné.

Au sein de ces œuvres-labyrinthes, les protagonistes, nous l'avons dit, sont des arpenteurs ; la modalité du voyage intervient dans chacun des textes de notre corpus, en tant qu'il permet aux protagonistes de prendre la mesure de l'espace dans lequel ils évoluent, qu'il corresponde à un lieu restreint – la maison dans le roman de Mark Danielewski, le château ou la taverne dans *Le Château des destins croisés*, ou la ville dans *« 53 jours »*[4] ou *253* – ou qu'il soit à l'échelle du monde – comme c'est le cas dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *Courts-circuits*, *Cloud Atlas* ou *Luminous Airplanes*. Le *sens* de cet espace n'est donc pas donné d'emblée, si bien que cet arpentage peut s'apparenter au « parcours tortueux, où *parfois* il est facile, sans guide, de perdre son chemin[5] », ainsi que Paolo Santarcangeli définit le labyrinthe dans son ouvrage de référence. Ces protagonistes apparaissent ainsi

[1] Gervais, B., *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, *op. cit.*, p. 22 pour la première citation et p. 23 pour la seconde.

[2] *Ibid.*, p. 21.

[3] *Ibid.*, p. 13.

[4] On peut considérer dans le roman de Georges Perec que c'est la représentation du monde dans son ensemble qui devient labyrinthique, suivant ainsi une orientation générale du roman policier à partir des années 1960 : « Curieusement, ce développement du roman détective vers la conscience de la complexité et la représentation du monde comme labyrinthe – et en plus comme labyrinthe dans lequel l'homme se sent à l'aise – semble converger avec l'évolution du polar » (Vickermann, G., « L'investigation de l'espace. Élements pour une géocritique du roman policier », *Littérature et espaces*, *op. cit.*, p. 544).

[5] Santarcangeli, P., *Le Livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, Lacau, M. (trad.), Paris, Gallimard, 1974 [1967], p. 47.

comme des nouveaux Thésée « circonfigurant » leur labyrinthe, pour reprendre le néologisme proposé par Frédéric Yvan, ou effectuant un tour du monde, à l'image du narrateur de *Courts-circuits*. Plus encore, nous avions mis en évidence le fait que cet arpentage était doté, dans certains romans, d'une vertu initiatique ; or le labyrinthe, dans sa forme initiale, comporte un centre, qui est le lieu de la révélation et de la vérité : l'atteindre, c'est accomplir une initiation, tout comme mettre à mort le Minotaure et ressortir du labyrinthe est une épreuve de vérité pour Thésée. Comme le rappelle Paolo Santarcangeli, « le labyrinthe est double : si ses couloirs sinueux évoquent les tortures de l'Enfer, ils conduisent toutefois vers le lieu où s'accomplira l'illumination[1] ». Ce point de rapprochement est intéressant, car il permet de distinguer deux types de dynamique dans la réappropriation de la figure du labyrinthe dans notre corpus : d'une part, certains romans – c'est le cas de *Luminous Airplanes* et de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*[2], c'est aussi le cas de *Courts-circuits* qui s'ouvre et se ferme dans la même petite ville d'Europe centrale, porte d'entrée et de sortie du labyrinthe, conformément aux modèles antiques – présentent une trame labyrinthique et un parcours initiatique de leurs protagonistes qui se résout de façon positive. L'initiation a lieu, l'énigme du labyrinthe est résolue, la sortie en est possible. D'autre part, certaines œuvres, tout en conservant ce schéma, le font échouer : c'est le cas dans *« 53 jours »* ou dans *La Maison des feuilles*. Cette précision a son importance : elle permettrait d'établir une distinction entre des œuvres – les premières – qui s'inscriraient dans une reprise plutôt classique de la figure du labyrinthe, tandis que les secondes marqueraient l'évolution que discerne Bertrand Gervais dans les productions narratives contemporaines. Il montre en effet que la version initiale du labyrinthe est positive : Thésée sort du labyrinthe victorieux et assoit, sur l'oubli même de sa propre violence, son pouvoir fondateur ; « son insouciance est un principe créateur et un moteur de l'action ». Mais cette première version connaît un fort infléchissement à partir des années 1970, si bien que peu à peu, « le sujet théséen reste prisonnier du labyrinthe […][3] ». Bertrand Gervais en tire alors une conclusion générale quant à la littérature contemporaine, qui semble correspondre à ce qui se joue dans *La Maison des feuilles* et *« 53 jours »* :

> Les lignes brisées se sont multipliées, et nous cherchons à répétition notre chemin, convaincus de tourner indéfiniment en rond. Est-ce la raison cachée, dont parlait André Green, qui fait du labyrinthe un imaginaire toujours d'actualité ? Il appert en effet que le dédale permet non seulement de penser l'oubli, mais de mettre en scène ce qui en découle dans son versant négatif, à savoir la répétition, l'absence de transcendance, l'impossibilité de trouver une issue, et par conséquent, une fin. L'imaginaire contemporain du labyrinthe se décline maintenant, et de plus en plus, en fonction des liens tissés par un autre imaginaire spécifié, tout aussi présent dans notre imagination contemporaine : l'imaginaire de la fin. Le labyrinthe et la fin se rejoignent dans leur capacité à faire entendre nos appréhensions les plus graves sur le monde et son destin.[4]

Si nous ne souscrivons pas nécessairement au pessimisme final du propos de Bertrand Gervais, cependant nous notons que, dans les œuvres de notre corpus, *« 53 jours »* et *La Maison des feuilles*

[1] *Ibid.*, p. 184.

[2] Dans le roman de Calvino, on peut repérer d'autres avatars du mythe du labyrinthe : Hermès Marana, traducteur faussaire à l'origine de la multiplication des récits, apparaît ainsi comme un Dédale plus ou moins maître de sa création, tandis que la lectrice serait, grâce à ses désirs exprimés avant chaque nouvel *incipit*, une Ariane guidant le Lecteur jusqu'à la fin du roman.

[3] Gervais, B., *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, *op. cit.*, p. 196, pour cette citation et la précédente.

[4] *Ibid.*, p. 197.

apparaissent comme les plus angoissantes car ce sont celles qui, notamment par le biais de métalepses, font porter le plus fortement sur le lecteur le poids des doutes des protagonistes soumis à l'errance dans le labyrinthe. Ce serait donc une autre façon de comprendre cette « littérature du labyrinthe » dont parle Calvino : elle ne serait pas nécessairement toujours positive, complexité acceptée et magnifiée, mais aussi angoissante, complexité « illisible dans son uniforme monotonie ou son indéchiffrable profusion[1] ».

Labyrinthe : forme

Revenons-en un instant à la figure du labyrinthe : nous l'avons pour l'instant défini comme un édifice trompeur, contenant un centre polarisant la structure et impliquant un parcours hasardeux vers ce centre porteur de vérité ; nous avons dans le même temps indiqué que cette figure est dès le départ plus qu'une construction architecturale : c'est une métaphore pour désigner un rapport au monde dont le sens varie selon les époques et les appropriations. Pour aller plus loin dans la définition et proposer une approche plus précise, nous prendrons appui sur trois ouvrages fondateurs concernant le labyrinthe et ses incarnations à travers les siècles, *The Idea of the Labyrinth* de Penelope Reed Doob[2], que Mark Danielewski cite dans *La Maison des feuilles* tout comme *Le Livre des labyrinthes* de Paolo Santarcangeli, et *La Ligne brisée* de Bertrand Gervais.

Ce dernier rappelle, en ouverture de son essai, que l'on

> distingue, depuis l'Antiquité, deux grands types de dédales : le tracé à ligne continue et le tracé à ligne brisée. Le premier n'offre au voyageur qu'un seul choix, celui d'entrer dans le labyrinthe, afin de suivre son dessin sinueux jusqu'au centre. […]. Le labyrinthe à ligne brisée multiplie, quant à lui, les choix à faire et il rend le voyageur, du fait de ses propres erreurs de jugement, responsable de son destin. On se perd dans un labyrinthe à ligne brisée, le centre ne peut y être atteint qu'à la suite d'une série d'essais et d'erreurs qui inscrivent l'imprévisibilité au cœur même de son architecture.[3]

Il s'appuie pour cette précision sur l'ouvrage de Penelope Reed Doob, qui porte exclusivement sur une période allant de l'Antiquité à la fin du Moyen Âge. Cette dernière distingue, dans son travail, ce qu'elle nomme le labyrinthe unicursal, plutôt présent dans les arts visuels et offrant un seul chemin, fait de méandres mais jamais de voie sans issue ou de croisement, vers le centre puis la sortie, et le labyrinthe multicursal, représenté majoritairement dans les textes littéraires et reposant sur un ensemble de chemins parmi lesquels celui qui le parcourt doit choisir. Entre ces deux formes labyrinthiques, la première exploite la route la plus longue possible dans un espace donnée, tandis que la seconde met en jeu le libre-arbitre, propre selon les choix effectués à allonger ou raccourcir le chemin ; la première présente le risque de l'épuisement, la seconde celui de l'errance perpétuelle ; la première soumet celui qui la parcourt à l'expérience de la frustration, tandis que la seconde offre plutôt une expérience de la complexité potentiellement inextricable. Rappelons que pour Espen Aarseth, seul le modèle du labyrinthe multicursal implique une forme de multilinéarité, voire de non-linéarité si le labyrinthe ne

[1] Forest, P., *Textes et labyrinthes*, *op. cit.*, p. 54.

[2] Reed Doob, P., *The Idea of the Labyrinth. From Classical Antiquity trhough the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

[3] Gervais, B., *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, *op. cit.*, p. 11-12.

comporte plus de centre – se rapprochant dès lors du rhizome. Il est intéressant de noter que Paolo Santarcangeli prend appui, dans l'introduction de son travail, sur cette distinction pour exclure, d'une certaine façon, le labyrinthe unicursal du champ d'investigation : celui-ci, en ne présentant qu'un seul chemin, n'implique pas la possibilité de se perdre, qui est une des caractéristiques fondamentales du labyrinthe. Paolo Santarcangeli nomme de ce fait dans son étude « pseudo-labyrinthe[s][1] » ces labyrinthes à une seule voie. Il propose alors une définition quadripartite de ce qu'il nomme la « sphère labyrinthique » qui nous paraît éclairante : il s'agit « a) [d'un]édifice d'où l'on ne sort pas sans un guide ; b) [d'une] caverne aux méandres inextricables ; c) [d'un] tracé ingénieux d'un chemin semé d'embuches, ou, tout au moins, au parcours très complexe ; d) [d'une] transposition métaphorique[2] ».

Son ouvrage réunit un ensemble de distinctions permettant de caractériser au plus près l'architecture du labyrinthe : Paolo Santarcangeli rappelle ainsi que le labyrinthe peut être aussi bien naturel – l'exemple canonique étant la grotte, qui apparaît notamment dans *Luminous Airplanes* comme forme première du labyrinthe – qu'artificiel – comme le serait la maison sur Ash Tree Lane dans le roman de Mark Danielewski ; le labyrinthe peut être le fruit d'un projet, ou bien être fortuit – les méandres dans lesquels s'enfonce le narrateur de la première partie de *« 53 jours »* lui semblent par exemple le fruit du hasard, alors même qu'ils sont fomentés par le prétendu disparu, Serval ; il peut être géométrique – à l'image de la machination que met en place le personnage de l'*incipit* « Dans un réseau de lignes entrecroisées » dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* – ou bien irrégulier, tout comme son schéma peut être fixe ou irrégulier – la maison sur Ash Tree Lane incarnant exemplairement le labyrinthe mouvant dont les frontières ne cessent de se métamorphoser ; il peut prendre une forme rectangulaire ou arrondie – la terre, « ronde » dans l'*incipit* de *Courts-circuits*, ou les nuages cartographiés dans *Cloud Atlas* se situent plutôt dans cette deuxième perspective –, et il peut être compact ou diffus – étant alors entièrement composé des chemins possibles ou bien contenant des espaces vides, à l'image du centre vacant au cœur du château de cartes qui façonne la « Taverne » dans *Le Château des destins croisés* ; il peut être a-centrique – ce serait le cas des hypertextes de fiction –, mono-centrique – dans *Courts-circuits* par exemple, si la ville de Tabor constitue l'entrée et la sortie du labyrinthe, le sexe de la femme semble quant à lui représenter le centre de cette narration mue, nous l'avons montré, par le désir du narrateur pour les personnages féminins – ou poly-centrique, se déployer en deux ou en trois dimensions, ou bien encore présenter des embranchements simples – l'appel de note dans *La Maison des feuilles* – ou complexes – la coprésence, au sein d'un nœud textuel dans *Luminous Airplanes* ou *253*, de plusieurs liens hypertexte.

On le voit, ces précisions topologiques et architecturales permettent d'établir des distinctions au sein de notre corpus ; cette exploration de la forme du labyrinthe en révèle le potentiel heuristique en regard de nos romans. On notera ainsi que l'on y retrouve des voies sans issue : c'est le cas dans les deux hypertextes de fiction, de façon explicite dans *Luminous Airplanes* et de façon implicite dans *253* ;

[1] Santarcangeli, P., *Le Livre des labyrinthes*, *op. cit.*, p. 51 : « on ne peut considérer comme proprement labyrinthique un parcours qui est seulement long, qui ne donne lieu à aucune hésitation, qui n'impose pas de choix, car il suffira de le suivre pour arriver au but ou bien à la sortie et, de toute façon, à sa fin ».

[2] *Ibid.*, p. 255.

dans les deux cas, la voie sans issue est expérimentée par le lecteur lui-même, qui devient littéralement un Thésée dans le labyrinthe. Dans *La Maison des feuilles* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, le motif du labyrinthe trouve à s'incarner formellement à travers le parcours qui est proposé au lecteur. Si le Lecteur du roman calvinien évolue dans un monde qui s'apparente à un labyrinthe multicursal, le lecteur réel quant à lui serait plutôt face à un labyrinthe unicursal ou pseudo-labyrinthe, n'ayant qu'à suivre le fil de la structure à embranchements qui préside à la succession des récits. Ce motif apparaît comme un élément travaillé explicitement par le texte : dans le roman de Calvino, on assiste assez directement à la mise en œuvre d'un des possibles du labyrinthe que note Paolo Santarcangeli, c'est-à-dire « la présence fréquente d'un *miroir*, au fond du labyrinthe » permettant au héros de s'apercevoir que « le monstre c'est *lui-même* ». Paolo Santarcangeli évoque à ce propos l'expérience de Michelson et Morley visant à prouver la théorie d'Einstein sur la constance de la vitesse de la lumière, qui repose sur un « labyrinthe spéculaire », « système complexe de miroirs qui se renvoyaient un rayon de lumière[1] » : cette expérience aurait pu faire partie de la collection de kaléidoscopes du protagoniste de l'*incipit* « Dans un réseau de lignes entrecroisées » ; la machination que ce dernier met en place, visant à semer ses poursuivants en se dédoublant dans de multiples reflets, se retournera *in fine* contre lui, le renvoyant, au centre de sa « chambre catoptrique [dont] les parois de miroirs renvoient à l'infini [son] image[2] » (SPN, 187), face à son propre reflet et face à sa propre monstruosité. Dans *Le Château des destins croisés*, enfin, le labyrinthe apparaît comme la modalité de fabrication des récits : chaque interlocuteur muet, à partir du jeu de tarots commun, vise à raconter son histoire conçue comme un cheminement de cartes : ces dernières sont positionnées sur la table de sorte à former un ensemble avec les autres. Les deux châteaux de cartes finalement réalisés sont à proprement parler des labyrinthes intertextuels, croisant les récits à partir d'embranchements possibles ; les personnages qui racontent leur histoire en dernier – et le narrateur en premier lieu – sont alors invités à le faire en parcourant d'une nouvelle façon ce tableau à entrées multiples, ce qui engendre, comme le laissent entrapercevoir les derniers chapitres du « Château » (« Toutes les autres histoires ») et de la « Taverne » (« Trois histoires de folie et de destruction »), confusion potentielle et complexité accrue – trois histoires se racontant dans les deux cas en même temps et s'interrompant mutuellement. Le lecteur est alors invité à arpenter lui-même ces labyrinthes de cartes à sa disposition dans le livre, afin d'en faire émerger son propre parcours – son propre récit.

Labyrinthe : sens

Ces exemples rapides l'ont montré : le labyrinthe dans notre corpus semble bien pouvoir être un modèle productif. Quel sens doit-on lui donner ? La signification métaphorique ou allégorique du labyrinthe a varié à travers les époques et les réappropriations. Le *Dictionnaire des mythes littéraires* dresse un panorama fondé sur des tensions constitutives : pendant la période antique, le labyrinthe viserait à déployer la tension de l'Un et du Multiple, conduisant vers une représentation de la pensée

[1] Santarcangeli, P., *Le Livre des labyrinthes*, *op. cit.*, p. 218-220 pour l'ensemble des citations.

[2] En version originale : « la stanza catoptrica [le cui] pareti di specchio rimandano infinite volte la mia immagine » (SNI, 195).

aporistique – notamment chez Platon qui emploie le terme dans son sens métaphorique – ; au Moyen Âge, il représente la tension entre l'horizontalité de la vie terrestre et la verticalité de la transcendance et de la vie spirituelle : le labyrinthe incarne alors l'errance sur terre de l'homme en proie au péché et il devient une métaphore pour désigner l'Enfer – la *Divine Comédie* de Dante étant le point d'aboutissement de cette perspective ; pendant la Renaissance, qui marque la redécouverte des textes antiques et un regain d'intérêt pour la figure du labyrinthe, ce dernier représente la tension entre l'extérieur et l'intérieur : une idée majeure émerge fortement, celle considérant que le labyrinthe n'est peut-être pas autour de l'homme mais *en* l'homme ; à l'époque classique, à partir des réalisations baroques, le labyrinthe permet de traiter la tension entre la réalité et l'apparence, et c'est la dimension trompeuse de l'édifice dédaléen qui est la plus régulièrement exploitée ; le labyrinthe devient un piège dont il faudrait pouvoir s'échapper. À l'époque moderne, notamment à partir des réappropriations romantiques, le labyrinthe devient un moyen d'expérimenter les limites : en tant que prison – c'est une de ses premières fonctions dans le mythe antique – il représente une tension entre clôture et ouverture, enfermement et liberté.

Mais c'est au XXe siècle que ses significations connaissent la plus large diversification voire une forme de contestation. En effet, si le labyrinthe conservait jusqu'à présent un sens initiatique fort – le résultat de ces tensions étant régulièrement positif et permettant d'acquérir une nouvelle compétence face au monde – c'est à partir du XXe siècle qu'il perd une de ses caractéristiques majeures : le centre du labyrinthe, qui assure à l'édifice une structure et une orientation, perd de son pouvoir d'attraction, voire est peu à peu nié – on s'oriente alors vers la forme du rhizome qui, nous l'avons vu, ne possède ni porte d'entrée ni porte de sortie, et encore moins un centre qui viendrait donner sens (direction et signification) au parcours. Le labyrinthe au XXe siècle devient ainsi une métaphore de l'errance infinie dans un monde qui n'aurait plus de sens. De ce fait, il incarne au plus près la complexité, nous l'avons vu, qui préside à notre compréhension contemporaine du monde et il devient un symbole récurrent dans les œuvres catégorisées comme postmodernes. Le labyrinthe à notre époque se teinte donc d'une dimension négative assez marquée et il n'est plus la promesse d'un accomplissement ou d'un accès à un savoir supérieur ; cependant, il incarne en parallèle la complexification du savoir et des connaissances humaines, que l'esprit ne peut plus embrasser d'un seul regard : explorer le labyrinthe, c'est alors autant se perdre dans un monde qui n'offre aucune solution ou transcendance, qu'approfondir la connaissance que l'on peut en avoir et construire, dans ce parcours même, un sens intime. Le labyrinthe est ainsi à la fois menace de la complexité – Vincent Message le définissant comme « un des symboles les plus puissants dont la littérature dispose pour figurer un environnement hostile à l'être humain : les difficultés de parcours s'y matérialisent sous forme d'obstacles physiques, l'impasse y représente l'erreur, tandis que l'adversité abstraite peut y devenir un danger de mort des plus concrets[1] » – et don d'une richesse à saisir – « l'occasion d'un processus, un espace à découvrir et à maîtriser[2] » pour Bertrand Gervais. Il s'incarne alors régulièrement dans le motif de la bibliothèque – la bibliothèque-univers de Borges, la

[1] Message, V., « Impossible de s'en sortir seul : fictions labyrinthiques et solitude chez Kafka, Borges, Danielewski et Kubrick », art. cit., p. 196.

[2] Gervais, B., *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, *op. cit.*, p. 14.

bibliothèque énigmatique dans *Le Nom de la rose* d'Umberto Eco, le foisonnement des références bibliographiques réelles et fictives dans *La Maison des feuilles*, le parcours dans l'univers du livre dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* ou la déambulation dans les récits intertextuels dans *Le Château des destins croisés*.

On peut discerner, dans notre corpus, trois perspectives principales dans la réappropriation de la figure du labyrinthe. Chez Italo Calvino, mais aussi dans le roman de Georges Perec ou dans celui de David Mitchell, la valeur *ludique* domine : en effet, le labyrinthe apparaît comme une contrainte fertile – rappelons ici que Calvino comme Perec ont participé aux travaux de l'OuLiPo – permettant le déploiement d'une valeur clé, celle de la multiplicité (sur laquelle porte la cinquième des *Leçons américaines* de l'auteur italien). Le labyrinthe est régulièrement présent dans les œuvres de Calvino : on peut évoquer par exemple le court récit fabuleux intitulé *Forêt, racine, labyrinthe*, dans lequel le labyrinthe est à la fois entrave pour les personnages négatifs, et soutien, ruse au service des personnages positifs. On peut surtout évoquer *Les Villes invisibles* et en particulier le portrait de la ville de Sméraldine :

> À Sméraldine, ville aquatique, un réseau de canaux et un réseau de rues se superposent et se recoupent. Pour aller d'un endroit à un autre, tu as toujours le choix entre le parcours terrestre et le parcours en barque : et comme à Sméraldine le chemin le plus court d'un point à un autre n'est pas une droite mais une ligne en zigzags ramifiée en variantes tortueuses, les voies qui s'offrent aux passants ne sont pas simplement deux, il y en a beaucoup, et elles augmentent encore si l'on fait alterner trajets en barque et passages à pieds secs.
>
> Ainsi l'ennui de parcourir chaque jour les mêmes rues est-il épargné aux habitants de Sméraldine. Bien plus : l'ensemble des voies de communication n'est pas disposé sur un seul plan, il forme au contraire un jeu de montagnes russes, avec petits escaliers, chemins de ronde, points en dos d'âne, voies suspendues. En combinant des segments de trajets divers, les uns surélevés les autres pas, chaque habitant se donne chaque jour le plaisir d'un nouvel itinéraire pour aller dans les mêmes endroits. À Sméraldine, les vies les plus routinières et les plus calmes se passent sans répétitions.[1]

Cette ville a toutes les caractéristiques du labyrinthe : superposition, bifurcations, choix, abandon de la ligne droite, multiplicité des possibles, *etc*. Dans le deuxième paragraphe, ces caractéristiques sont présentées comme positives : elles contrent l'ennui de la ville et des habitudes de parcours, elles sont ludiques – c'est l'image des montagnes russes – et pourvoyeuses de « plaisir ». Apparaît là un des grands traits du labyrinthe dans certaines œuvres de notre corpus : il est favorisé pour sa dimension ludique. C'est le cas, de façon dominante mais non pas exclusive, dans les deux romans de Calvino que nous explorons dans ce travail, ainsi que dans *Cloud Atlas* où la multiplication des jeux d'échos entre les existences des personnages est perçue comme une énigme ludique permettant d'ouvrir des perspectives ; c'est enfin, dans une certaine mesure, le cas dans *« 53 jours »*, qui se présente comme un roman s'amusant à nous capturer dans ses filets – le clin d'œil du « truc de Rosensthiel sur les labyrinthes » (« 53 », 15) que s'apprête à lire le narrateur de la première partie jouant comme un indice. Autrement dit, dans ces trois romans – nous verrons que pour celui de Georges Perec, la perspective est double – le labyrinthe est une figure inoffensive voire positive impliquant un rapport ludique au monde : sa

[1] Calvino, I., *Les Villes invisibles*, Thibaudeau, J. (trad.), Paris, Editions Points, 1996, p. 106.

complexité est une vertu. Dans le roman d'Alain Fleischer ainsi que dans les deux hypertextes de fiction de notre corpus, la dimension ludique disparaît quelque peu au profit d'une forme de fusion entre la figure du labyrinthe, la forme que prend le récit – ronde dans *Courts-circuits*, hypertextuelle chez La Farge et Ryman – et la compréhension du monde : autrement dit, le labyrinthe y domine en tant que valeur *ontologique*. Le monde est un labyrinthe et seules des fictions elles-mêmes labyrinthiques dans leur projet ou leur structure peuvent le dire adéquatement ; le labyrinthe y apparaît comme une figure neutre. Enfin, dans *La Maison des feuilles* ainsi que, comme nous avons déjà commencé à le proposer, dans *« 53 jours »*, le labyrinthe est une figure de l'*angoisse* et de la menace : la complexité, de ludique, devient risque. C'est l'enfermement définitif au cœur du piège pour le narrateur de la première partie du roman perecquien, désigné Minotaure sans aucune possibilité de faire entendre sa version des faits ; c'est la menace de mort que représente la maison sur Ash Tree Lane pour ceux qui l'explorent, voire ceux qui l'étudient ou la contemplent : Danielewski s'inscrit ici dans la lignée de la reprise, par les films d'horreur et d'épouvante depuis les années 1970 et *The Shining* de Stanley Kubrick, du labyrinthe comme figure du désarroi, ainsi que le montre Julien Grandchamp. Ce dernier, dans son mémoire portant sur *Le Labyrinthe dans les films d'horreur*, conclut ainsi que « privé de liberté, privé de repères, sans cesse confronté à la mort, l'individu qui traverse aujourd'hui le labyrinthe des horreurs plonge en réalité dans le plus profond des désarrois[1] ».

Une première conclusion s'impose à l'issue de cette exploration de la figure du labyrinthe : elle apparaît lestée du poids de réappropriations nombreuses et variées et est de ce fait tout à fait complexe ; on la retrouve de façon récurrente dans les œuvres de la (post)modernité, si bien qu'elle prend l'aspect, pour certains commentateurs, d'une métaphore obsédante permettant de dire un rapport au monde lui-même complexe et angoissé. Ce n'est donc pas une figure anodine, et elle n'apparaît pas comme une simple structure ou forme architecturale, mais bien comme une forme *qui fait sens*.

Focus : le labyrinthe dans La Maison des feuilles

Il suffit de jeter un seul coup d'œil à *La Maison des feuilles*, aussi bien dans son édition française que dans son édition américaine[2], pour s'apercevoir que le roman a des affinités certaines avec le labyrinthe : en effet, dans les deux cas le lecteur fait face à ce qui s'apparente à une spirale dédaléenne. La couverture française semble représenter une sorte de forme fractale mêlant toile d'araignée et flocon de neige vu sous un microscope, tandis que la couverture américaine apparaît plutôt comme un plan des sous-sols obscurs et changeants de la demeure des Navidson, fait de parois à angles droits et d'un escalier en spirale, au centre duquel se trouve la figuration stylisée d'une boussole. Le ton est donc donné avant même l'ouverture du roman.

La référence au labyrinthe est ainsi clairement explicite dans l'œuvre : un détour par l'index de l'édition américaine nous indique dix-sept zones d'occurrence du terme *labyrinth* et douze pour le terme *maze*, principalement situées dans le chapitre IX, que Zampanò projetait d'intituler « The Labyrinth » ;

[1] Grandchamp, J., *Le Labyrinthe dans les films d'horreur. Allégorie d'un désarroi contemporain*, Mémoire de Maîtrise soutenu à l'université de Québec à Montréal sous la direction de Catherine Saouter, 2009, p. 132.

[2] Nous reproduisons ces deux couvertures en annexe (Annexe 14).

notons aussi que le chapitre XIII quant à lui devait s'appeler « The Minotaur ». Si tout un chapitre porte donc sur le motif du labyrinthe, reproduisant dans la mise en page l'impression d'une déambulation dans un dédale, et si la référence au mythe est bien présente, c'est d'abord parce que la maison des Navidson s'apparente elle-même à un labyrinthe : c'est ainsi qu'elle est désignée, à plusieurs reprises, dans l'*ekphrasis* que livre Zampanò dans le corps du texte. Elle ressemble au palais construit par Dédale, à cela près que contrairement à ce dernier, elle se refuse à tout stratagème exploratoire :

> Au fur et à mesure que Navidson et Reston s'enfoncent dans le labyrinthe, ils découvrent des bribes des balises à néon et des lambeaux de divers types de fils de pêche. Même le fil en acier tressé semble incapable de résister aux effets destructeurs de l'endroit.
>
> « On dirait qu'il est impossible de laisser une trace durable ici, fait remarquer Navidson.
>
> - Le genre de femme qu'on préfère éviter », plaisante Reston […].
>
> As Navidson and Reston head out into the labyrinth, they occasionally come upon pieces of neon marker and shreds of various types of fishing line. Not even multi-strand steel line seems immune to the diminishing effects of that place.
>
> « It looks like its [*sic*] impossible to leave a lasting trace here », Navidson observes.
>
> « The woman you never want to meet », quips Reston […].[1]

Plusieurs éléments sont intéressants ici : d'abord, cet extrait réactive doublement le rôle de guide dévolu à Ariane dans l'épisode du labyrinthe. En effet, celle-ci, selon les versions du mythe, guide Thésée grâce à une pelote de fil rouge offerte par Dédale, dont elle tient une extrémité à l'entrée du labyrinthe (qui est aussi sa sortie) : on retrouve ici la présence de « fils de pêche » et même d'un « fil en acier tressé » (la tresse redoublant ou mettant en abyme le labyrinthe lui-même) ; selon d'autres versions, Ariane guide Thésée grâce à une couronne lumineuse que lui a donnée Aphrodite : on en retrouve la trace dans les « balises à néon ». Mais, comme on le comprend ensuite, ces éléments offrant la possibilité de retrouver son chemin dans le labyrinthe ne fonctionnent pas : la maison semble les avaler ou les corrompre, interdisant toute possibilité de se repérer dans un espace qui n'aurait alors plus de contours. La comparaison proposée par le personnage de Reston est elle aussi intéressante en ce qu'elle réactive un des sens du labyrinthe, notamment lorsque celui-ci s'incarne en une grotte souterraine, à savoir la féminité – du ventre maternel, refuge protecteur, au sexe féminin, béance dans laquelle il faudrait « s'enfonc[er] » (la version américaine propose « head out », qui réactiverait, plutôt que la référence sexuelle, celle de la maternité). Une note, dans le chapitre IX, propose une synthèse de ces différentes pistes : « le fil à pêche […] a, outre son aspect pratique, d'évidentes résonances mythologiques. La fille de Minos, Ariane, donna à Thésée un fil dont il se servit pour s'échapper du labyrinthe. Le fil a servi plus d'une fois de métaphore pour le cordon ombilical […]. Curieusement, dans les cultes orphiques, le fil symbolisait le sperme[2] » (MDF, 120). Le labyrinthe, dans *La Maison des feuilles*, est donc bien prioritairement la maison des Navidson, son espace incommensurable et son architecture mouvante.

[1] MDF, 168. En version originale : HOL, 162.

[2] En version originale : « Aside from the practical aspect of fishing line […] there are of course obvious mythological resonances. Minos' daughter, Ariadne, supplied Theseus with a thread which he used to escape the labyrinth. Thread has repeatedly served as a metaphor for an umbilical cord […]. Curiously in Orphic cults, thread symbolized semen » (HOL, 119).

À partir de cet élément concret, tout un réseau de références s'étoile : le chapitre IX propose ainsi une déambulation intertextuelle dans un vaste ensemble d'ouvrages sur la question du labyrinthe, comme en témoignent d'emblée les trois phrases latines mises en exergue, dont celle de Virgile évoquant, dans *L'Enéide*, « […] labor ille domus et inextricabilis error », « […] la fameuse et difficultueuse maison et ses inextricables détours » (MDF, 109)[1]. L'objectif de ce chapitre, qui se veut un pendant du chapitre V sur la notion d'écho, est donné d'emblée : « afin de comprendre comment dans la maison des Navidson les distances sont radicalement déformées, nous devons aborder l'idéation plus complexe de convolution, d'interférence, de confusion et même les idées décentriques de motif et de construction. En d'autres termes, le concept d'un labyrinthe[2] » (MDF, 111). S'ensuit une note proposant un premier relevé bibliographique d'ouvrages sur la question, parmi lesquels figure notamment *Le Livre des labyrinthes* de Paolo Santarcangeli, tandis que celui de Penelope Reed Doob est évoqué quelques pages plus loin. Autrement dit, le labyrinthe comme caractérisation architecturale d'un espace, mais aussi comme métaphore pour exprimer la complexité, ainsi que comme référent mythologique, est posé explicitement par le texte : c'est une identification que le lecteur n'a pas à faire lui-même, voire qu'il n'est pas libre de contester. La maison est un labyrinthe, Navidson et ses acolytes sont des Thésée modernes ; tout un schéma préécrit semble à même de se dérouler sous nos yeux, renforcé par la mise en page mimétique qui oblige le lecteur à parcourir laborieusement le texte – on rappellera ici qu'une des étymologies fautives du labyrinthe repose sur la locution latine *labor intus*. Pour Valérie Dupuy, « l'image du labyrinthe est ici très opérante[3] », tandis que pour Bertrand Gervais, « *La Maison des feuilles* […] a fait la preuve […] que le labyrinthe pouvait être l'objet de nouvelles explorations romanesques, offrant un dédale narratif et textuel d'une rare complexité avec son accumulation de métalepses, son travail sur la matérialité du livre et le déploiement d'un espace labyrinthique en transformation constante[4] » ; pour Côme Martin, « l'ensemble de *House of Leaves* est à considérer comme un récit labyrinthique multicursal […][5] », tandis que pour Vincent Message, dans *La Maison des feuilles* « Danielewski […] exploite toutes les possibilités thématiques et formelles que le labyrinthe offre à la littérature[6] ». Un tel unisson dans l'approche critique ne laisse pas de doute quant à la pertinence de la référence, tout en montrant bien à quel point elle envahit l'analyse : tout se passe comme si le lecteur, naïf autant qu'averti, était contraint, à l'encontre même de ce que suggère l'image du labyrinthe, de suivre ce cheminement.

[1] En version originale : « […] the toil of that house, and the inextricable wandering » (HOL, 107).

[2] En version originale : « in order to consider how distances within the Navidson house are radically distorted, we must address the more complex ideation of convolution, interference, confusion, and even decentric ideas of design and construction. In other words the concept of labyrinth » (HOL, 109).

[3] Dupuy, V., « *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski : attention, labyrinthe », art. cit., p. 45.

[4] Gervais, B., *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, *op. cit.*, p. 72.

[5] Martin, C., *Le Roman visuel : relations entre texte et image dans la bande dessinée et le roman américains contemporains*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris IV Sorbonne et à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon sous la direction de Françoise Sammarcelli et Vanessa Guignery, 2013, p. 171.

[6] Message, V., « Impossible de s'en sortir seul. Fictions labyrinthiques et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley Kubrick », art. cit., p. 190.

Notre propos n'est pas d'aller à rebours de ces analyses[1], mais plutôt de suggérer que l'omniprésence du labyrinthe dans l'ouvrage peut faire partie de la stratégie d'aveuglement de ce dernier ; nous avions évoqué, dans la deuxième partie de ce travail et à partir du motif de l'enquête, la potentielle nocivité de l'ouvrage : tenter de le réparer, à la manière de Johnny Errand face au manuscrit de Zampanò, pouvait présenter un risque d'enfermement pour le lecteur réel. La référence au labyrinthe participe de cette stratégie : omniprésente, évidente, éclatante, elle emprisonne la lecture dans ses filets, l'orientant vers des pistes interprétatives démultipliées. C'est ainsi que l'on sera conduit à voir des références au mythe du labyrinthe à toutes les étapes du récit, identifiant d'abord, ainsi que nous y invite le texte, Will Navidson au personnage de Thésée, tout comme le serait aussi, d'une certaine façon, Zampanò face au film de Navidson, et plus encore Johnny face au texte de Zampanò qui se présente sous la forme labyrinthique d'« infinis enchevêtrements de mots[2] » (MDF, xxi). Mais on pourrait élargir l'investigation : dans cette perspective, en nous appuyant sur l'annexe II-D nous apprenant que le père de Johnny était pilote d'avion, nous pourrions voir dans ce duo les figures de Dédale et Icare, enfermés dans le labyrinthe et s'en échappant grâce à l'invention des ailes ; ou bien encore – en nous appuyant sur un propos de Bertrand Gervais rappelant que « dans le mythe, pour sortir du labyrinthe, il faut un couple lié par un fil, c'est-à-dire un être qui s'aventure dans le dédale, Thésée, et un autre qui l'aide à revenir, Ariane. […] Un être, un museur, qui explore *à l'aveugle* les voies de l'oubli et de l'échappé, et un autre, *un scribe*, qui prend note de ce qui a été recueilli[3] » (nous soulignons) – nous pourrions identifier un nouveau duo, Zampanò-Thésée, museur aveugle[4] du *Navidson Record*, et Johnny-Ariane, scribe réécrivant consciencieusement le résultat de cette exploration. On peut continuer le jeu : dans le mythe de Thésée, ce dernier recueille, à la fin de sa vie, Œdipe désormais aveugle, afin de lui assurer une mort paisible et digne, dans un lieu connu de lui seul ; il n'est alors pas difficile d'imaginer que Johnny incarnerait cette figure d'un Thésée recueillant les derniers mots d'un Zampanò-Œdipe. Mentionnons enfin une des théories les plus débattues à propos du roman et que rappelle Côme Martin, qui ferait de Zampanò le père adoptif de Johnny à partir de la référence masquée au Minotaure : Johnny serait le Minotaure, monstre tapi au fond du labyrinthe, que Zampanò s'efforcerait de cacher. On le voit, bien loin d'éclaircir la compréhension de l'œuvre, la référence au labyrinthe, en saturant l'espace romanesque, en multiplie les interprétations.

Nous l'envisageons donc comme une des formes les plus raffinées de l'ironie dont fait preuve Mark Danielewski dans son roman : cette référence au labyrinthe est bien la clef de l'œuvre, qui l'ouvre et la ferme sur elle-même dans le même temps. Nous nous appuyons, pour l'affirmer, sur la présence de

[1] Une bibliographie complémentaire peut être proposée : Gibbons, A., « A Visual & Textual Labyrinth : The Eyes' Dilemma », *Route 57*, 2006 ; Hamilton, N., « The A-Mazing House : The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », *Critique* 50.1, 2008 ; Sammarcelli, F., « Pour une poétique du labyrinthe : le gothique revisité par Mark Danielewski », *Persistances gothiques dans la littérature et les arts de l'image*, Guillaud L. et Menegaldo, G. (dir.) Paris, Bragelonne, 2012. Le forum est aussi une ressource pour approfondir cette question du labyrinthe (http://forums.markzdanielewski.com/forum/house-of-leaves, consulté le 15/04/17).

[2] En version originale : « « Endless snarls of words » (HOL, xvii).

[3] Gervais, B., *La Ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, *op. cit.*, p. 92.

[4] Nous rappelons que le personnage de Zampanò est aveugle.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

longs passages imprimés à l'encre rouge et barrés dans le texte, faisant explicitement référence au mythe du Minotaure : dans l'édition américaine – l'édition française sur laquelle nous travaillons pour la traduction est en « deux couleurs », ainsi que le rappelle l'encart au dos de la page de garde, c'est-à-dire en noir et blanc plus la couleur bleue pour toutes les occurrences du terme *maison* ; le rouge n'est pas utilisé, et les passages en question sont simplement barrés – on compte dix pages comportant ces parts de texte en rouge et barré dans le chapitre IX, cinq dans le chapitre XIII, et trois dans le reste du roman, annexes comprises. Comme le précise Johnny dans la note 123, « les passages biffés indiquent que Zampanò a essayé de s'en débarrasser, mais, avec un peu de térébenthine et une bonne vieille loupe, je suis parvenu à les ressusciter[1] » (MDF, 113) ; il précise plus loin, dans la note 298, que « Zampanò a tenté d'éradiquer systématiquement le thème du "Minotaure" dans tout le *Navidson Record*[2] » (MDF, 343). Autrement dit, et nous suivons ici une proposition de Côme Martin, cette présence barrée de la référence au mythe du monstre au cœur du labyrinthe fonctionne à l'image du « texte mis sous rature » de Derrida : la référence fonctionne comme *trace*, comme explication inadéquate, donc effacée, mais dont on conserverait l'apparition sur le papier en guise de témoignage de son approximation. La référence au Minotaure n'est pas adéquate, mais rien n'est plus adéquat qu'elle. Ainsi, « il s'agit donc de fournir une clef au lecteur, en affectant, par la rature, d'affirmer que cette clef n'est pas utile à la lecture du roman[3] ». En outre, certaines de ces portions de texte en rouge prennent la forme de calligrammes sur la page : ainsi, on entraperçoit, dans la note 123 qui se déploie sur une double page, la figuration d'une clef, tandis que l'on reconnaît, dans la note 187[4], la forme d'une serrure. Pour Côme Martin, cette façon de procéder, en rendant visible certains éléments de détail du texte, permet à Mark Danielewski de « s'assurer que le lecteur ne manque aucun des indices semés au fil du récit » ; mais, dans le même temps, le doute subsiste : « Il convient de se méfier d'un parcours qui serait aussi aisément fléché puisque, comme le calligramme, la couleur dans *House of Leaves* souligne surtout l'aspect labyrinthique et morcelé de l'œuvre[5] ».

C'est sur cette dernière impression que nous restons, pour notre part, et qui caractérise toute l'ironie de l'œuvre de Mark Danielewski : la référence au mythe du Minotaure, conduisant à prendre la métaphore du labyrinthe et des mythes qui y sont rattachés comme la clef de lecture de l'œuvre, conduisant, à partir de sa matérialité même, à en faire le fil rouge de l'enquête, est un piège. C'est un piège, dans lequel sombre Johnny à la suite de Zampanò lui-même :

Zampanò a tenté d'éradiquer systématiquement le thème du « Minotaure » dans tout le *Navidson Record*. La belle affaire, sauf que pendant	Zampanò has attempted to systematically eradicate the « Minotaur » theme throughout *The Navidson Record*. Big deal, except while personally preventing

[1] En version originale : « Struck passages indicate what Zampanò tried to get rid of, but which I, with a little bit of turpentine and a good old magnifying glass managed to resurrect » (HOL, 111).

[2] En version originale : « Zampanò has attempted to systematically eradicate the "Minotaur" theme throughout *The Navidson Record* » (HOL, 336).

[3] Martin, C., *Le Roman visuel : relations entre texte et image dans la bande dessinée et le roman américains contemporains*, *op. cit.*, p. 99.

[4] HOL, 110-11 et 144. Nous les reproduisons en annexe (Annexe 15).

[5] Martin, C., *Le Roman visuel : relations entre texte et image dans la bande dessinée et le roman contemporains américains*, *op. cit.*, p. 100 pour cette citation et la précédente.

que j'empêchais personnellement ladite éradication, j'ai découvert une coïncidence particulièrement troublante. Mais après tout, ça m'apprendra, non ? C'est ce qui vous arrive quand vous cherchez à faire du **Minotaure** un pote… pas du tout un pote.

said eradication, I discovered a particularly disturbing coincidence. Well, what did I expect, serves me right, right ? I mean that's what you get for wanting to turn **The Minotaur** into a homie… no homie at all.[1]

Cette note 298, qui prend appui sur une portion rouge et barrée du texte figurant, cette fois-ci, une forme plus ou moins anthropomorphe pouvant évoquer le Minotaure lui-même, incarne exactement le leurre que représente l'image de la clef : en effet, il n'y a pas de suite. Quelle est cette « coïncidence particulièrement troublante » dont on pressent qu'elle pourrait résorber tous nos doutes ? Quelle est cette sombre menace que semble faire peser la référence au Minotaure ? On pourrait trouver une réponse tout à fait paradoxale et ironique dans la note 302 à la page suivante, qui est appelée par la note fragmentaire 301, texte rouge et barré évoquant un engin de torture en forme de taureau :

Je ne peux pas m'empêcher de penser ici au vieux Z et à tous les tuyaux dans sa tête qui fonctionnaient en permanence ; alchimiste de sa propre angoisse secrète ; égaré dans l'art de la souffrance. Mais quel était donc ce feu qui l'a consumé ?

Alors que je m'efforce à présent de voir au-delà du *Navidson Record*, au-delà de cet étrange filigrane d'imperfection, le murmure produit par les pensées de Zampanò, cherchant sans répit, touchant presque au but, mais ne parvenant jamais vraiment à une conclusion, [s']interrompant à peine, une ruine de fragments, de gestes et de quêtes, un besoin urgent motivé par – eh bien c'est précisément cela, quand je regarde au-delà, je n'ai qu'une vague idée de ce qui le tourmentait. […] Il essaie d'échapper à son invention mais n'y parvient jamais parce que pour une raison ou une autre il est contraint, jour et nuit, semaine après semaine, mois après mois, de continuer de construire la chose même qui est responsable de son incarcération.

Mais est-ce vraiment cela ? […]

Zampanò est pris au piège mais où, voilà ce qui peut vous surprendre. Il est pris au piège à l'intérieur de moi […].

Can't help thinking of old man Z here and those pipes in his head working overtime ; alchemist to his own secret anguish ; lost in an art of suffering. Though what exactly was the fire that burn him ?

As I strain now to see past *The Navidson Record*, beyond this strange filigree of imperfection, the murmur of Zampanò's thoughts, endlessly searching, reaching, but never quite concluding, barely even pausing, a ruin of pieces, gestures and quests, a compulsion brought on by – well that's precisely it, when I look past it all I only get an inkling of what tormented him. […] He tries to escape his own invention but never succeeds because for whatever reason, he is compelled, day and night, week after week, month after month, to continue building the very thing responsible for his incarceration.

Though is that really right ? […]

Zampanò is trapped but where may surprise you. He's trapped inside me […].[2]

Zampanò, comme Johnny, comme l'était Navidson, sont pris au piège de leur propre exploration et c'est ce piège qui, à l'image d'un Minotaure menaçant et insaisissable, les ronge, les empêche de « touch[er] au but ». Plus encore, on comprend que la tentative de Johnny de faire réapparaître sous la rature la référence au Minotaure, donc de manipuler le texte qu'il a en responsabilité, conduit à un radical

[1] MDF, 343. En version originale : HOL, 336-337. On note que la traduction de « homie » par « pote » constitue une perte de signification : en faisant du Minotaure son « homie », Johnny l'accueille chez lui, dans sa demeure – et la référence à la *maison* n'est bien évidemment pas fortuite – voire en lui.

[2] MDF, 344-345. En version originale : HOL, 337-338.

brouillage des autorités narratoriales sur le texte[1] : nous ne savons plus ce que nous lisons, ni qui en est à la source. Bien loin de proposer une solution, cette référence joue donc comme creusement, approfondissement et complexification du labyrinthe.

Fausse piste parmi d'autres, dans laquelle de nombreux lecteurs se sont engouffrés, elle fait du lecteur un monstre interprétatif, prêt à lire contre le texte en forçant les coïncidences. Vouloir y prendre appui pour trouver des réponses définitives serait, en fin de compte, un contresens, car cela conduirait à assigner une fin à ce qui n'en a pas : si *La Maison des feuilles* est un labyrinthe, ce n'est ni un labyrinthe unicursal, ni même un labyrinthe multicursal, mais un vaste rhizome sans centre, sans périphérie, dans lequel le lecteur est irrémédiablement pris sans possibilité d'ériger de vérité intangible. Ce n'est pas un constat d'échec, c'est au contraire la vertu de l'œuvre de Mark Danielewski : sa force de résistance à toute assignation du sens.

La littérature du labyrinthe

Le roman de Mark Danielewski incarne alors à l'extrême ce que serait la *littérature du labyrinthe*, pour reprendre les propos d'Italo Calvino : cette littérature se situe dans la lignée du projet oulipien qui voit l'auteur comme ce « rat qui construit lui-même le labyrinthe dont il se propose de sortir[2] », et le labyrinthe serait ce qui, selon les mots de Georges Perec, permet « la compréhension du monde, l'appréhension correcte et conquérante de sa complexité, l'exploration de son incommensurable richesse[3] ». Face au labyrinthe du monde – autant dire de la littérature – deux attitudes sont alors possibles, que résume Italo Calvino :

> On trouve d'une part l'attitude, aujourd'hui nécessaire pour affronter la complexité du réel, en refusant toutes les approches simplificatrices qui ne font que nous confirmer dans nos habitudes de représentation du monde ; non, ce dont aujourd'hui nous avons besoin est la carte la plus détaillée possible du labyrinthe. D'autre part, existe la fascination du labyrinthe en tant que tel, du fait de s'y perdre et de représenter cette absence d'issue possible comme la véritable condition humaine.[4]

Il dira ailleurs, citant Hans Magnus Enzensberger, que « le labyrinthe est fait pour qu'on se perde et qu'on y erre. Mais il est aussi un défi au visiteur, pour que celui-ci en reconstitue le plan et en détruise le pouvoir. S'il réussit, il aura détruit le labyrinthe ; le labyrinthe n'existe pas pour qui l'a traversé[5] ».

---

[1] À ce propos, voir Debeaux, G., « Johnny Errand dans *La Maison des Feuilles* : un narrateur pathétique ou antipathique ? », communication lors de la journée d'étude *Les Narrateurs antipathiques*, organisée par le CRIMEL le 30 mars 2017 à l'université de Reims.

[2] C'est une formule de Raymond Queneau, citée par Marcel Bénabou et Jacques Roubaud dans « Qu'est-ce l'OuLiPo », texte de présentation du groupe sur le site www.oulipo.net (accessible en ligne : http://oulipo.net/fr/oulipiens/o, consulté le 17/04/17).

[3] Perec, G., « Engagement ou crise du langage », *L. G. : une aventure des années soixante*, Paris, Éditions du Seuil, « La librairie du xxe siècle », 1992, p. 85, cité par Panosetti, D., « Le texte littéraire comme espace ambigu. Identité topologique, "trous noirs" et expérience esthétique "inquiète" dans l'œuvre de Perec et Calvino », *Le Livre et ses espaces*, *op. cit.*, en ligne.

[4] Calvino, I., « Le défi au labyrinthe », *Italo Calvino. Portraits littéraires*, *op. cit.*, p. 138-140, cité par Panosetti, D., « Le texte littéraire comme espace ambigu. Identité topologique, "trous noirs" et expérience esthétique "inquiète" dans l'œuvre de Perec et Calvino », art. cit., n.p.

[5] Calvino, I., « Cybernétique et fantasmes », art. cit., p. 27-28, cité par Panosetti, D., « Le texte littéraire comme espace ambigu. Identité topologique, "trous noirs" et expérience esthétique "inquiète" dans l'œuvre de Perec et Calvino », art. cit., n.p.

L'image du labyrinthe à la fois dans *l'histoire* et dans *l'agencement* des récits permet de dire la complexité du monde : nos œuvres choisissent alors différentes façons de relever ce défi. On peut considérer que dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, tout comme dans *« 53 jours »*, le labyrinthe n'existe plus : le Lecteur a résolu l'énigme, tout comme l'enquêteur de la deuxième partie du roman de Georges Perec ; il en va de même pour *Courts-circuits*, ou encore *Cloud Atlas* – même si le doute persiste toujours par la présence des métalepses, qui viennent déstabiliser la résolution en relançant l'investigation. L'absence de résolution de l'énigme par son étoilement, dans *La Maison des feuilles*, ou bien l'impossibilité de mettre un point final à ce qui s'apparente à un *work in progress* permanant dans *Luminous Airplanes*, ou même encore la survalorisation de la fin lui ôtant toute vertu structurante dans *253*, voire l'inachèvement du projet calvinien dans *Le Château des destins croisés*, font de ces œuvres des labyrinthes qui persistent et qui mettent au défi le lecteur. Autrement dit, le premier ensemble de romans propose une « carte la plus détaillée possible du labyrinthe » ainsi qu'un parcours pour en sortir, si bien que l'expérience du lecteur n'est labyrinthique que par procuration : une réponse lui est offerte – même si cette réponse peut s'avérer fragile ou « inquiète[1] » en regard des procédés de contraventions aux frontières narratives. Dans le deuxième ensemble, cette carte – qui existe bel et bien comme nous allons le voir dans un point suivant – n'éclaircit pas suffisamment les perspectives : le lecteur doit alors se frayer lui-même son propre chemin et relever le défi du labyrinthe en personne.

Le labyrinthe apparaît donc, dans nos romans, comme une figure signifiante et structurante – un « dispositif topologique [qui] règle en même temps *l'espace dans le texte* (l'espace représenté au niveau discursif […]) et *l'espace du texte* (l'ensemble configuré des unités textuelles)[2] » – avec laquelle il faut faire preuve de prudence. Figure de la complexité, elle est à la fois modalité de compréhension du monde et de son espace pour les personnages de la fiction, et modèle d'agencement des récits multiples et des intrigues croisées : le labyrinthe, c'est la forme que prend la méta-intrigue qui émerge dans nos œuvres. Autrement dit, cette méta-intrigue, qui n'est pas incarnée dans un récit spécifique, se pense comme un territoire, c'est-à-dire un espace habité, tant par les personnages de la fiction que par le lecteur. Cette figure du labyrinthe ouvre sur une forme de réception immersive spécifique : métaphoriquement, voire

[1] Panosetti, D., « Le texte littéraire comme espace ambigu. Identité topologique, "trous noirs" et expérience esthétique "inquiète" dans l'œuvre de Perec et Calvino », art. cit. Cette inquiétude « laisse planer un doute sur la possibilité d'une véritable "victoire sur le labyrinthe" » (n.p.).

[2] *Ibid*. L'analyse de Daniela Panosetti porte ici spécifiquement sur la figure du puzzle dans *La Vie mode d'emploi*, mais il nous semble que sa méthodologie peut être efficace pour les œuvres de notre corpus, et en particulier pour *La Maison des feuilles* : « Ce qui nous intéresse en particulier, c'est le fait que ce principe d'organisation spatiale – représenté *au niveau du contenu* en tant que figure reconnaissable "du monde" (le puzzle) – régit l'organisation du *plan de l'expression* du texte. Chaque chapitre du livre correspond notamment à une des dix chambres d'un des dix étages d'un bâtiment parisien dans lequel la narration se déroule et dont la carte est représentée à la fin du livre. D'un point de vue global, ce dispositif spatial se présente donc comme un échiquier sur lequel le regard du narrateur-observateur – et l'itinéraire interprétatif du lecteur – se déplace selon le pas oblique du "saut du cheval" qui permet de "couvrir" la totalité de ce schéma virtuel en évitant de revenir une deuxième fois sur chaque case. L'organisation expressive du texte révèle donc une *identité plastique* très précise dépendant de contraintes typiquement *planaires* et qui dépasse, ou bien s'ajoute, à l'organisation *linéaire* propre au dispositif graphique de l'écriture. En d'autres termes, le livre fonctionne comme un puzzle : le déroulement de son plan expressif en révèle le même dispositif topologique ».

littéralement, il s'agit de faire du livre un espace à habiter, parcourir, qui présente des obstacles à franchir, des voies sans issue et des défis à relever.

II. Lire, parcourir, regarder ? Le lecteur intrigué, fin

Les œuvres de notre corpus font cohabiter au sein du récit plusieurs intrigues : leur agencement, ne reposant plus prioritairement sur une orientation téléologique, donc temporelle, est comparable à une architecture dont le lecteur serait un arpenteur. Le labyrinthe incarne la figure architecturale signifiante de ce rapport de l'intrigue à l'espace, et il implique une immersion spécifique dans l'œuvre qui tend à redéfinir ce que nous entendons habituellement par *lire*. Dans cette perspective, le labyrinthe correspond à ce que Daniela Panosetti analyse comme « la mise en relief d'une identité figurale du texte, [qui] lui donne une prégnance esthétique » :

> Cette prégnance esthétique du texte va permettre de l'assimiler à un espace parcourable, susceptible d'être traversé et vécu par l'énonciateur, pas seulement en tant qu'objet matériel, mais surtout en tant que territoire de simulacre, dont on peut reconstruire la carte. Il s'agit en effet de voir le discours comme substrat de l'émergence – je dirais même épigénétique – d'un schéma spatial immanent ; et donc de considérer l'objet textuel comme un plan à traverser, à explorer d'une façon pseudo-perceptive, jusqu'à lire l'acte interprétatif en lui-même comme une expérience qui ne se déroule pas seulement à travers le temps, mais aussi à travers un simulacre d'espace[1].

Pour notre part, nous considérons que la multiplication des récits ouvre sur une configuration spatiale de l'intrigue qui permet l'appréhension de l'espace du roman à la fois comme simulacre et comme matérialité concrète. Autrement dit, l'espace donné à percevoir n'est pas seulement simulacre, comme nous allons le voir.

A. Investissement de l'espace textuel : que lit-on ? Comment lit-on ?

Plusieurs des œuvres de notre corpus se présentent comme des textes à lire et, dans le même temps, offrent des images à regarder. Or il paraît impossible de lire et regarder en même temps. Gerard Unger, typographe et essayiste, le rappelle dans son ouvrage *Pendant la lecture* : « Nous voyons un texte, nous le regardons, nous commençons à le lire et le texte visible se dissout alors que compréhension et sens jaillissent. De temps en temps, nous nous remettons à regarder le texte, nous le voyons, et le contenu est de nouveau renvoyé à l'arrière-plan ». Il conclut alors : « il semblerait que lire et regarder en même temps [soit] impossible[2] ». Dès lors, il est nécessaire d'appréhender le livre comme une réalité double : à la fois comme un objet doté d'une matérialité – le texte se comprend comme un ensemble de signes à déchiffrer qui ont une forme, une taille, des caractéristiques – et comme un contenu – le texte est ce qui doit être lu. Dans le deuxième cas de figure, on oublie ou l'on occulte la matérialité du texte ; dans l'acte de lecture, « non seulement l'environnement semble s'estomper, mais aussi l'objet sur lequel notre attention s'était tout d'abord concentrée. Les caractères d'imprimerie se fondent dans nos pensées. […] Selon une théorie, cette disparition en deux temps ne peut se faire qu'au moyen d'une typographie invisible. C'est l'idée défendue par Beatrice Warde[3] ». Ainsi, pour que face à un livre – n'importe quel

[1] *Ibid.,* pour cette citation et celle qui précède.
[2] Unger, G., *Pendant la lecture*, Verkaeren, A. (trad.), Paris, B42, 2015, p. 143.
[3] *Ibid.*, p. 50.

livre – on puisse passer de *regarder* à *lire*, il faut que le texte devienne « invisible », ou plutôt, ce qui serait synonyme dans cette perspective, *ultra-lisible*. Pour cela, la typographie tout comme la mise en page doivent être les plus neutres possible, c'est-à-dire respecter les conventions les plus communes. La question de la lisibilité se joue donc à plusieurs échelles, du signe typographique jusqu'à l'agencement du texte sur la page. Les ouvrages sur lesquels nous travaillons, à l'exception de *La Maison des feuilles* et des hypertextes de fiction, sont de format très classique : livres de poche ou éditions grand format, ils respectent les normes typographiques les plus habituelles que rappelle Olivier Bessard-Banquy dans un article consacré à « l'espace de la page imprimée[1] ». D'aspect extérieur, ils se ressemblent, adoptant les mêmes polices d'écriture, les mêmes mises en pages, *etc*. Ils respectent la convention, qui veut que « le livre se dote d'artifices conçus pour mener le lecteur de la première à la dernière page, selon un double rapport d'horizontalité et de verticalité, prétendant guider l'œil le long des lignes. Créer des repères afin d'éviter tout égarement, pour déterminer un point d'ancrage ou une orientation[2] ». C'est bien cela – cette vertu téléologique de l'objet livre lui-même – que la multiplication des récits vient déjouer.

La Maison des feuilles, mais aussi *Le Château des destins croisés* et, dans une certaine mesure, *« 53 jours »*, font figure d'exception – nous traiterons dans le point suivant le cas des hypertextes de fiction. En effet, ces trois livres sont singularisés par la présence d'images, pour les deux derniers, et de tout un ensemble de procédés incitant à la visualisation pour le premier. Il ne s'agit pas cependant de considérer que ces trois romans contredisent absolument la norme : comme le suggère Gerard Unger, « sortir des sentiers battus n'est possible que si la convention reste pertinente[3] ». Ce qui s'y joue est alors la mise en concurrence, au sein de la page, de l'action de *lire* et de l'action de *regarder*. Dans ces romans, on bascule, lorsque l'image est impliquée, vers une forme de tabularité que Christian Vandendorpe définit comme « la possibilité pour le lecteur d'accéder à des données visuelles dans l'ordre qu'il choisit, en cernant d'emblée les sections qui l'intéressent, tout comme dans la lecture d'un tableau l'œil se pose sur n'importe quelle partie, dans un ordre décidé par le sujet[4] ». Dans cette perspective, « la mise en page apparaît […] comme une rhétorique de l'espace qui déstructure l'ordre du discours (sa logique temporelle)[5] ». Il conclut : « Un ouvrage est donc dit tabulaire quand il permet le déploiement dans l'espace et la mise en évidence simultanée de divers éléments […][6] ». On entre alors dans ce qu'étudie Côme Martin dans ses travaux de thèse, c'est-à-dire les « relations entre texte et image » dans le cadre de ce qu'il appelle le « roman visuel », où « le texte peut […] se voir autant que se lire, et l'image être autant narrative que représentative[7] ». Face à ces romans,

> Le lecteur est alors confronté à un objet narratif hybride, qui utilise les deux médiums à sa disposition pour faire progresser le récit. Il ne s'agit pas tant d'une lutte ou d'un conflit entre

[1] Bessard-Banquy, O., « Le livre en noir et blanc : l'espace de la page imprimée », *Le Livre et ses espaces*, *op. cit.* Cet article propose un historique de l'édition permettant d'expliquer et de caractériser l'uniformisation des livres édités aujourd'hui.

[2] Lelièvre, V., « La page : entre texte et livre », *Le Livre et ses espaces*, *op. cit*., n.p.

[3] Unger, G., *Pendant la lecture*, *op. cit.*, p. 90.

[4] Vandendorpe, C., *Du Papyrus à l'hypertexte : essai sur les mutations du livre et de la lecture*, *op. cit.*, p. 41.

[5] *Ibid.*, p. 64.

[6] *Ibid.*, p. 65.

[7] Martin, C., *Le Roman visuel : relations entre texte et image dans la bande dessinée et le roman américains contemporains*, *op. cit.*, p. 39.

> image et texte que de la collaboration la plus intime, à l'aide de procédés très variés qui convoquent tout le champ des potentialités littéraires et picturales.[1]

Dans notre corpus, nous sommes confrontés à deux cas de figure : d'abord, nous constatons un usage de l'image, convoquée dans le texte, qui peut devenir support de l'intrigue et qui est présentée au regard du lecteur. La question est alors de savoir quoi faire de cette image : est-elle une simple illustration ? A-t-elle une vocation narrative ? En d'autres termes, avons-nous affaire à un usage ancillaire de l'image ou bien à une véritable collaboration entre texte et image ? Ensuite, on constate la mise en place d'un ensemble complexe et varié d'images et un usage *représentatif* des mots – c'est-à-dire un usage de la typographie et de la mise en page comme moyen de fabriquer des images prenant pour matériau les mots eux-mêmes. Le premier cas de figure correspond à ce qui se joue dans *Le Château des destins croisés* et *« 53 jours »*, tandis que le second décrit *La Maison des feuilles*[2].

Quelle est donc la fonction de l'image dans *Le Château des destins croisés* et *« 53 jours »*[3] ? Il nous faut rappeler ici de quelles images nous parlons : dans le roman de Perec, il s'agit de l'image figurant en couverture de l'édition de poche[4] et mentionnée dans le texte. Elle correspond à la couverture de *La Crypte*, le faux roman policier que Serval, le faux disparu, a laissé derrière lui. La description de l'image est semblable, à quelques détails près, à celle que nous voyons sur la couverture :

> Sur la couverture – une feuille de matière plastique noire brillante, sans indication de titre ni d'auteur – est collée une bien curieuse photographie en noir et blanc. Je suppose qu'il s'agit d'un panneau peint – plutôt naïvement, mais non sans charme – installé quelque part dans le sud du Maroc. Il représente un paysage semi-aride, avec quelques traces de végétation, un petit groupe d'arbres dans le lointain, un horizon de dunes et de collines. Au premier plan, à gauche, un indigène souriant, de face, coupé à mi-poitrine par le bord du panneau, tenant par le licol un chameau dont on ne voit que le profil de la tête et du cou. Au deuxième plan, se dirigeant vers la droite, quatre chameliers sur leurs montures. Dans le ciel, une longue flèche pointe vers la droite. Au-dessus, une grande inscription au pochoir : TOMBOUCTOU 52 JOURS, elle-même surmontée d'une inscription en arabe qui, je suppose, veut dire la même chose (mais dans l'autre sens).[5]

Il n'est pas possible de déterminer qui est à l'origine de cette reproduction sur la couverture de l'ouvrage – l'image ne figure pas dans la première édition, chez P.O.L. L'interprétation serait donc celle d'un usage ancillaire, illustratif, de l'image. Toutefois, sa présence en couverture participe du jeu complexe et raffiné de brouillage des repères dont est riche le roman. En effet, cette image de couverture ajoute une couche supplémentaire au mille-feuilles narratif : placée en couverture, elle est vue par le lecteur avant que celui-ci ne lise le texte, donc avant qu'on ne sache qu'elle apparaît, par le biais d'une

[1] *Ibid.*, p. 40.

[2] On pourrait déceler des effets semblables, quoique moins prononcés, dans l'édition originale de *Cloud Atlas* : nous renvoyons aux travaux de thèse de Diane Leblond, *Optiques de la fiction : pour une analyse des dispositifs visuels de quatre romans britanniques contemporains (*Time's arrow *de Martin, Amis,* Gut Symmetries *de Jeanette Winterson,* Cloud Atlas *de David Mitchell,* Clear *de Nicola Barker)*, thèse de doctorat réalisée à l'université Sorbonne Paris Cité sous la direction de Catherine Bernard, soutenue en novembre 2016.

[3] Nous n'évoquons pas le travail que mène ailleurs Georges Perec sur l'espace textuel. Voir notamment *Georges Perec. Le corps à la lettre* de Marylin Heck (Paris, José Corti, 2012), et en particulier les parties une (« Histoires de l'œil »), quatre (« Le corps de la lettre ») et cinq (« Poétique du *texte-corps* »).

[4] Nous reproduisons cette image en annexe (Annexe 16).

[5] « 53 », 37-38.

ekphrasis, au cœur de la première partie[1]. Elle constitue donc une sorte de point aveugle, au même titre que les nombreux indices de la première partie ; plus encore, elle contribue pleinement à déjouer l'indentification des récits puisque figure, sur la couverture de *« 53 jours »*, le roman de Georges Perec, l'image de couverture de *La Crypte*, roman fictif dans un roman fictif inventé par Georges Perec. Elle a donc une fonction iconique : elle participe aux multiples fausses pistes et mauvaises identifications dont le roman est friand, renforçant la « mise en abyme à cinq niveaux » dont parle Maxime Decout, qui fonctionne « comme si Perec travaillait son récit autant selon un axe horizontal que selon un axe vertical, comme si le linéaire, grâce au spéculaire, était complété par le tabulaire[2] ». Dans *Le Château des destins croisés*, les images qui nous intéressent sont bien évidemment les cartes de tarots présentes dans les marges du texte, ainsi que les deux châteaux de cartes recomposant les parcours. La première fonction de ces images consiste à s'inscrire dans une filiation, celle du manuscrit médiéval et de l'usage des enluminures marginales[3] : il s'agit bien d'abord de donner à voir autant qu'à lire les récits. Mais les cartes de tarots sont, rappelons-le aussi, les occasions même des récits, comme le rappelle Calvino dans la « Note » qui accompagne l'édition française. Il y désigne les tarots comme « machine narrative combinatoire[4] », et précise que « les figurines qui accompagnent le texte […] veulent rappeler à la mémoire les miniatures reproduites dans leurs couleurs et leurs dimensions originales par l'édition Ricci[5] ». En effet, Calvino s'est appuyé sur deux jeux de tarots pour réaliser son roman, celui créé par Bonifacio Bembo au XVe siècle, et le Tarot de Marseille qui date du XVIIIe siècle ; l'œuvre a d'abord été publiée dans une édition luxueuse reproduisant les miniatures colorées du premier de ces jeux de tarots, pour ensuite être éditée en version de poche avec des reproductions grossières en noir et blanc des deux jeux. Italo Calvino, dans sa période oulipienne, prend donc les cartes de tarot comme contrainte d'écriture : faire figurer ces cartes en marge revient à exhiber la contrainte aux yeux du lecteur, c'est-à-dire montrer ce qui a suscité la création. En corollaire, le lecteur est invité à vérifier la validité des descriptions (il s'agit encore d'*ekphrasis*) et des interprétations que propose le narrateur muet de ces cartes – qui sont, rappelons-le, le subterfuge qu'ont trouvé les convives silencieux pour pouvoir raconter leur histoire – grâce à leur présence en marge, voire à proposer en concurrence sa propre lecture, même si la qualité de reproduction des cartes l'empêche en réalité. Si bien qu'en pratique, le lecteur n'a pas vraiment recours aux cartes pour construire le sens : en serait-il différent avec l'édition luxueuse reproduisant des miniatures plus accessibles au regard ? Ou bien faudrait-il envisager de lire nous-mêmes avec un jeu de tarots à portée de main, afin de manipuler dans le même temps les cartes dont il

[1] Notons qu'elle ressurgit de nouveau, de façon plus ou moins voilée, dans le tout dernier chapitre du roman qui constitue la métalepse que nous avons étudiée dans le chapitre précédent : « C'est à Zagora dans le sud marocain que nous avons rencontré Perec. […] Quand nous sommes passés devant ce panonceau, *etc.* » (« 53 », 164).

[2] Decout, M., « *"53 jours"* de Georges Perec : les lieux d'une ruse », art. cit., p. 217.

[3] Nous renvoyons ici vers deux articles de Dominique Demartini : Demartini, D., « *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino. Le récit médiéval en jeu », *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Koble, N. et Séguy, M. (dir.), Paris, Editions de la rue d'Ulm, 2009, p. 125-139 ; Demartini, D., « Une combinatoire du récit médiéval. *Le château des destins croisés* d'Italo Calvino », art. cit. Par ailleurs, nous renvoyons à l'ouvrage *Merveilleux et marges dans le livre profane à la fin du Moyen Âge (XIIe – XVe siècles)*, Latimier-Ionoff, A., Pavlevski-Malingre, M., Servier, A. (dir.), Turnhout, Brepols, 2017.

[4] Calvino, I., « Note », *Le Château des destins croisés*, *op. cit.*, p. 134.

[5] *Ibid.*, p. 133.

est question ? Ce serait un procédé intéressant, qui conduirait à enrichir l'expérience de lecture en permettant véritablement d'aborder le texte dans sa matérialité, voire de proposer d'autres parcours ou d'autres récits transformant le roman en œuvre participative. On peut, au-delà de ce prolongement, considérer qu'il existe une différence au sein du roman entre deux types d'images : les cartes en marge, par leur qualité, sont illustratives – Calvino indique bien qu'elles sont présentées pour « mémoire » – et plus ou moins accessoires ; elles tendent toutefois à créer un espace commun entre les personnages, le narrateur et le lecteur, car nous avons tous sous les yeux les mêmes cartes. Les deux châteaux de cartes qui sont présentés à la fin des parcours (CDC, 46 et 108) sont quant à eux plus essentiels : ils ne sont pas décrits à l'intérieur du texte – l'image n'est donc plus ici le support d'une *ekphrasis* – et sont les garants de la réussite de l'entreprise : ils poursuivent donc la narration d'une autre façon, ce qui rejoint la définition que donnait Côme Martin de l'interaction entre récit et image dans le roman visuel.

Les choses sont plus complexes dans *La Maison des feuilles*, car tout un ensemble de procédés intervient, visant à créer un trouble : en effet, « l'œil du lecteur moderne étant formé à certaines normes de mise en page, en dévier, en insistant sur la visualité du caractère, créera systématiquement un effet perturbateur[1] ». Le roman de Mark Danielewski repose ainsi sur un principe d'alternance entre des chapitres plus ou moins conventionnels, et des chapitres tout à fait perturbateurs. Rappelons ici que Danielewski est lui-même à l'origine de ces mises en page perturbatrices : « j'ai été impliqué, grâce aux éditions Pantheon, dans l'ensemble du processus [de fabrication du livre], depuis la relecture des épreuves jusqu'à la mise en page[2] », affirme-t-il dans un entretien lors de la sortie du roman, en 2000 ; il précisera plus tard qu'il procède ainsi pour tous ses romans : « Je mets en forme le texte en même temps que je l'écris. Ce n'est pas comme s'il y avait d'abord le texte qu'on écrit, puis la forme qu'il prend. Les deux processus fonctionnent main dans la main[3] ». En quoi cette mise en forme du texte est-elle spécifique et conduit-elle le lecteur à regarder autant qu'à lire le texte ? On note tout un ensemble d'effets perturbateurs. D'abord, on constate des variations typographiques : ce sont les différentes polices d'écriture utilisées pour marquer dans le texte la présence de différents locuteurs. Nous ne revenons pas sur leur signification, mais notons simplement qu'il s'agit d'un signe visuel permettant, pour le lecteur, l'identification immédiate du narrateur – ce que l'on voit accompagne et donne sens à ce que l'on lit. Plus encore, le choix des polices ne s'appuie pas uniquement sur leurs distinctions, mais aussi sur leur nom – comme le précise Mark Danielewski, « il y a une raison pour laquelle la police de Johnny Errand est appelée *Courier* […] Tout le monde l'appelle *police normale* ou *police de machine à écrire*, mais son nom est *Courier*, et *Courier* c'est important parce que [Johnny] est une sorte de

[1] Martin, C., *Le Roman visuel : relations entre texte et image dans la bande dessinée et le roman américains contemporains*, *op. cit.*, p. 41.

[2] Danielewski, M. Z., dans Sims, M., « Building a house of leaves : an interview with Mark Danielewski », art. cit. Nous traduisons : « I was involved, thanks to Pantheon, in the entire process, all the way from copy editing to layout ».

[3] Danielewski, M. Z., dans Fowley, D., « *The Rumpus* interview with Mark Danielewski », art. cit. Nous traduisons : « I am designing the text as I am writing it. It is not like you write the text, then design it. They go hand in hand ».

courrier [de messager][1] » – et sur ce qu'elles véhiculent comme représentation – Danielewski note qu'il « [a] utilisé *Times New Roman* pour l'autorité journalistique qu'elle possède. *Courier* est plus brouillonne par nature[2] ». D'autres éléments typographiques attirent notre attention : on note ainsi la présence de signes typographiques extra-alphabétiques, comme la présence de morse dans le chapitre VIII, de braille en ouverture du chapitre XX, de signes divers – des flèches, des cercles, des notes de musique – voire de signes d'aviation en guise d'appels de note dans le chapitre IX, reproduits sur le collage #1 placé en annexe[3]. Ces signes fonctionnent comme des signaux : ils indiquent que quelque chose se joue à l'endroit du récit où ils apparaissent, ce qui incite le lecteur à les décrypter. Ils sont une autre forme de langage[4].

Mais *La Maison des feuilles* propose aussi l'inclusion de nombreuses images : on retrouve ainsi de « vraies » images en annexe, à travers les deux collages ainsi que les reproductions d'œuvres prétendument créées à partir de *La Maison des feuilles*. Il n'est pas simple de savoir comment interpréter ou même se servir de ces images : les collages notamment – le collage #2[5] présente par exemple en son centre l'image d'un labyrinthe contenant un Minotaure – constituent une source d'informations assez opaque, fonctionnant comme une toile d'araignée intertextuelle : ces deux collages ont l'apparence d'un tableau d'enquêteur, non pas celui du lecteur mais celui d'un enquêteur disparu, offert à notre sagacité, comme le suggèrent les textes introduisant les annexes. Johnny précise ainsi en ouverture des Annexes 1 que « Zampanò a amassé quantité de documents en dehors du *Navidson Record*. Voici un choix d'entrées de son journal, de poèmes et même une lettre à l'éditeur, qui jettent […] un peu plus de lumière sur son travail comme sur sa personnalité[6] » (MDF, 555) ; les éditeurs sont eux à l'origine du texte introduisant les Annexes 2 : « Suite au nombre inattendu de demandes concernant la première édition,

[1] Danielewski, M. Z., cité par Martin, C., *Le Roman visuel : relations entre texte et image dans la bande dessinée et le roman américains contemporains*, *op. cit.*, p. 46, à partir d'un entretien avec Wittmershaus. Nous traduisons : « There's a reason Johnny Truant's typeface is called *Courier* […] Everyone calls… normal type or typewriter face, but it's *Courier*, and *Courier*'s important because… [Johnny] is a courier of sort ».

[2] *Ibid*., p. 47, à partir d'un entretien avec Miller et Reverte. Nous traduisons : « I used *Times New Roman* for the newspaper-y authority it has. *Courier* is rough-drafty in nature ».

[3] HOL, 582. Nous reproduisons ce collage en annexe (Annexe 17). Gerard Unger évoque, dans son ouvrage, cet élargissement de la typographie et il présente ce qu'il considère comme « l'une des plus belles contributions au stock des signes existants […], la série qui décrit les types de nuages conçue au début du XIXe siècle par Luke Howard (1772-1864), l'homme qui a mis en place la classification des nuages et qui leur a attribué des noms » : nous ne pouvons nous empêcher ici d'imaginer la potentialité figurative que cet ensemble typographique pourrait revêtir pour *Cloud Atlas*.

[4] On peut noter ici que l'édition britannique de *Cloud Atlas* présente des variations typographiques dans les titres de chacun des six récits, qui n'ont pas été reprises dans l'édition française, et qui visent à caractériser la nature des récits : ainsi, *The Pacific Journal of Adam Ewing*, journal de bord, est-il par exemple écrit dans une police imitant l'écriture manuscrite – tout comme les dates des différentes entrées du journal – tandis que le titre *Half-Lives, The First Luisa Rey Mystery* apparaît dans une police rappelant celle utilisée par Johnny dans *La Maison des feuilles*, *Courier*, évoquant l'usage journalistique de la machine à écrire – et des coupures de journaux sont aussi intégrées dans le récit. *An Orison of Sonmi~451* est inscrit dans une police que l'on peut qualifier de futuriste tandis qu'au contraire, *Sloosha's Crossin' an' Ev'rythin' After* prend la forme d'une police rustique. Pour une analyse approfondie des enjeux visuels à l'œuvre dans *Cloud Atlas*, nous renvoyons à la thèse de Diane Leblond, *Optiques de la fiction*.

[5] HOL, 583.

[6] En version originale : « Zampanò produced a great deal of material outside of *The Navidson Record*. Here's a selection of journal entries, poems and even a letter to the editor, all of which I think sheds a little more light on his work as well as his personality » (HOL, 537).

Mr. Errand a accepté pour cette édition de fournir les documents supplémentaires qui suivent[1] » (MDF, 585). Ces présentations indiquent que l'enquête peut être menée, que des éclaircissements se situent dans ces annexes, sans préciser leur nature ni même indiquer de piste. Ces images complexifient alors notre lecture. On trouve d'autres types d'images dans le roman, et notamment la représentation, par les ressources typographiques, de la précarité du manuscrit : ainsi, des pages sont laissées blanches pour indiquer des passages perdus – c'est le cas dans le chapitre XVI – ou bien des croix noires sont inscrites pour figurer des tâches d'encre – toujours dans le chapitre XVI, Johnny précise dans la note 350 que « sur ce chapitre en particulier [il a] bêtement placé une bouteille d'encre allemande […]. Il devait y avoir une fêlure dans le verre parce que toute l'encre a fini par dégouliner à travers le papier[2] » (MDF, 387) ; on rencontre aussi des passages vides entre crochets, indiquant que de la cendre est tombée sur le manuscrit et en a rongé une partie – cela se situe dans le chapitre XIII[3]. Ces différents procédés entravent plus ou moins fortement la lecture et contreviennent à la lisibilité de l'œuvre. Un troisième type d'image doit être évoqué : les calligrammes, dont nous avons parlé dans le point précédent. Danielewski se serait inspiré d'Apollinaire, dont le nom apparaît dans le roman parmi de nombreux autres[4], mais aussi des expériences de la poésie concrète américaine pour transformer certains passages de son texte en images. Nous avons déjà évoqué la figuration d'une clef et d'une serrure, ainsi que celle d'une représentation anthropomorphe pouvant évoquer le Minotaure. Il y en a d'autres – par exemple, ce que la critique nomme la *note en puits*[5] –, et l'on peut considérer que tout le chapitre IX constitue un vaste calligramme de labyrinthe, avec la présence d'un cadre bleu en milieu de page semblant figurer un miroir ou une fenêtre sans teint ne donnant que sur des mots[6]. Dans le chapitre XX, narrant l'ultime exploration de Navidson, trois pages par jeu de transparence figurent la chute du personnage dans un espace sans repères[7] : le texte *fait* ce qu'il raconte.

Si les exemples précédents relèvent de la figuration d'une image fixe, le dernier exemple, impliquant trois pages du roman, relève plus de ce que Côme Martin nomme un « folioscope[8] » : cela nous conduit à envisager la possibilité que ces images deviennent mobiles, ou figurent ce que fait le cinéma, par la conjonction de la mise en page et de l'action du lecteur qui tourne les pages, fonctionnant comme le moteur actionnant la bobine. Or la première source d'inspiration de Mark Danielewski est bien le cinéma et sa façon de raconter des histoires en les mettant en mouvement, comme il le rappelle

[1] En version originale : « Due to the unexpected number of inquiries regarding the first edition, Mr. Truant agreed for this edition to provide the following additional material » (HOL, 567).

[2] En version originale : « On top of this particular chapter I stupidly placed a bottle of German ink […]. There must have been a hairline crack in the glass because all of the ink eventually tunneled down through the paper » (HOL, 376).

[3] Voir par exemple MDF, 340-341 (HOL, 333-334).

[4] MDF, 582 (HOL, 564). Le texte américain fait figurer un poème en français dont l'auteur est masqué, avec en exergue une citation d'Apollinaire, tandis que Claro, dans la traduction française, transpose le poème en ce qui semble être du Vietnamien : le texte devient alors, pour le lecteur non locuteur de cette langue, strictement illisible mais très agréable à regarder.

[5] MDF, 480 (HOL, 466). Nous la reproduisons un peu plus loin.

[6] MDF, 142-143 par exemple (HOL, 137-138). L'Annexe 6 en donne un aperçu.

[7] MDF, 489-491 (HOL, 475-477). Nous reproduisons ce phénomène en annexe (Annexe 18).

[8] Martin, C., *Le Roman visuel : relations entre texte et image dans la bande dessinée et le roman américains contemporains*, *op. cit.*, p. 272.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

dans de nombreux entretiens[1] : « la plupart des choix typographiques est influencée par le cinéma […] Le cinéma possède une grammaire qui lui permet d'intensifier l'expérience du spectateur[2] ». On peut alors en conclure, avec Côme Martin, que « la mise en page dans *House of Leaves* viserait […] à la fois à rappeler son sujet – le cinéma, le rapport de l'image à la réalité – et à imiter l'action typographiquement[3] ». Il existe plusieurs exemples de ce procédé dans le roman, mais nous n'en citerons que deux : d'abord, on peut évoquer ce qui se joue dans le chapitre X, entre les pages 200 et 211 de l'édition française[4], où le personnage d'Holloway, devenu fou au contact des entrailles de la maison, tire sur Jed et le tue ; les pages citées ne comportent alors qu'une ligne de texte reproduisant le parcours de la balle jusqu'à sa cible. La lecture de ces pages en est d'autant accélérée, ce qui traduit la tension narrative à l'œuvre, et véhicule une idée de vitesse de l'action en même temps qu'un possible ralenti cinématographique. Le deuxième exemple est fourni par Danielewski lui-même à partir du constat que, dans un film, une scène d'action est préparée par la dimension statique de la scène précédente, qui vise à faire porter le regard sur une portion spécifique de l'écran, pour ensuite, par contraste, renforcer l'action de la scène suivante qui distribuera le regard un peu partout sur l'écran : « J'ai commencé alors à théoriser la possibilité d'adapter cette technique textuellement. Par exemple, dans le chapitre neuf, le Chapitre du Labyrinthe, la densité du texte ralentit intentionnellement le lecteur, le réoriente […]. Mais ensuite, le chapitre suivant, le Chapitre du Sauvetage, n'a seulement que quelques phrases par page si bien que le lecteur parcourra une centaine de pages beaucoup plus rapidement[5] ». Le mouvement est introduit dans l'image, l'image véhicule la narration au même titre que les mots : regarder et lire sont donc deux expériences complémentaires pour accéder au texte.

L'objectif de cette double façon d'aborder le livre est-il, tant chez Danielewski que chez Calvino ou Perec, de briser le mimétisme, comme le suggère Gerard Unger[6], ou bien de le renforcer ? Pour *La Maison des feuilles*, nous souscrivons à la réponse de Côme Martin qui considère que « comme avec la plupart des jeux visuels qui émaillent [le roman], Danielewski oscille entre la complexification du récit à l'aide de procédés visuels et, à l'inverse, l'utilisation d'innovations visuelles qui servent la narration

[1] Voir par exemple VanDerWerff, T., « *House of Leaves* Author Mark Z. Danielewski on his new book and sewing paper », art. cit., ou encore Sims, M., « Building a house of leaves : an interview with Mark Danielewski », art. cit.

[2] Danielewski, M. Z., dans « Five minutes with Mark Z Danielewski », *The Guardian*, 2000, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2000/nov/30/guardianfirstbookaward2000.gurardianfirstbookaward (consulté le 19/04/17). Nous traduisons : « most of the typographical setting is influenced by film […] Film has a type of grammar that intensifies the viewers' experiences ».

[3] Martin, C., *Le Roman visuel : relations entre texte et image dans la bande dessinée et le roman américains contemporains*, *op. cit.*, p. 262.

[4] HOL, 194-205.

[5] Danielewski, M. Z., dans « Five Minutes with Mark Z Danielewski », art. cit. Nous traduisons : « So I began theorise how one could adopt the same techniques textually. So, for example, in chapter nine, The Labyrinth Chapter, the density of the text intentionally slows the reader down, reorients the reader […]. However, the next chapter, The Rescue Chapter, only has a few sentences per page so the reader will move through a hundred pages a lot quicker ».

[6] Ces procédés seraient, pour le typographe néerlandais, contre-immersifs : « Mêler des images à un texte court […] ne pose aucun problème. En revanche, composer un texte long sur un tel principe rend la lecture pénible parce que le lecteur est tenté de regarder le texte » (Unger, G., *Pendant la lecture*, *op. cit.*, p. 40).

et fluidifient le processus de lecture[1] ». Globalement, cette mise en rapport de l'image et du texte enrichit l'expérience de lecture : on lit et on regarde ; parfois l'on regarde ce que l'on lit, tandis qu'à d'autres moments l'on s'efforce de lire ce qui se regarde. L'ensemble sert la narration en la déployant sur la page.

B. Espace du texte dans l'hypertexte de fiction

Dans son ouvrage *Pendant la lecture*, Gerard Unger affirme que si la contravention aux conventions typographiques et de mise en page « rest[e] relativement limité[e] dans les imprimés », « les possibilités offertes à l'écran sont [quant à elles] multiples et les voies suivies peuvent y devenir beaucoup plus erratiques[2] ». Est-ce le cas pour les deux hypertextes de fiction de notre corpus ? *A priori*, le médium numérique devrait permettre une plus grande liberté de création. En effet, la convention qui régit l'agencement du texte à l'écran, sa forme, *etc*., n'est pas la même que sur un support imprimé, et ce pour deux raisons : le numérique reste un médium jeune, donc en cours de construction, si bien que ses normes ne sont pas pleinement établies ; d'autre part, un certain nombre de contraintes qui pèsent sur l'édition papier – relevant notamment d'une question de coûts – n'a pas cours pour la création numérique. Une œuvre numérique n'a pas la nécessité matérielle de s'incarner dans une forme relevant du *codex* : si elle choisit de le faire, ce sont pour d'autres raisons, et en particulier pour des questions d'habitudes de réception qui tendent à instaurer des conventions conservatrices. Comment se situent *253* et *Luminous Airplanes* dans cette perspective ? Quelle place est laissée aux images, et quel rôle tiennent-elles ?

On note d'emblée un point commun entre les deux hypertextes : la présence, en suivant un lien dédié, d'une représentation schématique ou cartographique de l'agencement des nœuds textuels. Nous reviendrons sur les fonctions de cette carte et les usages que le lecteur en fait dans un point suivant, mais cela nous permet de déterminer dès le départ que l'hypertexte de fiction semble avoir besoin de figurer par le biais d'un dessin plus que de mots – ce que serait une table des matières par exemple – son propre déroulement : l'image semble être plus à même de traduire la complexité pour le lecteur. Pour le reste, on constate un rapport assez différent à l'image entre les deux œuvres qui nous intéressent. Dans *253* de Geoff Ryman, l'image est somme toute très peu présente, la majorité de l'œuvre étant textuelle. On ne retrouve d'images que dans des sections secondaires, les « Advertisements », et ce de façon non systématique (on n'en compte en réalité pas plus de quatre). Ces images[3] consistent en des représentations dessinées s'inscrivant dans la lignée des publicités du milieu du XXe siècle : elles se présentent en noir et blanc, font intervenir des personnages dont les vêtements sont le signe d'une époque révolue, et comportent des slogans typiques de ce genre de publicité. Ces images véhiculent un imaginaire nostalgique : elles ne sont pas réalistes, puisqu'elles ne correspondent pas au type de publicité que l'on aurait pu observer dans une rame de métro des années 1990 ; en se présentant en noir et blanc alors même que le médium numérique peut tout à fait supporter la couleur sans difficulté technique ou

[1] Martin, C., *Le Roman visuel : relations entre texte et image dans la bande dessinée et le roman américains contemporains*, *op. cit.*, p. 81-82.

[2] Unger, G., *Pendant la lecture*, *op. cit.*, p. 90, pour cette citation et la précédente.

[3] On renvoie par exemple à la quatrième publicité : 253, « advertisement. The 253 Guide to Homely English » (http://www.ryman-novel.com/car4/ad4.htm [consulté le 20/04/17]). Nous la reproduisons en annexe (Annexe 19).

surcoût, elles semblent même aller *contre* le support de l'œuvre. Elles revêtent dans cette perspective – rappelons que chacune d'entre elles se lit comme une réclame en faveur de *253* – une dimension ironique : il s'agirait pour Geoff Ryman, sous forme de clin d'œil, de refuser la posture d'avant-garde qui échoie systématiquement, surtout dans les années 1990, aux auteurs d'œuvres numériques, en revendiquant volontairement un imaginaire suranné[1]. Cet imaginaire nostalgique, dont nous avons dit qu'il pouvait être compris comme le signe de l'évolution ou de la diversification des dispositifs du texte littéraire, sert donc ici un but précis de mise à distance. L'usage de l'image dans *253* n'est pas, dans cette perspective, un moyen de soutenir le récit ; ces dessins ne se substituent pas à la narration – ils n'interviennent d'ailleurs pas dans les nœuds textuels portant l'avancée des intrigues mais bien dans des publicités qui sont des nœuds, en quelque sorte, adventices – mais portent un discours sur le dispositif numérique et les vertus ou valeurs que le discours dominant dans les années 1990 lui a prêtées. En d'autres termes, *253* apparaît comme une œuvre numérique reposant principalement et prioritairement sur du texte, et ne se servant des images que pour tenir un discours sous-jacent contredisant la prétendue vertu de cette liberté accrue que permettrait le médium numérique.

Dans *Luminous Airplanes*, l'enjeu a évolué : l'œuvre ne fait pas partie des premiers hypertextes de fiction, contrairement à celle de Geoff Ryman, et n'a donc plus nécessairement à se situer dans le débat. L'image trouve alors sa place dans le récit. Dès la page d'accueil, un soin graphique est apporté à la mise en page, avec la représentation d'un paysage en teintes de bleu.



Image 5. Page d'accueil de *Luminous Airplanes*

Comme on le constate, la police d'écriture du titre est elle-même spécifique – c'était aussi le cas pour *253* où le titre était formé par un circuit similaire au schéma de la ligne de métro[2] – ce qui tend à façonner visuellement, avant même l'entrée dans le récit, un imaginaire. Contrairement aux ouvrages imprimés, en livre de poche ou bien en édition plus prestigieuse, pour lesquels le choix d'illustration sur la couverture (ou l'absence d'illustration) repose dans les mains de l'éditeur, les œuvres de littérature numérique sont généralement entièrement conçues par leur auteur (qui peut être aidé dans la réalisation

[1] Voir à ce propos Galand, S., Gauthier, J. (éd.), *Esthétiques numériques vintage*, *Cahiers virtuels du Laboratoire NT2*, n° 6, en ligne : http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/esthetiques-numeriques-vintage (consulté le 08/08/17).

[2] Il est possible de voir ce titre dans l'Annexe 9.

technique : Paul La Farge indique ainsi dans la section « about[1] » que le *design* de l'œuvre a été réalisé par « Paraffin », tandis que le soutien technique a été effectué par David Auerbach, Nina Kang et Jason Fager). Enfin, le ton est donné : la couleur aura toute sa place dans l'esthétique de l'œuvre de Paul La Farge. Plus généralement, et dans la lignée de *253*, assez peu d'images sont offertes au lecteur dans *Luminous Airplanes*, qui reste prioritairement textuel. On notera deux usages distincts de l'image : d'abord, un premier usage à placer dans la continuité de ce qu'analyse Côme Martin, c'est-à-dire le fait pour celle-ci de jouer un rôle narratif. C'est le cas, par exemple, pour la photographie de l'homme, lampe frontale vissée sur le crâne, qui se trouve dans une voie sans issue au cœur d'une grotte : elle apparaît régulièrement dans l'œuvre, dès que le lecteur se trouve lui-même dans un cul-de-sac narratif. Cette image joue donc le rôle d'un panneau indicateur : on ne peut aller plus loin. Plus encore, l'image occupe l'entièreté de la page[2] et seule une ligne de texte apparaît ; cette ligne est à comprendre comme une légende de l'image : la relation d'illustration est inversée, ce n'est plus l'image qui sert de soutien au texte et à son expressivité, mais le texte qui traduit ce que l'image dit déjà sans l'usage des mots. Le texte est, dans ce cas précis, relégué à un statut ancillaire.

Le second usage de l'image, majoritaire dans l'œuvre, consiste à placer une image – le plus souvent une photographie – en ouverture de nœud textuel, après son titre.

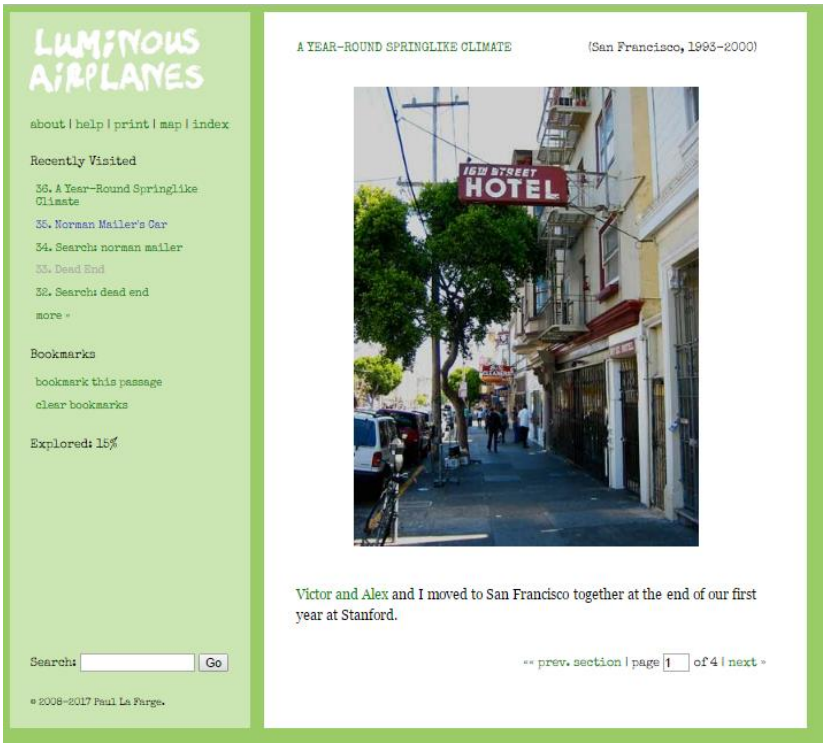


Image 6. Extrait de *Luminous Airplanes*, « A Year-Round Springlike Climate »

Que sont ces photographies ? Dans le nœud textuel « Norman Mailer's Car[3] », on peut observer, après quelques lignes de récit, la photographie d'une voiture. Le texte n'évoque pas la photographie, si bien

[1] LA, « About » (http://www.luminousairplanes.com/section/who-blame [consulté le 20/04/17]).
[2] Nous renvoyons à l'Annexe 3.
[3] LA, « Norman Mailer's Car » (http://www.luminousairplanes.com/section/norman-mailers-car#1 [consulté le 20/04/17]).

qu'il n'est pas possible de déterminer si cette dernière *montre* ladite voiture dont il est question dans le titre – ce qui ferait de cette photographie une image d'archive, provenant des archives personnelles de l'auteur – ou bien si elle *illustre* le thème du passage. Dans tous les cas, la présence de ces photographies contribue à offrir un ancrage au texte. Que l'image soit en rapport direct avec le thème du nœud – c'est le cas pour l'extrait de « Norman Mailer's Car » – ou dans un rapport plus indirect – c'est ce que l'on observe dans l'image ci-dessus, ouvrant le nœud « A Year-Round Springlike Climate[1] », où l'on imagine que la photographie a été prise à San Francisco où il fait beau toute l'année –, elle tend à construire un contexte, véhiculer une impression, établir une atmosphère au-delà du texte.

Un élément est particulièrement éclairant pour comprendre l'usage de l'image photographique que propose ici Paul La Farge : il s'inscrit dans la continuité des réalisations de W. G. Sebald, comme l'indiquent deux nœuds textuels consacrés à l'auteur autrichien, « W. G. Sebald (1944-2001)[2] » et « Part of the First Page of Sebald's *The Emigrants*[3] ». Dans ces deux nœuds, La Farge propose des photographies – du regard de Sebald, ou bien d'une page d'un de ses romans comportant elle-même une photographie –, ce qui est précisément la raison pour laquelle il se réfère à cet auteur : « Pour comprendre ce que Sebald fait avec les photographies, il faut les prendre en compte dans leur relation avec le texte[4] ». La Farge propose alors une explication :

> Certains d'entre vous, en regardant les images qui ici et là illustrent mon histoire, pourraient penser que j'ai volé cette idée, [celle de] la photographie mélancolique, qui contient en elle-même le texte qui la précède et s'en détache en même temps, comme un *Aufhebung*, le terme synthétique pour désigner un mouvement dialectique, à l'écrivain allemand W. G. Sebald, qui illustre (si c'est le mot juste) ses livres avec des photographies.
>
> Some of you, looking at the pictures which here and there illustrate my story, may think that I have stolen this idea, the melancholic photograph, which encapsulates the preceding text and departs from it at the same time, like an *Aufhebung*, the synthetic term of a dialectical movement, from the German writer W.G. Sebald, who illustrated (if that is the right word) his books with photographs.[5]

Il s'agit donc bien d'un usage spécifique de l'image, une forme de *photomelancholism*[6] ainsi que le caractérise Paul La Farge, dans laquelle la photographie incarne une illustration particulière : elle se comprend *par rapport* au texte, c'est-à-dire dans son rapport avec lui mais aussi dans une certaine distance. Elle creuse un écart qui complète la représentation. Un exemple en est donné, dans *Luminous Airplanes*, à la fin du nœud « Two Stories about Jean Rowland[7] », qui se clôt sur le récit de la mort de Jean Rowland : une image accompagne les derniers mots du texte, représentant à la fois le cadre du récit

[1] LA, « A Year-Round Springlike Climate » (http://www.luminousairplanes.com/section/year-round-springlike-climate-1#1 [consulté le 20/04/17]).

[2] LA, « W. G. Sebald (1944-2001) » (http://www.luminousairplanes.com/section/wg-sebald-1944-2001 [consulté le 20/04/17]).

[3] LA, « Part of the First Page of Sebald's *The Emigrants* » (http://www.luminousairplanes.com/section/part-first-page-sebalds-emigrants [consulté le 20/04/17]).

[4] *Ibid.* Nous traduisons : « To understand what Sebald is doing with the photographs, you have to consider them in relation to the text ».

[5] LA, « W. G. Sebald (1944-2001) » (http://www.luminousairplanes.com/section/wg-sebald-1944-2001/ [consulté le 20/04/17]). Nous traduisons.

[6] *Ibid.*, page suivante.

[7] LA, « Two Stories about Jean Rowland » (http://www.luminousairplanes.com/section/two-stories-about-jean-roland#3 [consulté le 20/04/17]).

– un paysage évoquant la ville de Thebes dont il est question – et symbolisant, par la présence de nuages sombres et menaçants, la mort qui plane, ainsi que le sentiment diffus de gâchis éprouvé par le narrateur.



Image 7. Extrait de *Luminous Airplanes*, « Two Stories About Jean Rowland »

C'est en cliquant sur l'image, qui est *a priori* la seule contenant un lien hypertexte dans l'ensemble de l'œuvre, que l'on parvient aux nœuds textuels concernant W. G. Sebald. Nous nous situons donc pleinement dans la continuité des œuvres de l'auteur autrichien, qui, par la technique du collage, faisait cohabiter dans les pages de ses livres des images documentaires – Muriel Pic, qui a consacré une grande partie de son travail à Sebald, parlerait d'« Élégies documentaires[1] » – et du texte, permettant la mise en œuvre d'une enquête biographique[2]. La photographie est porteuse d'un récit muet, un peu à l'image des cartes de tarots dans *Le Château des destins croisés*, que le texte viendrait *développer*, ou bien qu'il laisserait à la disposition du lecteur. Elle permet alors une sortie du texte et l'amorce d'une rêverie, ainsi que le suggère Sebald lui-même : « J'ai toujours ce sentiment, avec les photographies, qu'elles exercent un attrait sur le spectateur, et qu'elles le font sortir pour ainsi dire prodigieusement du monde réel dans

[1] C'est le titre de son dernier ouvrage artistique, paru aux Editions Macula en 2016.
[2] Voir aussi Pic, M., *W. G. Sebald. L'image-papillon*, Paris, Presses du Réel, 2009.

un monde irréel, un monde dont on ne sait pas exactement comment il est constitué, mais dont on pressent néanmoins qu'il est là[1] ». Éminemment poétique, l'usage de la photographie dans les œuvres de Sebald sert donc très directement d'inspiration pour Paul La Farge. Il est alors intéressant de noter que cette présence de l'image n'est pas propre au médium numérique : ce dernier la facilite sans doute, permet par ailleurs que ces images soient en couleur, mais n'offre pas de différence majeure avec la pratique de Sebald – presque aucune image ne contient de lien hypertexte, et seule l'image fixe est convoquée dans le récit. Dans cette perspective, les expérimentations de *La Maison des feuilles* dont nous avons parlé précédemment paraissent plus novatrices ou plus perturbatrices.

On conclura sur ce point en disant qu'au-delà de la présence de ces images dans les hypertextes de fiction – dessins ou photographies – l'agencement du texte reste très conventionnel, ou plutôt tend à recréer dans le dispositif numérique les conventions du livre imprimé. On retrouve ainsi la présence de l'unité paginale, et l'on remarquera que *253* se dote en outre d'une structuration stricte et fixe des nœuds textuels, si bien que chacun compte les mêmes trois sections et le même nombre de mots (253), comme si l'œuvre avait besoin d'établir un surcroît de repères. Ces pages sont de véritables petits tableaux – la lecture tabulaire qu'évoque Christian Vandendorpe et qui semble également se déployer dans *Le Château des destins croisés* et *La Maison des feuilles* règne dans nos deux hypertextes – présentant, pour *253*, deux zones de lecture superposées horizontalement dont l'une reste fixe (il s'agit du « sommaire »), et pour *Luminous Airplanes*, deux zones réparties en deux colonnes dont celle de gauche reste ancrée. S'il n'y a pas d'extravagance du point de vue de la typographie, on notera deux exceptions dans *Luminous Airplanes* : d'une part, le titre de l'œuvre reproduit ci-dessus s'incarne dans une police spécifique, et d'autre part, le texte dans la colonne de gauche se déploie dans la même police d'écriture que celle de Johnny Errand dans *La Maison des feuilles*, c'est-à-dire la police *Courier* imitant une machine-à-écrire – autrement dit une référence à une technologie textuelle du passé, s'inscrivant peut-être elle aussi dans une veine nostalgique. Enfin, si *253* est très parcimonieux dans l'usage des couleurs – elles n'interviennent que dans le titre de l'œuvre et des sections en cours de lecture, ainsi que sur la carte des récits – *Luminous Airplanes* au contraire prend appui sur un ensemble de couleurs pour construire, nous l'avons montré, des repères spatio-temporels en colorant le fond des nœuds textuels en cours de lecture. Autrement dit, il apparaît que *Luminous Airplanes* exploite plus spécifiquement les potentialités offertes par le médium numérique tandis que l'œuvre de Geoff Ryman reste dans un retrait ironique ; pour autant, aucune des deux œuvres ne pousse très loin les expérimentations : si cela s'explique pour *253* par le fait même que l'œuvre a été créée dans les années 1990 – le dispositif hypertextuel constituant à soi seul l'expérimentation –, chez Paul La Farge, la filiation reste clairement ancrée dans le livre imprimé, comme tend à le prouver la référence à Sebald. L'usage de l'image, qui accompagne ou fait dévier le récit, est alors principalement esthétique et poétique.

[1] W. G. Sebald, cité par Guidée, R., « "Le temps n'existe absolument pas" : photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W. G. Sebald », Séminaire *Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps*, Garric, H. et Rabau, S. (dir.), Atelier en ligne sur *Fabula* : http://www.fabula.org/atelier.php?Photographie_et_sortie_du_temps (consulté le 20/04/17).

C. Lire ou prendre en main ?

Il nous faut évoquer, pour clore ce point sur les évolutions de la pratique de la lecture dans les œuvres de notre corpus multipliant les récits, un dernier phénomène : celui de la manipulation, c'est-à-dire de la prise en main impliquée par le texte et son déploiement dans son dispositif. Nous l'avons vu avec certains des exemples évoqués à propos de *La Maison des feuilles* : pour fonctionner, un certain nombre d'effets visuels nécessitent de la part du lecteur une prise en main de l'objet livre et une mise en mouvement du texte. C'était le cas, par exemple, pour les pages du chapitre X que l'on tourne de plus en plus rapidement à mesure que la portion de texte se réduit sur la page, à la manière d'un folioscope. Ici, nous nous situons face à un geste habituel et, pourrait-on dire, naturel face au livre : il s'agit simplement de tourner les pages plus vite. Le mouvement ainsi effectué tend à attirer l'attention du lecteur sur *ce qu'il est en train de faire* plutôt que sur *ce qu'il est en train de lire*, ou plus exactement sur ce qu'il est en train de faire *pour pouvoir* lire. Mais il existe d'autres exemples dans le roman de Mark Danielewski qui relèvent d'un geste inhabituel ou non naturel : c'est ainsi que le lecteur est amené, pour pouvoir lire certains passages du chapitre IX sur le labyrinthe, ou pour lire la « note en puits » du chapitre XX reproduite ci-dessous, à faire pivoter l'ouvrage qu'il tient dans les mains ou, *a minima*, à tourner la tête en adoptant une posture parfois douloureuse.

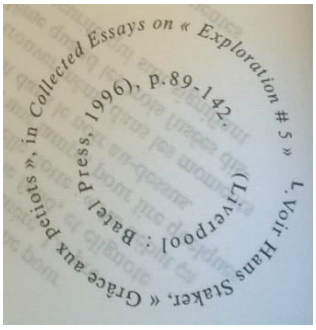


Image 8. La note en puits, *La Maison des feuilles*

Ce geste, momentané, conduit à une dissociation dans la réception : l'attention du lecteur voire son immersion dans le texte est parasitée par cet effort qu'il doit produire afin d'accéder au texte. Plus encore, le lecteur peut être amené à utiliser un objet annexe pour pouvoir lire le roman : c'est le cas de la longue note 144 dans le chapitre IX qui, dès qu'elle apparaît sur la page de gauche en superposition exacte avec la place qu'elle occupe, dans cette fenêtre cerclée de bleu, sur la page précédente, nécessite l'usage d'un miroir.

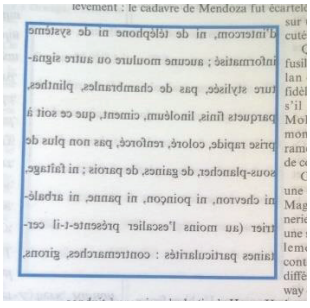


Image 9. Extrait du chapitre IX, *La Maison des feuilles*

Dans ces deux cas de figure, les gestes impliqués sortent de l'ordinaire : le roman incite le lecteur à en faire plus. Cela contribue à réinscrire l'acte de lecture dans l'espace, et *La Maison des feuilles* semble être la seule œuvre de notre corpus à présenter de telles spécificités. Les hypertextes de fiction conduisent bien le lecteur à effectuer des gestes inhabituels, mais qui ne le sont que vis-à-vis de ses habitudes de lectures *romanesques* ; on ne peut pas considérer, en effet, qu'à l'heure actuelle le fait de lire à l'écran ou de cliquer sur des liens hypertexte, ou même d'avoir plusieurs onglets de lecture ouverts dans un navigateur et de circuler de l'un à l'autre pour progresser dans la lecture soit quelque chose de radicalement nouveau : c'est, tout simplement, la façon la plus classique de se servir du web.

Toutefois, ces gestes, flagrants dans *La Maison des feuilles*, tendent à rappeler que la multiplication des récits peut, par elle-même, conduire à des manipulations – quand bien même celles-ci ne seraient pas directement programmées par le texte. Dans le roman de Mark Danielewski, la coprésence au sein de la page de deux instances narratives – Zampanò en corps de texte et Johnny en bas de page – a pour conséquence d'aller à l'encontre des normes de l'organisation du texte sur la page qui, de gauche à droite et de haut en bas, « prétend[ent] guider l'œil le long des lignes[1] » : on lira plus ou moins en même temps, et selon un ordre dicté par la tension narrative, la densité du texte, voire la fatigue du lecteur, la prose de Zampanò et celle de Johnny. Le même phénomène entre en jeu dans le cas des hypertextes de fiction qui présentent des liens cliquables mis en relief par l'usage de la couleur et du soulignement. Le regard suit alors un mouvement plus ou moins anarchique sur la page par le fait même de la multiplication des récits. À l'échelle de l'objet livre cette fois, la superposition des différentes couches narratives peut conduire le lecteur à ne plus lire de la couverture à la quatrième de couverture. Prenant appui sur le modèle séminal que constitue *Marelle* de Cortázar, le lecteur peut tout à fait s'autoriser à ne pas respecter l'ordre de la pagination : il peut choisir par exemple de ne lire que le récit cadre dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, considérant que ce qui se joue dans les *incipit* enchâssés relève du catalogue de styles, anecdotique pour la progression de l'intrigue qui l'intéresse ; il peut décider de ne pas subir les interruptions des récits programmées par David Mitchell dans *Cloud Atlas*, et de lire chacun des six récits d'un seul tenant – après tout, Lilly et Lana Wachowski ont bien choisi, elles, d'éclater ces six intrigues dans leur adaptation cinématographique, favorisant une alternance rapide et répétée entre les récits ; il peut, enfin, choisir à la relecture de ne pas se laisser piéger par le dispositif d'enchâssement inverse présent dans *« 53 jours »* (ou dans *Cloud Atlas*, ce qui serait une troisième façon de lire le texte) et de commencer par la deuxième partie. Ce faisant, le lecteur sera alors amené à ne pas utiliser l'objet livre comme à son habitude : il effectuera des gestes de va-et-vient dans la matière textuelle. Il n'en va pas de même pour *Le Château des destins croisés* et *Courts-circuits* : ces deux œuvres, se construisant comme nous l'avons montré en première partie sur le modèle de la ronde, offrent une sorte d'adéquation entre le dispositif du livre imprimé et la succession des intrigues ; ainsi, quand on lit *Courts-circuits*, le fait même de tourner une page porte la menace d'un court-circuit narratif à chaque instant. De ce fait, ce geste anodin prend une nouvelle ampleur.

[1] Lelièvre, V., « La page : entre texte et livre », art. cit., n.p.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Une dernière modalité de manipulation peut être évoquée, à la suite des remarques proposées par Pierre-Louis Patoine dans l'ouvrage qu'il consacre à la lecture empathique : celle qui consiste pour le lecteur à se sentir matériellement investi dans l'œuvre et par l'œuvre, afin de la soigner. En effet, notre corpus semble regorger de livres mutilés – c'est le cas dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *« 53 jours »*, mais aussi dans *Cloud Atlas* ou dans *La Maison des feuilles* –, de conteurs handicapés – dans *Le Château des destins croisés* – ou même d'œuvres se donnant volontairement comme éclatées – on a par exemple pu considérer que *253* se présentait comme un roman « en kit ». Or le lecteur, face à ces textes qui souffrent, mais aussi face à ces textes qui désirent – on a ainsi caractérisé la mise en intrigue dans *Courts-circuits* comme guidée par le désir tant du narrateur que du lecteur –, semble se doter d'une mission supplémentaire, à l'image de l'entreprise que mène Johnny dans le roman de Danielewski : réparer, soigner, résorber. Tout se passe comme si le livre, parachevant sa revendication de présence, devenait être vivant, organe en péril qu'il faudrait sauver. Si Pierre-Louis Patoine aborde cette dimension de l'empathie dans la lecture, c'est d'abord pour mesurer de quelle façon le lecteur est *affecté* par le roman : il évoque notamment la réception parfois très houleuse des romans de Chuck Palahniuk ; mais il interroge aussi l'empathie en tant que modalité spécifique de l'immersion fictionnelle : comme il le soutient, il s'agit de concevoir la lecture comme « pratique incarnée », comme « expérience totale d'un monde fictionnel[1] ». On rejoint là les remarques précédemment développées concernant l'interactivité de l'intrigue : il s'agit bien de prendre en compte, sous toutes ses facettes, l'implication *corporelle* du lecteur face au dispositif textuel. C'est ce à quoi s'est attachée Alexandra Saemmer dans le chapitre qu'elle a rédigé pour l'ouvrage *Lire dans un monde numérique,* portant sur les « Lectures immersives du texte numérique » : elle montre en quoi les gestes impliqués par la lecture d'œuvres numériques – selon notre perspective, ces remarques peuvent aussi s'appliquer aux œuvres ergodiques de notre corpus – renforcent un sentiment d'immersion chez le lecteur, qui peut avoir l'impression de *faire* ce qu'il lit ; il s'agit là d'une « *medium-aware immersion*[2] », comme elle l'affirme en empruntant l'expression à Marie-Laure Ryan, c'est-à-dire « une forme subtile d'immersion où la conscience de la présence du médium ne paraît pas totalement incompatible avec l'immersion[3] ».

Autrement dit, ce n'est pas parce que toutes les œuvres de notre corpus n'intègrent pas, de la même façon, des éléments visuels à leurs récits que la question de la matérialité du texte n'a pas de pertinence. Ces remarques tendent à prouver, tout au contraire, que le texte se déploie dans un espace, et plus encore qu'il est en lui-même un espace voire un corps, qu'il occupe un espace qui lui est propre. Les différentes intrigues s'agencent ainsi entre elles comme différents espaces textuels : c'est cela que nous nommons *stéréométrie*, et qui nous occupera dans le dernier chapitre de ce travail.

[1] Patoine, P.-L., *Corps / texte. Pour une théorie de la lecture empathique. Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS Editions, 2015, p. 10.

[2] Ryan, M.-L., *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, *op. cit.*, p. 351.

[3] Saemmer, A., « Chapitre VII. Lectures immersives du texte numérique – un paradoxe ? », art. cit., n.p.

III. Cartographies littéraires

Le texte, dans les romans multipliant les récits qui nous intéressent dans le cadre de cette étude, se déploie dans un espace et devient lui-même un espace à parcourir ou arpenter, tel un labyrinthe : dès lors, il serait nécessaire, ainsi que le disait Calvino lui-même et ainsi que le rappelle Daniela Panosetti[1], d'établir une carte ou de pouvoir prendre appui sur une représentation iconographique de l'espace romanesque. Dans un texte ainsi conçu, les intrigues se jouent au sein d'espaces métaphoriques distincts, rendus concrets par la matérialité du dispositif de l'œuvre – imprimé ou numérique – et les manipulations et interactions qu'il provoque ; ces intrigues elles-mêmes impliquent une configuration spatiale, puisqu'elles requièrent du lecteur une manipulation mentale ou physique spécifique pour être mises en contact. Dès lors, le lecteur, intrigué, peut être conduit à mettre en place des stratégies afin de se repérer dans ces labyrinthes textuels, qui s'offrent à lui comme de véritables *défis*, pour reprendre le terme proposé par Giuseppe Lovito[2] dans la lignée de Calvino. Si un livre, comme le soutiennent Gilles Deleuze et Félix Guattari, ne présente pas de différence entre ce dont il parle et la manière dont il est fait, alors plus que jamais, face à nos œuvres multipliant les récits, « écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier[3] ». Le stratagème pour s'orienter dans l'espace textuel intriqué et foisonnant de notre corpus relève bien de la cartographie, c'est-à-dire de la lecture à partir d'une carte ou de la conception, en soutien à la lecture, d'une carte ; c'est un processus en adéquation avec le principe du rhizome précédemment énoncé, qui constitue un horizon interprétatif pour nos œuvres, puisque la carte en est le cinquième principe : « ouverte, […] connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modification », la carte favorise les « entrées multiples[4] ».

A. Cartes et schémas

Cette stratégie cartographique mérite qu'on s'y arrête : en effet, certaines de nos œuvres offrent au lecteur une représentation graphique de leur agencement textuel, tandis que, dans le même temps, le lecteur, arpenteur, est lui aussi tenté de réaliser sa propre carte à partir du territoire de l'œuvre. Or, ces deux aspects s'inscrivent dans la lignée de travaux de cartographie littéraire qui se développent depuis plusieurs années, à la suite du *Spatial turn* et en lien avec l'émergence des Humanités numériques et de leurs outils. Nous souhaitons rendre compte très brièvement de ces travaux, afin de préciser la perspective dans laquelle nous plaçons cette analyse, avant d'étudier en détails deux types de cartographies littéraires : les représentations fournies par les auteurs eux-mêmes, et les cartes forgées par le lecteur.

---

[1] Panosetti, D., « Le texte littéraire comme espace ambigu. Identité topologique, "trous noirs" et expérience esthétique "inquiète" dans l'œuvre de Perec et Calvino », art. cit., n.p.

[2] Le labyrinthe dans la littérature postmoderne apparaît en effet comme un « défi lancé à [l']intelligence [de l'homme] » (Lovito, G., « Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques », *Cahiers d'études romanes*, n°27, 2013, en ligne : https://etudesromanes.revues.org/4141 [consulté le 02/05/17]).

[3] Deleuze, G., Guattari, F., *Mille Plateaux*, *op. cit.*, p. 11.

[4] *Ibid*, p. 20, pour cette citation et la précédente.

Juliette Morel, dans sa thèse portant sur la *Cartographie du Cycle de Nedjma de Kateb Yacine*, propose deux définitions de la carte : elle est, d'abord, « une représentation graphique matérielle, réduite, simplifiée et codifiée d'un espace ou d'une réalité spatiale qui lui est extérieur[1] ». Ce faisant, la carte correspond à la schématisation d'un espace visant à favoriser sa saisie. Plus largement, la carte correspond à « tout réseau ordonné selon l'organisation spatiale interne d'un objet, qu'il soit l'espace géographique ou tout objet matériel[2] » : cette seconde définition est intéressante car elle détache la carte de son usage strictement géographique, c'est-à-dire strictement lié à un espace référentiel ou conçu comme étendue habitée par l'homme et avec laquelle il interagit. En effet, nous ne visons pas, dans ce travail, l'étude des cartes géographiques référentielles ou imaginaires qui reproduiraient l'espace diégétique de la fiction : notre propos s'intéresse à la possibilité, ainsi que le suggère le travail de Juliette Morel, de modéliser graphiquement un espace textuel. L'objectif de la carte est alors d'offrir une image simple, claire, d'une réalité complexe – en l'occurrence, la multiplication des récits – tout en permettant une vision d'ensemble qui se dote d'une efficacité heuristique. Comme l'affirme Roger Brunet, « le modèle iconique offre une vision panoptique ou synchrone […] ; il montre d'un coup les relations réciproques des lieux […]. Il permet de comprendre, grâce au dessin, les effets d'interférences des formes, la déformations réciproque des modèles[3] ». Ce sont précisément cette vision panoptique et ces effets d'interférences qui nous intéressent. Dès lors, la carte apparaît comme une « construction rationnelle », qui dans le même temps détient un « pouvoir de séduction imaginaire[4] », ainsi que le soutient Christian Jacob en ouverture de *L'Empire des cartes* : descriptive, la carte est aussi hautement suggestive et peut alors se faire porteuse de récits en elle-même. Elle prend en quelque sorte le relais du texte, là où ce dernier atteint ses limites : « Le dessin intervient là où la parole se montre impuissante. […] A la linéarité séquentielle du langage, la carte substitue l'évidence synoptique d'un dessin où s'articulent simultanément des éléments d'information distincts[5] ». La carte opère donc la sortie d'un paradigme temporel – la « linéarité », la succession – pour entrer dans un paradigme spatial, celui de la simultanéité. Elle permet de saisir l'œuvre qui échappe à la linéarité stricte, l'œuvre qui propose plusieurs linéarités concurrentes comme c'est le cas dans notre corpus, non plus selon un point de vue temporel mais selon un point de vue spatial : la carte en effet, selon Christian Jacob, « neutralise le fil conducteur du récit : sur la carte, il n'est plus de parcours privilégié ni de déroulement narratif imposé et figé[6] ». Mais elle permet aussi de donner à voir et à saisir les œuvres non-linéaires, comme nos hypertextes de fiction dans lesquels le lecteur est toujours immergé, c'est-à-dire dépendant d'un point de vue interne et local : en effet, la carte sert, pour Christian Jacob, à « construire une image de ce qui

[1] Morel, J., *Cartographie du Cycle de Nedjma de Kated Yacine. Modélisation spatiale d'un récit littéraire*, thèse de doctorat soutenue à l'université Rennes 2 en 2016, sous la direction d'Anne Douaire-Banny et Louis Dupont, p. 22.

[2] *Ibid.*, p. 22-23.

[3] Brunet, R., « Des modèles en géographie ? Sens d'une recherche », *Bulletin de la société géographique de Liège*, n°39, vol.2, 2000, p. 28, cité par Morel, J., *Cartographie du Cycle de Nedjma de Kated Yacine*, *op. cit.*, p. 23.

[4] Jacob, C., *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Editions Albin Michel, 1992, p. 16, pour cette citation et la précédente.

[5] *Ibid.*, p. 44.

[6] *Ibid.*, p. 365.

se refus[e] au regard direct[1] » et à permettre une « mise en ordre de l'expérience de l'espace, dans la construction de repères stables qui viennent baliser la dissémination, l'indéfini, l'inorganisé[2] ».

La carte est donc ce qui permet d'extraire d'une œuvre complexe une configuration[3] : notre objectif, que nous déploierons quand nous présenterons les cartes que nous avons réalisées lors de la lecture de certaines œuvres du corpus, n'est donc pas de cartographier les espaces géographiques fictionnels mais bien de se servir de la carte comme une représentation des intrigues multiples et de la multiplication des récits, en suivant la suggestion de Christian Jacob qui analyse précisément ce qu'il nomme des « fictions cartographiques » pour lesquelles « la carte condense l'intrigue du récit, [pour lesquelles] elle est aussi le récit dans sa totalité[4] ». De ce point de départ, plusieurs questions doivent être posées, que Juliette Morel résume dans sa thèse : quels sont, d'abord, les rapports qu'entretiennent le texte littéraire et la carte ? La carte est-elle interne à l'œuvre, ou bien est-elle externe ? Qui en est l'auteur ? Que vise-t-elle : cherche-t-elle à offrir au lecteur un complément d'information, ou se pense-t-elle comme une modélisation de données ? Dans ce second cas, d'où proviennent ces données : sont-elles liées à la diégèse de l'œuvre ? Au récit et à son agencement[5] ? Juliette Morel propose une typologie, orientée autour de trois ensembles cartographiques. Elle évoque d'abord les cartes à fonction informative, visant à « aider le lecteur à se repérer dans la géographie romanesque[6] », que celle-ci soit référentielle ou imaginaire. Ce premier type de carte ne nous intéressera pas dans le cadre de ce travail, puisque nous n'analysons pas prioritairement l'espace romanesque en tant qu'espace géographique, mais bien en tant qu'espace textuel. La deuxième fonction de la carte relevée par Juliette Morel est narrative : la carte peut alors être ce qui déclenche le récit – Juliette Morel rappelle à ce propos l'indication de Stevenson à propos de *L'Île au trésor*, qu'il aurait écrit à partir d'une carte fictive de cette île, préalable donc à la mise en récit – mais elle peut aussi porter en elle-même un récit, dès lors qu'elle contient de grandes portions de texte – nous verrons que ce cas de figure est fréquent dans notre corpus – et elle peut enfin structurer le récit, quand ce dernier est dominé par un agencement fragmentaire ou chaotique – comme cela peut aussi être le cas dans notre corpus. Cette deuxième fonction de la carte sera au cœur de notre investigation. Enfin, Juliette Morel propose une troisième fonction pour la carte, qui serait métaphorique : la carte est alors un symbole esthétique ou stylistique permettant de comprendre un aspect majeur de l'œuvre. Cette fonction, secondaire dans notre corpus,

[1] *Ibid.*, p. 406.

[2] *Ibid*., p. 188.

[3] C'est ce que suggère Franco Moretti : « En d'autres termes, vous réduisez le texte à quelques-unes de ses données et vous les abstrayez du flux narratif pour construire un nouvel objet artificiel comme les cartes » (Moretti, F., *Graphes, cartes et arbres*, Paris, Les Praires ordinaires, 2008, p. 88-89). Nos travaux ne se situent cependant pas, à cette étape de l'analyse, dans la lignée des ouvrages de Franco Moretti ou de Barbara Piatti et son équipe : ces chercheurs, représentants de la cartographie de la littérature par le prisme des Humanités numériques, cherchent, comme le rappelle Juliette Morel, à « fixer par des représentations spatiales et graphiques les discours sur l'espace géographique de référence développés dans les romans, afin de faire émerger des *patterns* géolittéraires et d'étayer le discours critique d'une approche quantitative » (Morel, J., C*artographie du Cycle de Nedjma de Kateb Yacine*, *op. cit.*, p. 163).

[4] Jacob, C., *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 362.

[5] Nous renvoyons au tableau de synthèse que propose Juliette Morel dans sa thèse : Morel, J., *Cartographie du Cycle de Nedjma de Kateb Yacine*, *op. cit*., p. 133.

[6] *Ibid.*, p. 136.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

pourra toutefois se révéler pertinente pour comprendre certaines cartes représentées ou suggérées par les textes.

Ainsi, et les exemples suivants vont le montrer, la carte aide à lire, accompagne voire supplante l'activité de lecture[1] : qu'elle soit offerte au lecteur ou bien qu'elle soit absente, ce dernier, pour se saisir des intrigues de la multiplication des récits, tend à fabriquer ses propres cartes. C'est un indice supplémentaire prouvant que les configurations proposées par ces intrigues sont spatiales avant d'être temporelles, même si, comme le rappelle Christian Jacob, la carte peut inclure la temporalité à travers la figuration d'un itinéraire : « Si la carte se prête […] à la projection imaginaire de parcours et de scénarios narratifs, elle est aussi un dispositif mnémotechnique qui se prête à archiver, à réactualiser à volonté le souvenir des voyages passés : les lieux de la carte sont des traces de temps[2] ».

B. Représentations d'auteurs

Nous appellerons *carte* dans notre corpus toute représentation picturale d'un espace, permettant notamment une visualisation d'éléments informationnels ou autorisant un parcours. Les représentations que nous allons étudier prennent en réalité peu souvent la forme d'une carte géographique et plus régulièrement une dimension schématique : ce n'est pas tant un territoire qui est représenté qu'un agencement de zones. Nous distinguerons d'abord deux ensembles, en reprenant une caractérisation forgée par Juliette Morel : la carte dite *endogène*, c'est-à-dire interne à l'œuvre, et la carte dite *exogène*, externe à l'œuvre. Dans les deux cas, ces représentations graphiques d'espaces sont fournies par les auteurs des œuvres : c'est précisément l'objet de ce point que de comprendre pourquoi nos textes multipliant les récits suscitent tous, à une exception près, ce rapport plus ou moins distant avec la carte.

Du côté des cartes endogènes, nous retrouvons d'abord nos deux hypertextes de fiction : dans ces œuvres, la carte semble être une étape obligatoire. Dans *253* comme dans *Luminous Airplanes*, elle s'offre au lecteur dès la page d'accueil, sous la forme d'un lien hypertexte représentant une des portes d'entrée possibles du récit. Plus encore, on constate pendant la navigation dans l'œuvre que la carte reste, dans les deux cas, perpétuellement accessible – dans le bandeau fixe en bas de chaque page pour l'hyperfiction de Geoff Ryman, et dans la colonne de gauche qui accompagne notre lecture dans celle de Paul La Farge. On constatera toutefois une distinction : si dans *Luminous Airplanes*, il s'agit bien d'une « map », très ample, dont on peut réduire la taille pour avoir une vue d'ensemble (ce qui empêchera alors la lecture des textes qui apparaissent dans les bulles), que l'on peut déplacer à l'aide du curseur, dans *253* il s'agit plutôt d'un « journey planner » ; son envergure est bien plus petite, elle est elle aussi interactive – on peut cliquer sur les liens hypertexte qu'elle comporte – mais on ne peut en changer la vue ni la manipuler. Autrement dit, la différence qui émerge ici porte sur l'usage prévu de cette carte par l'auteur de l'hypertexte : Paul La Farge semble la concevoir comme une représentation

[1] Cette rapide mise au point n'est qu'un bref aperçu des enjeux de la « modélisation spatiale d'un texte littéraire » : pour une approche détaillée et contextualisée de cette problématique – « le recours aux notions, principes et techniques de modélisation graphique et spatiale de la géomatique, pour appréhender, explorer et comprendre les espaces construits littérairement » (p. 9-10) – nous renvoyons à l'ensemble de la thèse de Juliette Morel, *Cartographie du Cycle de Nedjma de Kateb Yacine*.

[2] Jacob, C., *L'Empire des cartes*, *op. cit.*, p. 426.

de l'espace de l'œuvre, ouverte, sans parcours sélectionné, tandis que Geoff Ryman la conçoit comme la « planification du voyage » ou du « trajet » à effectuer dans l'hypertexte – c'est ainsi que l'on pourrait traduire l'intitulé « journey planner ». Nous avons déjà évoqué ce phénomène dans la deuxième partie de ce travail : la carte proposée dans *253* n'est pas exhaustive et constitue, déjà, la possibilité d'un parcours dans l'œuvre parmi les multiples nœuds textuels qui la composent. En ce sens, elle se rapprocherait plutôt de la représentation schématique d'un itinéraire dans l'œuvre, tandis que le champ des possibles reste plus ouvert dans *Luminous Airplanes*. Ces deux cas de figure sont les plus intéressants de notre corpus car ils relèvent d'une pratique spécifique qui tend à devenir un trait récurrent dans les hyperfictions numériques : face au foisonnement structurel de l'œuvre, face à l'impossibilité pour le lecteur d'avoir, avant sa lecture, une vue d'ensemble ou même une conscience de l'épaisseur de l'œuvre (comme la prise en main d'un livre imprimé le permet), face enfin aux multiples bifurcations qui caractérisent la lecture d'un hypertexte, une carte s'avère nécessaire. Lire un hypertexte – à la manière d'un joueur de jeu vidéo construisant un espace diégétique dans lequel il s'agit, pour le personnage, de s'orienter – reviendrait donc à explorer un espace textuel, et cette exploration ne pourrait être menée à bien par le lecteur sans le recours à des outils aidant la lecture, dont la carte. C'est pour cette raison qu'elle reste perpétuellement accessible pendant la progression dans l'œuvre.

L'enjeu n'est pas le même pour les autres œuvres du corpus, même si la multiplication des récits tend à complexifier la structure narrative au point qu'il puisse devenir nécessaire d'avoir recours à une visualisation de cette dernière pour acquérir des repères et pour faciliter la lecture. On retrouve donc, pour cette raison, des représentations cartographiques au sein de certaines autres œuvres de notre corpus : on notera par exemple la présence, dans les Annexes de *La Maison des feuilles*, de deux figurations des profondeurs de la maison sur Ash Tree Lane[1], qui ont ceci de remarquable qu'elles ne permettent pas de mieux se saisir de l'espace paradoxal dont il est question ; on peut aussi ranger dans la catégories des cartes endogènes les deux châteaux de cartes[2] qui figurent dans *Le Château des destins croisés* et qui représentent le résultat des différents récits étalés sur la table par les protagonistes muets, ainsi que le schéma présent en annexe des diverses éditions de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, ce qui tend à indiquer qu'Italo Calvino était lui-même amené à avoir recours à une figuration graphique de certaines de ses œuvres romanesques. Ce dernier cas de figure est un peu à la limite : en effet, ce schéma des récits que propose Calvino n'est pas, à l'origine, créé pour la publication de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, mais sera réalisé ultérieurement par Calvino dans son article « Si par une nuit d'hiver un narrateur », qui sert désormais régulièrement de postface pour l'ouvrage. Avec cet exemple, nous basculons du côté de la catégorie des cartes exogènes, c'est-à-dire réalisées par les auteurs mais non publiées au sein du roman – ou du moins pas initialement. Parmi les exemples limites, on retrouvera aussi les différents schémas présents dans les annexes de *« 53 jours »* : le lecteur de l'œuvre posthume et inachevée aura, dès le départ, accès à ces représentations, qui relèvent de travaux préparatoires de la part de l'auteur et qui n'auraient sans nul doute pas été publiées si Georges Perec avait pu achever son

[1] MDF, 588-589 (HOL, 570-571).
[2] CDC, 46 et 108 (CDI, 40 et 92).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

roman de son vivant. On classera enfin comme représentation graphique exogène le très bref ouvrage *Comment j'ai écrit un de mes livres* d'Italo Calvino, qui vise à schématiser la narration même de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. Ce premier critère de classement ne permet pas encore d'aborder les spécificités de ces cartes, mais met toutefois en relief deux éléments : d'une part, la carte apparaît comme un passage obligé dans l'hypertexte de fiction, et suggère par-là que la complexité d'une structure narrative peut conduire au recours à la carte, et d'autre part, les auteurs oulipiens de notre corpus – Calvino et Perec – semblent avoir plus facilement recours à des figurations schématiques de leurs narration.

Nous nous proposons, pour aller plus loin, de reprendre la tripartition proposée par Juliette Morel entre ce qu'elle nomme « carte informationnelle », « carte narrative » et « carte métaphorique »[1]. Dans notre corpus, les seules véritables cartes informationnelles, c'est-à-dire visant à « aide[r] le lecteur à se repérer dans la géographie[2] » de la diégèse, sont celles qui se situent dans les Annexes de *La Maison des feuilles*.

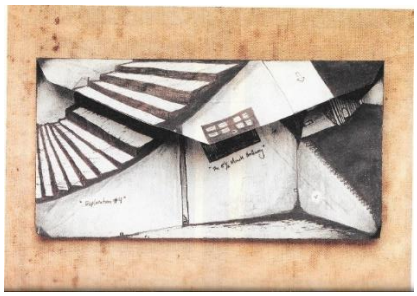


Image 10. L'espace vide représenté, *La Maison des feuilles*

Nous reproduisons ci-dessus la première de ces cartes : comme on le constate, celle-ci, réalisée au dos d'une enveloppe et semblant avoir été produite par Zampanò, comme le suggérait Johnny dès la préface en évoquant les multiples papiers volants composant *La Maison des feuilles* retrouvés au sein du coffre dans l'appartement du vieil auteur aveugle, vient rendre visible, quoique par le biais du dessin, ce que le lecteur ne peut pas voir, faute d'avoir accès au *Navidson Record*, le film absent et fictif au cœur de l'œuvre où se déploie cette maison plus grande à l'intérieur qu'à l'extérieur. Ces cartes valent alors surtout parce qu'elles lèvent le voile sur un vide : à la manière des architectures paradoxales d'Escher, l'œil du spectateur ne sait pas précisément ce qu'il regarde.

[1] Juliette Morel reprend en partie les « différents types de cartographie littéraire » que présente Amy Wells dans son article « La cartographie comme outil d'analyse littéraire », *Géographie poétique et cartographie littéraire*, *op. cit.*, p. 169-186.

[2] Morel, J., *Cartographie du Cycle de Nedjma de Kateb Yacine*, *op. cit.*, p. 136.

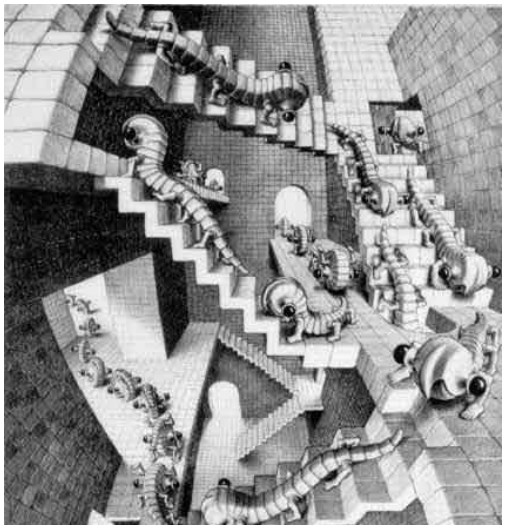


Image 11. « Cage d'escalier » (détails), Escher, 1951

Ces représentations sont donc les cartes tout à fait adéquates d'un espace qui échappe aux personnages qui l'explorent – leur regard ne porte jamais au-delà du halo de leur lampe de poche – ainsi qu'à l'entendement du lecteur – qu'il soit fictif, comme Johnny, ou réel. On pourrait éventuellement considérer que les deux châteaux de cartes dans *Le Château des destins croisés* correspondent à ces cartes informationnelles, rendant moins compte d'un espacé diégétique que de ceux qui le peuplent : les cartes représentent en effet les personnages eux-mêmes ainsi que leurs actions. Cet effet peut être accentué dans la deuxième représentation, au sein de la « Taverne », puisque les noms mêmes des protagonistes – « Hamlet », « Œdipe », « Le Fossoyeur » ou encore « L'auteur » – apparaissent sur les quatre côtés du tableau. Plus encore, on pourrait aller jusqu'à considérer que ces deux châteaux de cartes sont les lieux mêmes qui accueillent ces personnages muets : que le château ou la taverne comme espace diégétique est ce qui est représenté par les châteaux de cartes. En effet, dans *Le Château des destins croisés*, la carte – de tarot cette fois – vise bien à construire un monde.

Cependant, l'enjeu majeur de ces deux cartes dans *Le Château des destins croisés* est davantage à situer du côté de la narration : Italo Calvino les désigne, dans sa « Note » accompagnant l'édition française du roman, comme les « *containers* des récits croisés[1] », comme leur « plan général[2] » ou leur « schéma[3] ». Juliette Morel prend pour exemple de ce type de carte l'œuvre de Calvino, qu'elle rapproche de *La Vie mode d'emploi* et du plan en coupe de l'immeuble : « Ici, la structure n'est pas déterminée par une carte à proprement parl[er], mais par le placement les unes par rapport aux autres des cartes d'un jeu de tarots (de la cartographie, on passe à la cartomancie)[4] ». L'enjeu est le même pour les schémas endogènes et exogènes accompagnant *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : ils sont à la fois une description et une synthèse de la façon dont se déploie la narration. Matrices ou résumés, ils condensent, en quarante-deux schémas accompagnés d'une légende pour *Comment j'ai écrit un de mes*

[1] Calvino, I., « Notes », *Le Château des destins croisés*, *op. cit.*, p. 137.
[2] *Ibid.*, p. 139.
[3] *Ibid.*, p. 138.
[4] Morel, J., *Cartographie du Cycle de Nedjma de Kateb Yacine*, *op. cit.*, p. 150.

livres, l'ensemble de la fiction calvinienne dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*. On peut encore une fois dresser un parallèle avec ce qui se joue dans le dossier qui accompagne *« 53 jours »* :

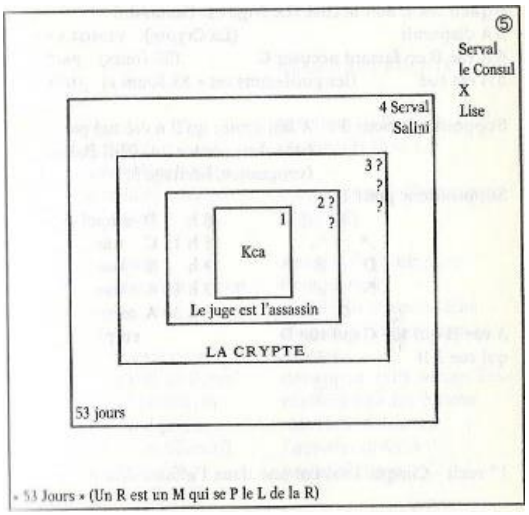


Image 12. Schéma de *« 53 jours »* proposé par Perec

Chacun des niveaux de réalité, qui correspond à un livre réel ou fictif au sein de la diégèse, est représenté par un carré et par son titre : le schéma semble dévoiler très précisément l'enchâssement narratif. Ces trois représentations – pour *Le Château des destins croisés*, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *« 53 jours »* – sont, plus que des cartes, des schémas structurels : ils visent bien à saisir et faire tenir ensemble les différents espaces *textuels* de la fiction. La carte de *Luminous Airplanes*, comme celle de *253*, sont à placer dans cette même optique : celle de l'hyperfiction de Paul La Farge n'a pas pour but, par exemple, de retracer l'itinéraire du protagoniste aux Etats-Unis d'Amérique ni de situer sur la carte la localisation de la ville de Thebes par rapport à celle de San Francisco ou celle de New-York. Elle vise bien plutôt à figurer l'étoilement rhizomique que constitue l'agencement des nœuds textuels entre eux :

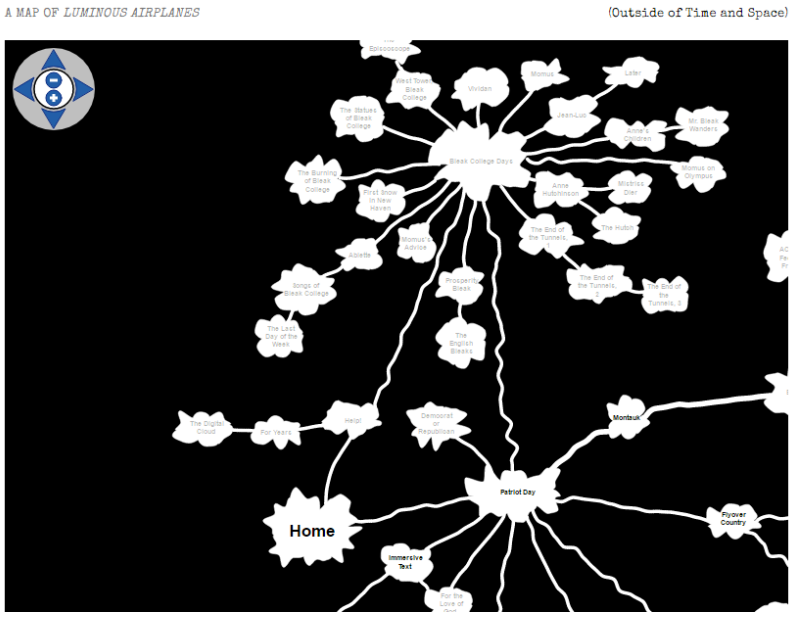


Image 13. Carte de *Luminous Airplanes* proposée par La Farge (détail)

Nous avons noté précédemment que la carte de *Luminous Airplanes* était plus ample que celle proposée dans *253*, qui s'apparentait plus à un itinéraire qu'à une carte : dans les deux cas, pourtant, les représentations graphiques ne sont pas exhaustives. Dans *Luminous Airplanes*, où la carte est très dense et semble contenir l'ensemble des nœuds textuels, les cheminements liant ces nœuds et figurés sur la carte par des lignes plus ou moins droites – suggérant peut-être la difficulté de la progression du lecteur ? – ne sont, eux, pas au complet. Autrement dit, d'autres itinéraires sont possibles et ne sont pas représentés sur la carte : c'est au lecteur de les découvrir et de prendre le risque d'avancer hors des sentiers battus. L'ensemble de ces cartes narratives contient des informations qui redoublent la narration, voire la suscitent, ainsi que le font les cartes de tarots dans les tableaux du *Château des destins croisés*. Les cartes des hypertextes vont plus loin : les pivots de la carte sont des éléments textuels, des mots clefs qui correspondent parfois aux titres des nœuds vers lesquels ils conduisent, parfois à un résumé, parfois à tout autre chose. Ces cartes, interactives, sont alors à ce titre doublement narratives : elles retracent, d'une part, l'agencement narratif des récits, et elles portent en elles-mêmes, d'autre part, une narration. On peut considérer dans cette perspective que les cartes des hypertextes constituent des formes de sommaire ou de table des matières.

Enfin, Juliette Morel évoque un troisième type de carte, la carte dite « métaphorique » : son image revêt une dimension symbolique qui renvoie, par mimétisme et dans une perspective métatextuelle, à l'œuvre dans son ensemble, à ses thématiques comme à son fonctionnement. C'est, selon nous, un des rôles du « journey planner » de *253* : la carte prend la forme d'un plan de métro, qui est le lieu de l'action de l'œuvre. Nous avons vu en quoi le métro renvoyait à une esthétique de l'espace spécifique, celle du réseau. Le plan du métro, symbole de la linéarité ou de la multilinéarité, est ainsi exhibé comme itinéraire possible dans l'œuvre alors même que l'accident qui s'y joue vient contrarier cette linéarité : nous avons montré en quoi cet accident survalorisait la fin des récits au point de la rendre inopérante. Autrement dit, cette carte est métaphorique et, à l'instar des publicités que nous avons traitées dans le point précédent, elle est aussi ironique : en présentant la possibilité d'un itinéraire, elle devient trompeuse. Cette carte est, en définitive, un leurre, métaphore masquée du fonctionnement du rhizome hypertextuel. Mais une seconde œuvre de notre corpus fait intervenir la carte de façon métaphorique : il s'agit de *Cloud Atlas*, que nous n'avons pas encore évoqué dans ce point. En effet, le roman ne propose à son lecteur aucune carte, et David Mitchell n'a pas non plus fait paraître ailleurs de représentation graphique associée à son roman. Pourtant, l'imaginaire de la carte intervient dès le titre du roman, « atlas », « cartographie ». Cet atlas n'est pas représenté pour une bonne raison : comment en effet réaliser la carte de ce qui n'a pas de forme fixe ? La cartographie des nuages serait la tentative d'une représentation de l'impossible. On trouve un relais de ces remarques au sein du roman, dans la présence récurrente sur la peau des six protagonistes de la tache de naissance en forme de comète : elle aussi est une forme informe, tantôt identifiée par les personnages, tantôt disqualifiée en tant que forme, point de jonction entre les différentes trajectoires et véritable sceau métaleptique qu'imprime l'auteur dans la chair de ses personnages. L'association du titre et de cette tache en forme de comète dessine alors le symbole d'un roman-étoilement, dont la structure correspondrait à celle d'une galaxie en constante expansion.

Nous constatons au terme de ces analyses qu'une seule œuvre de notre corpus se caractérise par l'absence de carte : il s'agit de *Courts-circuits*. Un élément nous paraît pouvoir expliquer cette absence : Alain Fleischer l'a régulièrement dit dans plusieurs entretiens, il ne relit jamais ses œuvres, ni même ne les écrit directement puisqu'il les dicte. Plus encore, il n'a pas de schéma en tête avant d'écrire ses romans, qui sont composés de récits intimes et obsédants. Dès lors, comment envisager la possibilité d'une carte, ou même sa nécessité, compte tenu de la genèse de l'œuvre ? Par ailleurs, si nous avons, pour accompagner ou soutenir nos lectures, cherché à réaliser nous-même des cartes, comme nous allons le montrer dans le point suivant, nous n'avons pas non plus éprouvé le besoin d'en créer une lors de la lecture de *Courts-Circuits* : nous avons simplement effectué une recension des récits dans l'ordre de leur apparition, et nous avons représenté les effets de décrochage métaleptiques. Est-ce à dire que le principe de la ronde et du court-circuit, qui président à la multiplication des récits dans le roman d'Alain Fleischer, suffisent au lecteur pour conserver ses repères dans le texte ? Nous serions alors plus que jamais, dans *Courts-circuits*, en plein cœur d'une circularité annoncée dès l'ouverture du roman.

C. Représentations de lecteurs

Les exemples de *253* ou de *Luminous Airplanes* le prouvent : une carte d'auteur peut être un outil pour appréhender une œuvre narrative complexe, mais un outil qui n'est pas nécessairement suffisant. En effet, comme nous avons déjà pu le mentionner précédemment dans ce travail, nous avons réalisé des représentations graphiques de nos lectures de ces deux hypertextes de fiction. Nous pouvons classer ces cartes parmi ce que Juliette Morel nomme les « carte[s] heuristique[s] », qui paraissent en quelque sorte comme suscitées par les textes eux-mêmes : « Il est des œuvres littéraires qui semblent appeler la carte[1] ». Nous considérons que certaines œuvres de notre corpus entrent dans cette perspective, soit qu'il se soit agi pour nous de dessiner notre cheminement dans l'œuvre – c'est le cas face à *253* où tous les nœuds textuels sont répertoriés à partir de la page d'accueil, notamment dans le plan des sept rames du métro –, soit que nous ayons tenté de réaliser la cartographie exhaustive de tous les itinéraires possibles proposés par l'œuvre – c'est ce que nous avons fait pour *Luminous Airplanes* ou *La Maison des feuilles*, prenant pour guide le sentiment d'une structure sous-jacente et masquée au regard du lecteur – afin de déterminer exactement ce que nous lisions et ce que nous aurions pu lire.

Étude de cas 1 : 253 ou la carte d'un itinéraire

La carte que nous avons réalisée à partir de notre lecture de *253* de Geoff Ryman s'apparente au tracé de notre itinéraire dans la matière textuelle. Notre objectif premier n'était pas de cartographier l'ensemble des nœuds textuels et de leurs liaisons, mais bien de garder la trace, face à l'absence de conscience de la profondeur de l'œuvre, de notre cheminement. Nous avons fait le choix de réaliser cette carte de façon manuscrite, en utilisant un crayon de papier : en effet, cette entreprise nécessite de pouvoir modifier le dessin au gré de la progression, puisque la lecture est immergée dans le dispositif sans qu'il

[1] Morel, J., *Cartographie du Cycle de Nadjma de Kateb Yacine*, *op. cit.*, p. 153, pour cette citation et la précédente.

soit possible pour le lecteur d'avoir une vue d'ensemble – ce qui serait un des objectifs de la carte elle-même.

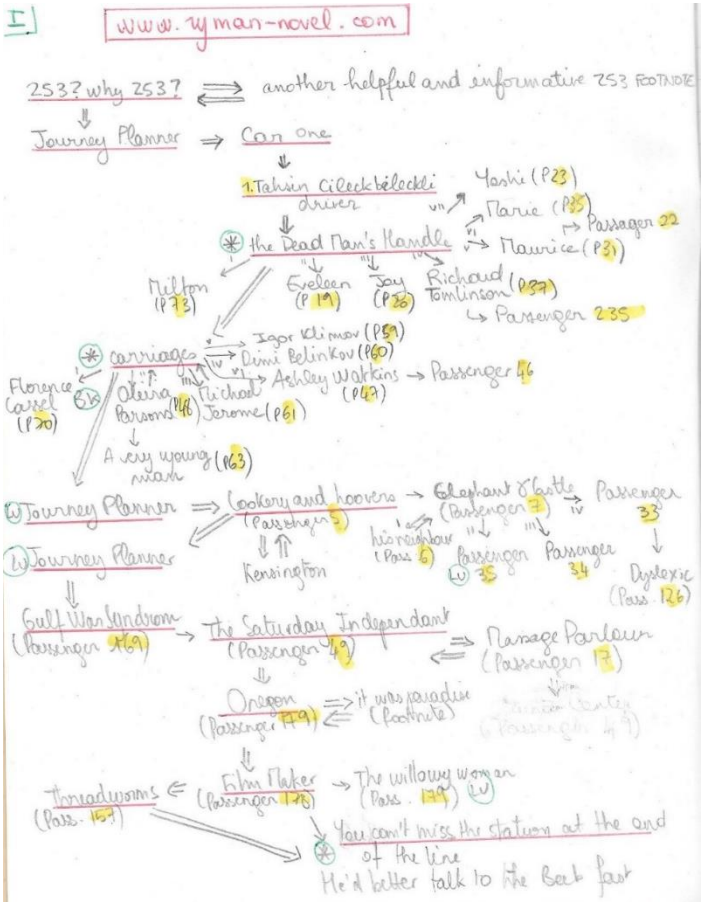


Image 14. Schéma complet de la lecture, *253*

Le schéma que nous reproduisons ci-dessus est le premier tableau d'un ensemble de six qui forment l'intégralité de la carte[1]. Chaque tableau occupe une page et est fondé sur l'unité d'un parcours d'un point de départ – ici, la page d'accueil de l'hypertexte de fiction – vers un point qui confère l'impression d'une fin – ici, le nœud « End of the line, Car 5 ». Le dernier nœud visité constitue le point de départ du tableau suivant. Les termes inscrits sur la carte sont ceux des liens hypertexte que nous avons activés, et non nécessairement, même si cela correspond la plupart du temps, les titres des nœuds auxquels ils donnaient accès. Plusieurs indications iconiques précisent la façon dont a progressé la lecture : la double flèche indique que nous avons cliqué sur un lien hypertexte sans chercher à conserver la page de lecture en cours (la page en cours de lecture est remplacée par une autre). Au contraire, les flèches simples marquent le fait que nous avons choisi d'ouvrir le lien dans un nouvel onglet de notre navigateur afin de pouvoir revenir au nœud de départ, considéré comme plus essentiel pour la progression dans l'œuvre. Lorsqu'un nœud textuel, comme le premier que l'on observe en haut à droite, « Another helpful and informative *253* footnote », est lié au précédent par deux doubles flèches en sens contraire, cela indique que ce nœud en question ne contenait pas d'autre lien hypertexte que celui permettant de revenir à la

[1] Nous la reproduisons dans son intégralité sur le carnet de recherche qui accompagne cette thèse : « Première lecture. *253*, Geoff Ryman », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/154 (consulté le 21/08/17).

page de lecture précédente. Les nœuds auxquels on accède par une flèche simple peuvent quant à eux comporter des liens hypertexte : sauf exception – c'est le cas par exemple pour le nœud « Ashley Watkins » situé en plein cœur de cette carte – nous n'avons pas cherché à explorer ces liens pendant la lecture, preuve que cette dernière ne visait pas l'exhaustivité. Les étoiles cerclées de vert indiquent que le nœud correspond à une des sections « End of the Line », tandis que la désignation *BK* elle aussi entourée de vert signale un lien hypertexte brisé ; enfin, la mention *LU* associée au cercle vert signifie que le nœud textuel auquel on accède a déjà été lu précédemment. La numérotation des passagers est mise en exergue par la couleur jaune afin de faciliter la recension : elle constitue l'une des données que nous cherchions à mettre en valeur dans cette carte. Enfin, les nœuds qui composent notre cheminement principal, à l'exclusion donc des voies secondaires empruntées temporairement, sont soulignés en rouge.

À quoi sert cette carte ? Quels sont ses objectifs ? On peut distinguer deux ensembles : la carte a une utilité pendant la lecture, et une fois celle-ci achevée. Pendant la lecture, elle peut être caractérisée d'exploratoire : elle vise à aider la progression dans un espace sans repères, en permettant d'en établir – c'est notamment ainsi que l'on peut comprendre par exemple la mention *LU*. Elle vise alors à offrir la visualisation des éléments de liaison, les liens hypertexte, qui composent le maillage du territoire textuel de l'œuvre. Enfin, en cours de lecture cette carte a pour but de permettre la conservation de la mémoire des nœuds lus et des chemins empruntés : en effet, la structure même des nœuds textuels de *253*, marquée par une répétition des trois sections et du nombre de mots qui les compose, peut renforcer la perte de repères inhérente à la lecture d'un hypertexte ; il apparaît alors nécessaire de pouvoir fixer par écrit ce qui échappe à la vue d'ensemble. Cela permet de commencer à établir une forme de recension de l'espace textuel, qui aura un rôle après la lecture. Cette carte réalisée en cours de lecture indique donc fortement que cette dernière est guidée par l'idée que des éléments narratifs risquent à tout moment d'échapper à la conscience du lecteur. Après la lecture, la carte ainsi réalisée peut être considérée comme une synthèse : elle permet, d'abord, de prendre la mesure de ce qui a été lu et de ce qui a été manqué. Nous avons, de fait, réalisé un chiffrage du taux de réussite de notre lecture : nous avons cherché à mesurer son taux d'exhaustivité.

Rame	Nombre total de passagers	Nombre de passagers lus	Nombre de passagers non lus	Pourcentage de lus	Pourcentage de non lus
CAR 1	37	31	6	84%	16%
CAR 2	36	19	17	53%	47%
CAR 3	36	24	12	66,5%	33,5%
CAR 4	36	21	15	58%	42%
CAR 5	36	23	13	64%	36%
CAR 6	36	20	16	55,5%	44,5%
CAR 7	36	19	17	53%	47%
TOTAL	**253**	**157**	**96**	**62%**	**38%**

Comme on le constate dans le tableau, ce taux de réussite n'est pas très élevé : notre lecture n'a pas été exhaustive. Cependant, les données présentes sur la carte permettent de déterminer les nœuds textuels

que nous avons manqués, ce qui nous permet alors de compléter notre lecture pour atteindre les 100%. Le deuxième atout de cette carte est d'offrir la possibilité d'analyser le parcours effectué – c'est ce que nous avons fait dans la deuxième partie de ce travail consacrée à l'intrigue – voire de le réitérer : la carte est alors à considérer comme le résumé de l'œuvre que nous avons actualisée pendant cette lecture. D'une façon générale, nous dirons donc que cette carte autorise la recension et la consultation d'un ensemble de données afin d'en extraire des éléments de signification concernant notre lecture et notre appropriation de l'hypertexte de Geoff Ryman. Il manquerait alors une seconde carte, exhaustive, de tous les parcours possibles dans l'œuvre : la confrontation de ces deux cartes permettrait de comparer le chemin emprunté par rapport au champ des possibles et orienterait l'analyse vers les choix du lecteur, leur motivation et leur fonction.

Étude de cas 2 : Luminous Airplanes, La Maison des feuilles *ou la carte exhaustive*

Les cartes que nous avons réalisées suivant nos lectures de *Luminous Airplanes* et *La Maison des feuilles* peuvent être rassemblées dans une même étude de cas car elles relèvent de mêmes enjeux. Ces cartes sont exhaustives car, contrairement à ce qui s'est joué dans *253*, elles ne visent pas tant à dessiner un itinéraire qu'à offrir la cartographie la plus complète possible de toutes les routes qui existent au sein des deux œuvres. Pourquoi ne pas retracer, cette fois-ci encore, un itinéraire ? En ce qui concerne *Luminous Airplanes*, un indicateur accompagne notre lecture dans la colonne fixe de gauche à l'écran : il indique le pourcentage de l'œuvre qui a été lu. Nous savons donc à tout moment où nous nous situons dans la progression au sein du matériau romanesque, nous pouvons déterminer ce qu'il reste à explorer et savoir si nous avons manqué des nœuds textuels. Cet outil motive la lecture vers une forme d'exhaustivité, et enjoint littéralement le lecteur à *arpenter* – nous avons déjà montré en quoi ce terme était important pour aborder notre corpus multipliant les récits – l'ensemble de l'espace textuel pour en prendre la mesure. Il s'agit alors de réaliser une carte du territoire dans son entier. Dans le cas de *La Maison des feuilles*, le roman s'incarne dans un livre, objet que l'on peut prendre en main et qui contient l'ensemble de ce qui a été écrit : on sait que tout est là et que l'on peut tout lire. L'enjeu est ailleurs : il ne s'agira pas de tout lire de façon linéaire, car l'ouvrage et ses intrigues déconstruisent cette linéarité pour ouvrir vers une pluri voire une non-linéarité. La lecture consiste plutôt à faire éclater les repères de l'objet livre pour en faire un espace traversé par plusieurs lignes s'orientant dans plusieurs dimensions. La carte vise alors à prendre la mesure de tous les chemins possibles et de l'ampleur, ainsi que de la profondeur, de cet espace textuel. Dès lors, dans les deux cas la multiplication des récits implique une diversification des chemins pour avancer dans l'œuvre, à l'aune des superpositions d'intrigues : il faut pouvoir trouver un moyen de visualiser ce phénomène.

Les deux cartes qui nous intéressent ici ont été réalisées avec un outil numérique[1], pour deux raisons : comme pour la carte accompagnant *253*, il s'agissait pour nous de pouvoir modifier à tout

[1] Il s'agit du logiciel libre *Dia* permettant la conception de cartes heuristiques ou de diagrammes. Ce logiciel fait partie du projet *GNOME* et a été conçu par Alexander Larsson : https://wiki.gnome.org/Apps/Dia (consulté le 09/05/17).

moment la carte en cours de lecture ; cependant, contrairement à la carte précédente qui visait à retracer *un* chemin et pouvait de ce fait comporter des étapes, il nous fallait pour *Luminous Airplanes* et *La Maison des feuilles*[1] réaliser une unique carte globale permettant de visualiser l'espace textuel et les multiples cheminements possibles d'un seul coup d'œil.

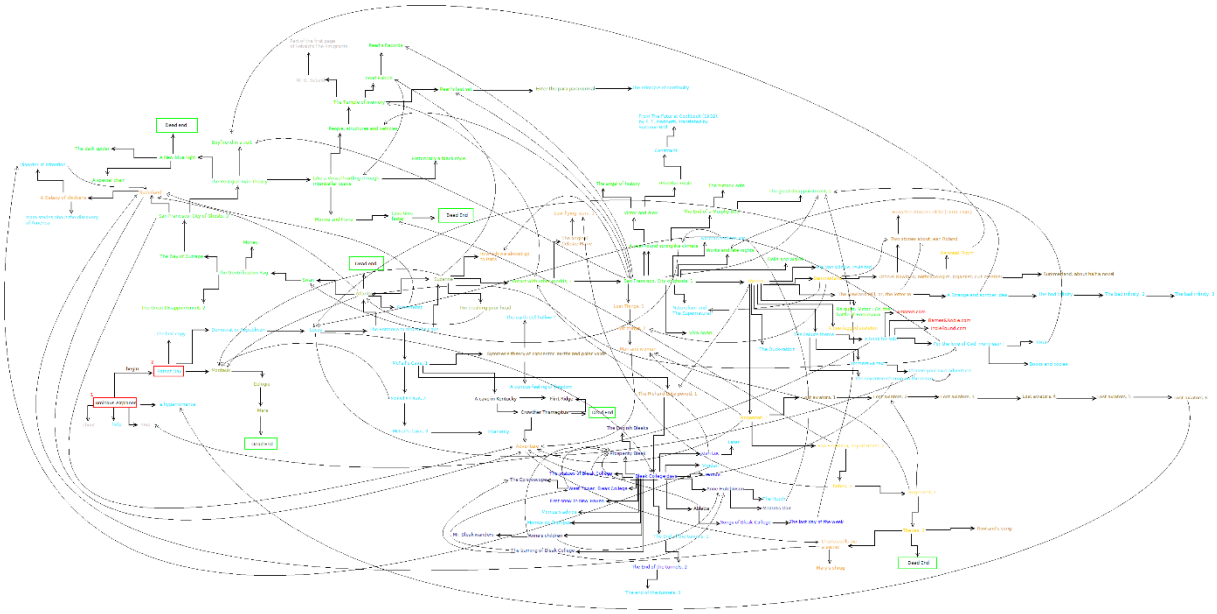


Image 15. Schéma de notre lecture de *Luminous Airplanes*

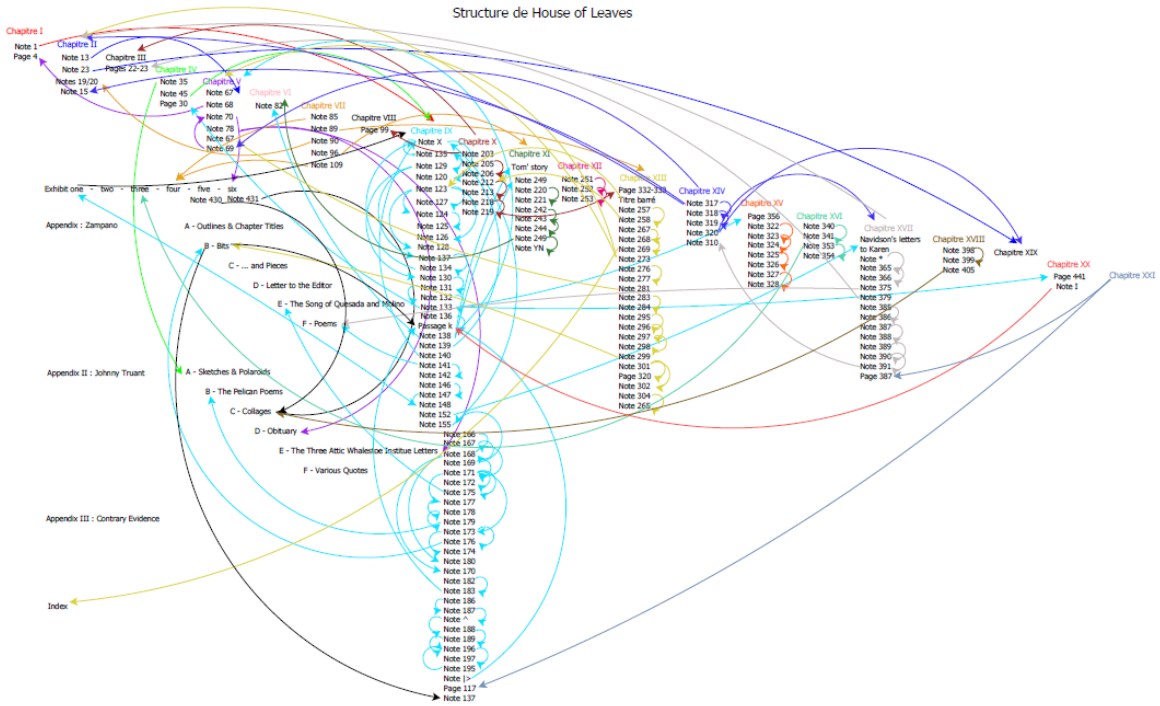


Image 16. Schéma de notre lecture de *House of Leaves*

[1] Nous avons réalisé la carte de *La Maison des feuilles* à partir de l'édition américaine de l'ouvrage. Nous reproduisons ces cartes dans un format plus large en annexe (Annexes 6 et 13) ; il est aussi possible de les consulter sur le carnet de recherche accompagnant cette thèse : « Schémas de lecture. *House of Leave* et *Luminous Airplanes* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/175 (consulté le 21/08/17).

Ces deux cartes font apparaître les titres des nœuds textuels, pour *Luminous Airplanes*, ou bien des pages, chapitres et notes qui comportent des renvois vers d'autres pans du texte dans *La Maison des feuilles*. Des flèches simples indiquent la circulation proposée par les œuvres : il s'agit bien de tenir compte non pas simplement du lien existant entre deux localisations du texte, mais bien aussi de la direction offerte au lecteur, c'est-à-dire de distinguer le point de départ de la bifurcation et son point d'arrivée. Nous avons choisi d'utiliser plusieurs couleurs : dans le cas de *Luminous Airplanes*, nous avons cherché à respecter peu ou prou la couleur de fond des nœuds textuels – ce sont donc les titres des nœuds, représentés sur la carte, qui portent la couleur, et ces couleurs sont des données qui identifient des zones spatio-temporelles – tandis que dans le cas de *La Maison des feuilles*, le code couleur, aléatoire, vise à permettre d'identifier les différents parcours dans l'enchevêtrement des renvois – la couleur est alors uniquement de notre fait et a pour objectif de permettre une plus grande visibilité. Nous avons indiqué, dans la carte associée à l'hyperfiction de Paul La Farge, le point de départ constitué de la page d'accueil – il s'agit de l'encart rouge « Luminous Airplanes » – et la première étape de la lecture – il s'agit du second encart rouge, « Patriot Day » : ce sont les seules indications de nos choix de lecture ; pour le reste, la carte ne tient pas compte de notre progression réelle. Les encarts verts quant à eux indiquent les voies sans issue que l'on rencontre régulièrement dans la progression de l'œuvre. Dans *La Maison des feuilles*, le point de départ est le commencement du livre et ne fait donc pas l'objet d'une représentation spécifique sur la carte.

Quels ont été nos objectifs dans la réalisation de ces deux cartes ? Le but premier était de permettre une vision d'ensemble. Que voit-on ? Ces deux représentations graphiques font apparaître les nœuds et chapitres saillants des œuvres : ainsi, il apparaît assez clairement, dans *Luminous Airplanes*, que les nœuds « Nederland », en haut à gauche, et « Bleak College Days », au centre dans la moitié basse de la carte, sont des pivots de l'hyperfiction ; de même, on comprend que les chapitres IX et XIII dans *La Maison des feuilles* offrent au lecteur un morcellement spécifique, tandis que le chapitre XIV semble quant à lui détenir un pouvoir de rayonnement dans l'ensemble du roman ; au contraire, certains chapitres, comme le III, le VI, le VIII et les chapitres XIX et XX, paraissent exclus de cet étoilement narratif. Plus généralement, on pourrait dire que ces cartes font émerger des pôles de complexité au sein des œuvres. Mais elles permettent surtout de visualiser l'enchevêtrement des récits et la multiplication des itinéraires possibles ; plus encore, les deux cartes suggèrent l'infinité du parcours qui semble passer et repasser régulièrement par les mêmes carrefours. La forme globale de ces deux cartes renvoie alors à la figure de la boucle ou de la spirale. Le plan de *Luminous Airplanes* semble représenter assez littéralement un rhizome, confirmant notre analyse, tandis que le plan de *La Maison des feuilles*, en cela très intéressant, révèle comment les renvois et les jeux d'écho viennent miner une structure par ailleurs doublement linéaire, ainsi que l'indique la succession des chapitres dans une ligne horizontale descendante, et que le montrent les colonnes qui se déploient verticalement sous chacun des chapitres. En d'autres termes, la structure rhizomique de *Luminous Airplanes* n'offre pas de figuration d'une linéarité – ce qui n'empêche pas la lecture d'en recréer une, qui comme pour *253* constituerait un renoncement à l'exhaustivité – tandis que la structure multilinéaire de *La Maison des feuilles* est travaillée de façon sous-jacente par la possibilité du rhizome.

Bilan

On le comprend donc, ces cartes ont plusieurs objectifs qui ne sont pas prioritairement illustratifs : elles permettent de garder la trace d'une exploration, d'autoriser de nouveau le parcours, de caractériser le territoire textuel et d'offrir une vue d'ensemble des cheminements possibles dans la fiction. Plus encore, elles mettent en relief ce qui n'apparaît pas aussi simplement en dehors de la représentation graphique, à savoir les affinités de la structure narrative de l'œuvre avec les figures de la ligne ou du rhizome. Nous avons concentré notre attention sur ces trois cartes qui sont essentielles dans notre approche des œuvres et de la multiplication des récits en leur sein. Nous avons dans le cadre de notre recherche réalisé d'autres cartes, comme par exemple la figuration croisée de l'enchâssement et des niveaux de réalité au sein de *Cloud Atlas* ou encore la représentation, sur les châteaux de cartes offerts par Italo Calvino dans *Le Château des destins croisés*, de chacun des récits muets des convives[1] : ces cartes servent plutôt d'appui à ce que nous avons pu expliquer par d'autres moyens et nous paraissent dans cette perspective moins essentielles, quoi qu'elles permettent elles aussi une visualisation spatiale de la multiplication des récits qui a une réelle efficacité. Notons enfin que l'on rencontre des cartes réalisées par d'autres lecteurs à partir des œuvres de notre corpus : c'est notamment le cas pour *La Maison des feuilles*, qui semble avoir été l'objet d'un cours à l'université de San Jose ; plusieurs étudiants ont réalisé des figurations cartographiques de la fiction, prenant en compte l'univers géographique diégétique ainsi que la structure des récits. Une première étudiante[2] rassemble par exemple les chapitres I à X sur une même feuille et représente, à l'aide de deux couleurs qui distinguent le corps du texte, c'est-à-dire le récit de Zampanò, et les notes de bas de page, c'est-à-dire le récit de Johnny, la complexité des intrigues multiples et croisées. Un autre étudiant[3] quant à lui cherche à représenter en trois dimensions l'espace paradoxal du roman : sa carte prend, de façon tout à fait intéressante, la forme d'un cube dont toutes les faces portent des informations, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur.

Plus que jamais, nos romans multipliant les récits s'offrent comme des espaces à arpenter : le lecteur se métamorphose en voyageur parmi des intrigues qui tendent à refigurer son appréhension de l'espace, à travers le motif du labyrinthe et les principes de la superposition et de l'approfondissement. Voyageur, le lecteur s'aide de cartes pour progresser dans la fiction et est amené à réaliser ses propres figurations spatiales : les cartes ainsi créées peuvent alors apparaître comme la concrétisation de son immersion dans l'œuvre ; elles sont le résultat de la configuration spatiale que provoque la multiplication des récits.

[1] Ces deux représentations figurent dans le dernier chapitre de ce travail.

[2] Roya, L., « *House of Leaves* map, ch 1-10 », *Gaming and Narrative*, article de blog publié le 11 février 2015, en ligne : https://lillie108gaming.wordpress.com/2015/02/11/house-of-leaves-map-ch-1-10/ (consulté le 09/05/17).

[3] Auteur inconnu, « *HOL* 1-23 + Appendix map », *Gaming and Narrative*, article de blog publié le 18 octobre 2016, en ligne : https://zhou108gaming.wordpress.com/2016/10/18/hol-final-map/ (consulté le 09/05/17).

CHAPITRE 9. LA STÉRÉOMÉTRIE LITTÉRAIRE

La carte est la représentation graphique d'un espace. Elle s'offre majoritairement aux regards sous la forme d'une surface, c'est-à-dire d'une étendue caractérisée par sa longueur et sa largeur, qui n'intègre pas la notion de profondeur ou d'épaisseur. Certaines cartes peuvent chercher à figurer cette épaisseur par des indices iconiques : on pense par exemple aux cartes topographiques représentant des massifs montagneux, qui utilisent des lignes ou des couleurs distinctes pour figurer les écarts d'altitude, voire aux cartes dites « en relief » qui font littéralement apparaître à la surface de la représentation les sommets ; d'autres cartes font figurer des superpositions : c'est le cas pour les deux schémas que nous avons réalisés à partir de *Luminous Airplanes* et *La Maison des feuilles*, où l'enchevêtrement des parcours possibles dans l'œuvre est rendu plus complexe par leur chevauchement. Ces superpositions indiquent un élément qu'il nous faut prendre en compte : ils révèlent l'existence de plusieurs plans, compris comme « surface plane illimitée, qui contient toute droite passant par deux de ses points[1] ». On pourrait considérer, par exemple, que les zones de couleurs reproduites dans la carte de *Luminous Airplanes* identifient ces plans. Dans cette perspective, la carte sous forme de cube, réalisée par l'étudiant de l'université américaine de San José à propos de *La Maison des feuilles* et évoquée dans le point précédent, constituerait l'aboutissement de ces remarques : de deux dimensions, c'est-à-dire de la largeur et de la longueur, on bascule du côté des trois dimensions, c'est-à-dire largeur, longueur et profondeur.

Il s'agira donc pour nous dans ce dernier chapitre d'aborder la notion de stéréométrie, que l'on envisage comme le pendant à la carte de Deleuze et Guattari, expression du « rhizome ou multiplicité [qui] ne dispose jamais de dimension supplémentaire au nombre de ses lignes », si bien que « toutes les multiplicités sont plates[2] » : au contraire, la stéréométrie est l'outil qui nous permettra de prendre la mesure de romans qui se déploient comme des espaces multiples agencés en différents plans qui relèvent de la surface mais qui fondent une profondeur. Si la carte paraît adéquate pour retracer un itinéraire au sein de l'œuvre rhizomique (ou tendant vers le rhizome), comme celle que nous avons réalisée à la lecture de *253* de Geoff Ryman, elle semble cependant insuffisante pour caractériser l'espace qu'ouvre la multiplication des récits, qui multiplie de fait les plans. Nous allons donc interroger, dans les points qui suivent, cette notion de stéréométrie : en proposer une définition, en exposer les enjeux et la mettre à l'épreuve de l'analyse de notre corpus.

I. Définition

Nous allons d'abord nous attacher à définir ce qu'est la stéréométrie dans son acception première, c'est-à-dire dans son rapport à la géométrie, et nous efforcer de proposer une définition qui puisse être utile pour notre approche narratologique. Nous rappellerons ensuite l'usage spécifique et métaphorique que fait l'écrivain autrichien W. G. Sebald de cette notion dans *Austerlitz*, puisque cette

[1] Cette définition provient du *Trésor informatisé de la langue française*.
[2] Deleuze, G. et Guattari, F., *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 15, pour cette citation et la précédente.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

source est celle qui a, en premier lieu, attiré notre attention sur la stéréométrie. Enfin, nous établirons de quelle façon la stéréométrie peut être un outil pour l'approche narrative des textes multipliant les récits.

A. Une notion de géométrie

La notion de stéréométrie n'est pas très usitée : elle intervient le plus généralement dans le cadre d'ouvrages pratiques – traités d'arpentage ou de jaugeage[1] –, ce qui tend à cantonner le terme à son usage technique ; son usage métaphorique n'est pas très répandu : une rapide recherche semble mettre en relief le fait que, lorsqu'elle est utilisée ainsi, la stéréométrie désigne le plus souvent l'idée d'un approfondissement[2]. Cela n'est pas étonnant : de fait, la stéréométrie désigne, à partir de son étymologie – du grec στερεός, relatif au *solide*, et μέτρον, relatif à la *mesure* – la « partie de la géométrie qui enseigne à mesurer les solides[3] », c'est-à-dire « tout ce qui a longueur, largeur et hauteur ou épaisseur[4] ». Branche de la géométrie euclidienne, la stéréométrie trouverait son origine dans des textes grecs et notamment chez Platon, dans *L'Epinomis*, dialogue dont l'authenticité peut cependant poser problème. Dans un article précis et complet auquel nous renvoyons[5], Edouard des Places propose une analyse d'un passage de ce dialogue, qui porte sur les nombres irrationnels : il montre en quoi le problème que pose l'existence de tels nombres, apparus lors de calculs géométriques, est résolu dans la théorisation de « l'étude des volumes[6] », c'est-à-dire de la stéréométrie. En effet, l'enjeu de l'extrait de *L'Epinomis* réside précisément dans le fait que la « géométrie et [la] stéréométrie […] rend[ent] commensurables, par l'élévation à la seconde ou à la troisième puissance qui en fait des surfaces ou des volumes, des nombres qui ne l'étaient pas[7] ». Autrement dit, et c'est là un usage du terme analogique qui va nous intéresser, la stéréométrie permet la mesure de ce qui, jusque-là, paraissait devoir échapper au calcul. Cette notion de stéréométrie sera alors mise à profit à travers les époques afin de mesurer des volumes, principalement dans un objectif comptable et légal – on pense par exemple à la pratique même du jaugeage, qui consiste en « l'évaluation du volume des objets de commerce susceptibles d'être mesurés avec quelque précision [afin de] s'assurer si les quantités de liquides ou de marchandises qui sont l'objet des conventions commerciales, sont exactement telles qu'on les énonce[8] », pratique que l'on retrouve

[1] Voir par exemple Bazaine, M., *Cours de stéréométrie appliquée au jaugeage assujéti [sic] au système métrique*, Paris, Firmin Didot, 1806, ou encore Bernardet, A., *Eléments de planimétrie et de stéréométrie pratiques, ou La manière de mesurer les surfaces et les solides : suivie de 50 problèmes sur les surfaces et le cubage*, Chalon-sur-Saône, J. Duchesne, 1843.

[2] C'est le cas par exemple du chercheur italien Carlo Donà, qui établit, dans deux articles, une méthode *stéréométrique* : dans un article consacré à « La *puella venenata* entre littérature et anthropologie », il en appelle à adopter une « perspective stéréométrique », c'est-à-dire faisant appel à la fois à la littérature et l'anthropologie dans une approche visant l'approfondissement par le dédoublement disciplinaire (Donà, C., « La *puella venenata* entre littérature et anthropologie », *Recherches & Travaux*, vol. 82, 2013, en ligne : http://recherchestravaux.revues.org/590 [consulté le 11/05/17]), tandis que dans un article portant sur « Les "Cantari" et la tradition écrite du conte populaire », il utilise de nouveau cette « vision stéréométrique » pour aborder un corpus de contes, afin de « confér[er] aux récits une profondeur et une consistance » (Donà, C., « Les "Cantari" et la tradition écrite du conte populaire », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 20, 2010, en ligne : http://crm.revues.org/12229 [consulté le 11/05/17]).

[3] Cette définition provient du *Littré*.

[4] Bernardet, A., *Eléments de planimétrie et de stéréométrie pratiques*, *op. cit.*, p. 19.

[5] Des Places, E., « Le passage mathématique de *L'Epinomis* (990 c 5-991 a 4) et la théorie des irrationnelles », *Revue des Etudes Grecques*, vol. 45, n°228, 1935, p. 540-550.

[6] *Ibid.*, p. 542.

[7] *Ibid.*, p. 545.

[8] Bazaine, M., *Cours de stéréométrie appliquée au jaugeage assujéti [sic] au système métrique*, *op. cit.*, p. v.

jusqu'en l'Égypte antique[1] – ou bien sera utilisée dans différents domaines, par exemple en archéologie ou en anthropologie[2]. Les liens qui unissent la stéréométrie et le jaugeage pourraient sembler anecdotiques, mais ils nous intéressent pourtant, notamment si l'on prend en compte la définition de ce dernier comme « partie de la géométrie pratique qui dépend de la stéréométrie (ou mesure des corps solides), et par conséquent […] opération qui consiste à réduire à une unité de mesure cubique connue, la capacité inconnue de toutes sortes de vaisseaux […][3] ». Notre démarche vise le même objectif : prendre la mesure d'un espace qui reste jusque-là à peu près insaisissable. Le jaugeage postule que cette mesure peut être effectuée par l'intermédiaire d'outils adéquats, qu'il faudrait pouvoir fabriquer ou – dans notre cas – théoriser. C'est ce que nous avons par exemple cherché à faire en réalisant les deux cartes de l'espace textuel et des chemins possibles de *Luminous Airplanes* et *La Maison des feuilles*, cependant de façon empirique : nous n'avons pas, à cette étape du travail, formalisé d'outil spécifique permettant la *mesure* de ces espaces – nous avons principalement concentré notre attention sur leur cartographie.

Cette notion de stéréométrie, dans son acception géométrique première, propose ainsi de nombreuses pistes d'exploration pour l'approche des espaces textuels générés par la multiplication des récits. Cependant, la stéréométrie reste ancrée dans une géométrie euclidienne ; or, nous avons exposé en début de cette troisième partie l'effet de bascule que la théorisation de la géométrie non-euclidienne avait provoqué dans les esprits durant le XXe siècle, et jusque dans la littérature. Nous avions montré que cette conception de l'espace-temps pouvait s'avérer fructueuse pour aborder nos œuvres, à partir de la définition de Jean-Paul Auffray : « Dans l'espace ordinaire, lorsque la distance entre deux points est nulle, on dit que ces deux points coïncident. Il n'en va pas de même dans l'espace-temps : l'intervalle entre deux points peut être nul sans que les deux points coïncident[4] ». En d'autres termes, il faudrait pouvoir penser une stéréométrie non-euclidienne, c'est-à-dire une possibilité de calcul des récits en tant qu'espace (non pas en tant que lignes ou surfaces planes mais bien en tant que volumes en trois dimensions) qui prenne en compte cette superposition possible de points, leur collision voire parfois leur collusion métaleptique. Il faudrait pouvoir ajouter une quatrième dimension à ces trois catégories de la longueur, de la largeur et de la profondeur : ce serait la prise en compte du lecteur. Nous avons dit à plusieurs reprises que, par exemple, les hypertextes de fiction s'offraient comme des textes non-linéaires mais que la lecture rétablissait, nécessairement, une linéarité dans le chaos potentiel de l'œuvre ; nous avons dit aussi que la lecture dans nos romans multipliant les récits était régulièrement tributaire d'un point de vue local, immergé : le lecteur n'a pas avant longtemps – voire avant la fin de sa lecture – de

[1] Voir par exemple le compte rendu de *A Concise History of the Stereometry and the Body Measures, According to the Contemporary Sources, from Archaic Egypt to the Viking Age*, de Bent Otte Grandjean (1969), réalisé par Pierre Amiet dans le volume 47 (n°1) de la revue *Syria*, en 1970 (p. 270).

[2] Voir par exemple l'article de Paul Broca concernant le « Cubage des crânes », dans lequel il propose d'utiliser « le mot *stéréométrie*, dont les Grecs se servaient pour désigner la mensuration des volumes et des capacités », dans le but de caractériser « la partie de la craniométrie qui concerne la mensuration de la capacité du crâne » (Broca, P., « Cubage des crânes. Révision et correction des résultats stéréomtriques publiés avant 1872 », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, vol. 9, n°1, 1874, p. 563-564).

[3] Bazaine, M., *Cours de stéréométrie appliquée au jaugeage assujéti [sic] au système métrique*, *op. cit.*, p. 1.

[4] Auffray, J.-P., *L'espace-temps*, *op. cit.*, p. 54.

point de vue surplombant la structure narrative du roman qu'il lit ; nous avons montré en quoi nos œuvres, pour fonctionner, avaient besoin d'un lecteur pour les actualiser – reprenant ainsi les concepts érigés notamment par Umberto Eco dans *Lector in fabula* ou *L'œuvre ouverte* – et que cette actualisation relevait parfois d'une véritable interactivité, faisant du lecteur l'équivalent d'un co-auteur du texte lu ; nous avons montré enfin comment le lecteur, sollicité jusque dans son corps par la matérialité des œuvres, pouvait ressentir une forme d'empathie envers les œuvres suscitée par la multiplication – pensée par moments comme une mutilation – des récits, le conduisant à un désir de réparation. Tous ces éléments, que nous avons régulièrement rassemblés dans ce travail sous le signe du « lecteur intrigué », construisent la quatrième donnée d'une stéréométrie non-euclidienne des récits, que l'on définira alors, pour commencer, comme la mesure de la multiplication des récits au sein d'un roman en tant qu'il est lu, c'est-à-dire actualisé, par un lecteur. Cette définition constitue un point de départ de la réflexion et nous allons l'étoffer dans les points qui suivent.

B. La stéréométrie sébaldienne

La notion de stéréométrie, liée à un type de mise en récit qui entraîne une modification des configurations narratives traditionnelles, nous a été suggérée par la lecture d'*Austerlitz*, roman de l'auteur autrichien W. G. Sebald dont les œuvres entrent singulièrement en résonance avec certains enjeux de notre corpus :

> Il ne me semble pas que nous connaissions les règles qui président au retour du passé, mais j'ai de plus en plus l'impression que le temps n'existe absolument pas, qu'au contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois d'une stéréométrie supérieure, que les vivants et les morts au gré de leur humeur peuvent passer de l'un à l'autre […].[1]

Cette citation, qui se situe au trois quarts d'un roman dont l'enjeu est le resurgissement d'une mémoire traumatique, propose un emploi métaphorique de la notion de stéréométrie marquant la bascule du temps vers l'espace. Quelles sont donc ces « lois d'une stéréométrie supérieure » et en quoi l'apparition de la notion au sein d'une narration pouvant relever d'une analyse en termes de multiplication des récits est-elle éclairante ?

W. G. Sebald est un auteur autrichien né en 1944 et décédé accidentellement en 2001 ; ses écrits, fictionnels et non-fictionnels, relèvent d'un rapport spécifique à l'histoire européenne du XXe siècle et travaillent la mémoire de la catastrophe selon un agencement narratif relevant de l'éclatement des formes traditionnelles. Lucie Campos, qui a consacré ses travaux de thèse à l'étude des *Fictions de l'après*, caractérise l'enjeu des œuvres de l'écrivain autrichien autour d'une interrogation forte : « Comment reconstruire une métaphysique de l'histoire sans Dieu, et faire le deuil des formes closes ? » Les « fictions de l'après » qui l'intéressent se construisent alors « à l'intersection de ces deux efforts d'invention formelle et de deuil[2] », ce qui s'accompagne de fait d'une remise en cause des agencements narratifs traditionnels – et en particulier de la linéarité – face aux catastrophes qui émaillent le XXe siècle,

[1] Sebald, W. G., *Austerlitz*, Charbonneau, P. (trad.), Arles, Actes Sud, 2002 [2001], p. 219.

[2] Campos, L., *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 20 pour cette citation et la précédente.

notamment la Shoah. Elle précise : « Dans […] *Austerlitz* […], le désajustement de l'Histoire et des récits se donne à lire dans le déploiement temporel de la narration, qui articule dans le temps de l'œuvre l'incapacité à produire des récits et la subsistance d'un désir de narrativité » : ce point nous paraît particulièrement susceptible de rejoindre nos propres questionnements. Dès lors, « les formes qui en résultent visent à faire le deuil, dans le récit même, d'une tradition narrative rendue obsolète par l'expérience de l'histoire. Ce sont les moyens propres du récit qui sont utilisés ici, et en premier lieu celui de la configuration narrative et temporelle[1] ». Si nous n'avons pas mis au jour les mêmes causes présidant à la renégociation des traditions narratives au sein de notre corpus, nous constatons cependant les mêmes effets, et principalement la réévaluation de la portée configurante – pour reprendre le terme de Paul Ricœur sur lequel s'appuie Lucie Campos – de la mise en intrigue. Ajoutons à ce premier panorama des enjeux de l'œuvre de Sebald les trois grandes « constantes formelles et thématiques » qu'identifie Raphaëlle Guidée, et qui peuvent participer de ces « moyens propres du récit » sebaldien : il s'agit, d'abord, de la nature des textes qui relèvent bien souvent de « l'enquête biographique [convoquant] documents, photographies et témoignages pour tenter de reconstituer le trajet d'une vie marquée, à des degrés divers, par la catastrophe historique […] » ; il s'agit, ensuite, d'établir « une relation oblique à la violence historique » par le biais de « personnages [qui] sont moins des survivants de la catastrophe que des témoins impuissants ou des héritiers de celle-ci » ; il s'agit, enfin, de faire peser une « incertitude sur le statut du texte », régulièrement situé « à la limite […] de la fiction et de la "non-fiction"[2] ».

Parmi les œuvres de l'auteur autrichien, deux peuvent retenir notre attention : *Les Anneaux de Saturne*, paru en 1995 et traduit en français en 1999, et *Austerlitz*, paru en 2001 et traduit en français en 2002, après le décès de l'auteur. *Les Anneaux de Saturne*, que l'on peut décrire comme la mise en récit d'une déambulation narrative – le personnage-narrateur laissant vagabonder sa pensée au gré de son itinéraire dans la campagne britannique – fait entrer en collision différentes époques et différents espaces par le biais de « récits » érudits multiples. Lucie Campos décrit ce roman comme une « somme mélancolique organisée […] autour du motif astrologique des anneaux de Saturne, qui figurent les cercles de l'histoire disjoints mais concentriques au centre desquels se trouve "l'obscure histoire allemande" » : cette caractérisation met en avant le lien entre l'éclatement des récits et une image forte, structurante, celle des anneaux de la planète mélancolique à même de donner une forme à un temps qui ne peut plus être perçu comme linéaire. Les premières bases de la stéréométrie sont jetées. Mandana Covindassamy, qui a réalisé une thèse sur l'écriture de Sebald et son rapport à l'espace[3], expose ainsi le fait que, « alors que la promenade en elle-même suit un parcours linéaire et chronologique, les contrées et les époques évoquées surgissent par la force des rencontres fortuites, des associations d'idées, des

[1] *Ibid.*, p. 217, pour cette citation et la précédente.

[2] Guidée, R., « "Le temps n'existe absolument pas" : photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W. G. Sebald », *Sortir du temps : la littérature au risque du hors temps*, séminaire organisé par Henri Garric et Sophie Rabau, en ligne dans les *Ateliers de Fabula* : http://www.fabula.org/atelier.php?Photographie_et_sortie_du_temps#_edn28 (consulté le 16/05/17), pour cette citation et les précédentes (n.p.).

[3] Covindassamy, M., *W. G. Sebald. Cartographie d'une écriture en déplacement*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2014.

coïncidences[1] », si bien que « la structure en chapitres est contrebalancée par des effets de réseau, de récurrence, de miroir qui insufflent du mouvement dans l'ossature générale[2] ». On retrouve là des éléments qui auraient toute leur place dans notre corpus. Mais si *Les Anneaux de Saturne* présente une structure relevant de la multiplication des récits et de ses enjeux, c'est bien dans *Austerlitz* que cette structure se double d'une réflexion sur la question de la temporalité, sa représentation et sa négation par le récit, dans le récit. Ce roman, le dernier de l'auteur, présente un narrateur anonyme – que l'on superpose facilement à la figure de l'auteur – qui rencontre fortuitement un professeur d'histoire de l'art et de l'architecture, Jacques Austerlitz, dont il va recueillir les pensées et l'histoire au gré de leurs retrouvailles aléatoires. Ce narrateur dont on ne sait rien s'efface rapidement derrière son interlocuteur auquel il laisse très régulièrement et très majoritairement la parole : c'est alors le passé de Jacques Austerlitz qui surgit et se construit dans les pages du roman, un passé d'enfant exilé, placé à cinq ans, par une mère qui sera internée au camp tchèque de Terezin puis déportée, dans un train de la Croix-Rouge à destination de la Grande-Bretagne et d'une famille pieuse du Pays de Galles ; c'est un passé dont la trace a longtemps été perdue car enfouie, et que le cheminement à travers les archives et les villes d'Europe traversées par l'histoire permettra de faire réémerger.

Le roman se donne à lire comme une vaste chambre d'écho faisant résonner la voix d'un Jacques Austerlitz ayant perdu la capacité de s'écrire, c'est-à-dire la capacité d'ordonner le chaos qui menace dans ce resurgissement du passé. Sans chercher à reconstruire un récit linéaire ou même téléologique – l'enquête que mène Jacques Austerlitz afin de retrouver la trace de sa mère et de son père restant, pour une bonne partie, vaine – le narrateur, comme un sismographe, recueille les soubresauts de la mémoire du survivant au gré de leurs déambulations dans les bâtiments marquants de l'architecture européenne et au gré des réminiscences provoquées ou accompagnées par des photographies d'archive – dont le statut, réel ou fictif, est sujet à caution – qui émaillent le texte. Deux éléments forts peuvent ici retenir notre attention : d'une part, le narrateur premier du roman, quasiment muet, peut être rapproché de celui de *Courts-circuits* d'Alain Fleischer ; en effet, dans les deux cas, le narrateur s'efface au profit de ses personnages et semble ne plus jouer de rôle majeur ou déterminant. Comme le suggère Mandana Covindassamy, « le *hic et nunc* de la narration est sans relâche mêlé au passé et aux lieux les plus divers, à tel point qu'il n'est plus véritablement légitime de privilégier le récit principal par rapport aux digressions. La hiérarchie présupposée du récit se dissout au fil de l'écriture[3] ». Si l'on peut analyser le roman en termes d'enchâssement narratif par délégation de parole, le schéma hiérarchique supposé ne fonctionne plus, tant les voix et les identités se mêlent. D'autre part, le rôle de l'insertion des photographies d'archive ou d'illustration au sein du texte, dont nous avons déjà parlé précédemment, permet aussi un éclatement de la narration – on passe du *lire* au *voir* – et de la temporalité ; si le mélange des voix narratoriales sur la page conduit à brouiller le *hic et nunc* du récit en superposant les strates temporelles, la photographie de même repose sur un véritable « paradoxe temporel » que questionne

[1] Convindassamy, M. et Djament-Tran, G., « Cartographier *Les Anneaux de Saturne* de W. G. Sebald. Une gageure pour la cartographie et la théorie littéraire », *Géographie poétique et cartographie littéraire*, *op. cit.*, p. 203.
[2] *Ibid.*, p. 204.
[3] *Ibid.*, p. 205.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Austerlitz, ainsi que le montre Raphaëlle Guidée. Ce paradoxe en effet « ne se constitue que dans l'interaction entre le temps du lecteur et celui de l'image : la photo arrête le temps, conserve le réel, mais cet arrêt ne devient sortie du temps, abolition du temps que dans le choc de "l'ici et maintenant", celui de la photographie et celui du spectateur qui, en quelque sorte, l'actualise[1] ». Deux phénomènes concordants tendent ainsi, au sein du roman de Sebald, à déconstruire la linéarité temporelle – du récit, de la lecture – pour favoriser un rapport à l'espace plus qu'au temps : un rapport stéréométrique au récit. C'est pour cette raison que l'on peut lire la relation qu'entretient Jacques Austerlitz avec ses photographies comme une mise en abyme de la structure narrative du roman :

> Austerlitz me dit que parfois il restait assis des heures devant ces photographies, ou d'autres extraites de son fonds, qu'il les étalait face en bas, comme pour une réussite, et qu'ensuite, chaque fois étonné par ce qu'il découvrait, il les retournait une à une, tantôt les déplaçait, les superposait selon un ordre dicté par leur air de famille, tantôt les retirait du jeu jusqu'à ce qu'il ne reste plus que la surface grise de la table ou bien qu'il soit contraint, épuisé par son travail de réflexion et de mémoire, de s'allonger sur l'ottomane.[2]

On lit ici, dans un écho frappant avec l'entreprise menée par Italo Calvino pour la rédaction du *Château des destins croisés*, la projection même du récit en tant qu'espace, constitué de strates iconiques superposées et rassemblées au gré d'échos n'ayant plus rien de linéaire. Comme le conclut Raphaëlle Guidée, l'entreprise « défait toute chronologie pour préférer un assemblage hasardeux[3] » – le hasard étant ce qui distingue le projet sebaldien des « destins » rigoureusement agencés du récit calvinien.

Ainsi, dans *Austerlitz*, les récits se multiplient par le biais de la délégation de la parole : de nombreux « dit Austerlitz » émaillent le texte, rappelant qu'il s'agit bien d'un discours rapporté ; cependant, les marques habituelles du discours direct, c'est-à-dire les guillemets, sont absentes, ce qui tend à créer des effets d'incertitude quant à l'identification du locuteur : « Dans un étrange état de flottement dû aux drogues qui m'étaient administrées, je me promenais là-bas, à l'intérieur, dit Austerlitz en me montrant de la main gauche, s'élevant derrière le mur, la haute façade de brique du bâtiment de l'institution, je parcourus tout l'hiver les couloirs, asthénique et désespéré à la fois […][4] ». Dans cet extrait, deux « je » se côtoient qui tendent à se confondre. Plus encore, cette délégation de la parole peut se jouer à un second niveau, lorsqu'Austerlitz lui-même fait parler Věra, l'amie de ses parents qu'il retrouve en enquêtant sur son passé : « De ce jour, Agáta fut comme métamorphosée, continua Věra, dit Austerlitz[5] ». Ici, tout se passe comme si le principe de l'enchâssement était exhibé et dans le même temps déjoué, tant le procédé tend à aplanir les différences en mêlant les histoires et les locuteurs. On le constate dans ces exemples : plusieurs enjeux liés à la multiplication des récits émergent à la lecture d'*Austerlitz*. On peut en mentionner certains : par exemple, on constate avec force que l'espace, au sein du roman, est donné comme un labyrinthe à arpenter, tantôt favorisant l'émergence de la pensée, comme le Palais de Justice de Bruxelles où Austerlitz « err[e] de nombreuses heures dans les entrailles de cette

[1] Guidée, R., « "Le temps n'existe absolument pas" : photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W. G. Sebald », art. cit., n.p.
[2] Sebal, W. G., *Austerlitz*, *op. cit.*, p. 142.
[3] Guidée, R., « "Le temps n'existe absolument pas" : photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W. G. Sebald », art. cit., n.p.
[4] Sebald, W. G., *Austerlitz*, *op. cit.*, p. 272.
[5] *Ibid.*, p. 206.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

montagne de pierre, parcourant des forêts de colonnes, passant près de colossales statues, montant et descendant des escaliers sans que jamais personne ne lui demande ce qu'il voulait [1]», tantôt revêtant une figure menaçante, à l'image de la description finale du nouveau site de la Bibliothèque Nationale de France devenue Bibliothèque François Mitterrand, capable de piéger dans sa forêt intérieure et ses façades miroitantes les oiseaux qui cherchent à s'y établir. Le roman, qui s'ouvre dans une gare et repasse régulièrement par ces lieux ferroviaires, questionne la notion de réseau, qui fascine le personnage d'Austerlitz sans qu'il puisse, avant d'avoir effectué son travail de réminiscence, en comprendre les raisons : « il continuait d'obéir à une pulsion qu'il ne comprenait pas bien lui-même, liée d'une manière ou d'une autre à une fascination, qui s'était très tôt manifestée chez lui, pour tout ce qui était réseau, par exemple le système de fonctionnement des chemins de fers[2] ». Cette remarque entre en résonance de façon singulière avec *Courts-circuits* d'Alain Fleischer et le personnage d'Eugène Le Coultre, agent de gare, et de son frère, membre d'un cirque itinérant, dont les existences ne feront que se croiser au gré de correspondances manquées. D'une façon plus générale, on peut considérer qu'*Austerlitz*, à la manière du roman d'Alain Fleischer, procède par courts-circuits narratifs. Nous avions défini la multiplication des récits par court-circuit comme une structure qui s'ingénie à constituer un parcours connaissant des dérivations et bifurcations provoquées par un effet de contact entre récits saisissant : c'est exactement ce qui se joue dans *Austerlitz*, d'abord au sein même des très longues phrases de Sebald qui, comme nous l'avons montré, font entrer en collision sans marque typographique plusieurs narrateurs, mais aussi à l'échelle de la succession des récits. C'est ainsi qu'au début du roman le narrateur se rend au fort de Breendonk en Belgique, et que la visite du lieu et de ses salles de torture fait ressurgir en lui le souvenir de plusieurs lectures, celle de « Jean Améry » d'abord, celle du *Jardin des plantes* de Claude Simon ensuite, qui devient elle-même l'objet d'une réminiscence conduisant à aborder un tout autre sujet, la vie « d'un certain Gaston Novelli » dont Claude Simon offre la biographie rapide, et son existence auprès d'une tribu amazonienne dont la langue est « composée presque exclusivement de voyelles, principalement le son A[3] ». On retrouve dans cet exemple ce qui fonde le court-circuit dans le roman d'Alain Fleischer, c'est-à-dire la bifurcation soudaine de l'attention narratoriale qui semble sauter d'un espace à un autre, permettant la mise en contact de différents lieux et de différents temps à partir d'un point de vue unique, celui de la mémoire d'un individu. On en trouve la synthèse dans la bouche du personnage d'Austerlitz :

> Et jusqu'à aujourd'hui, la vie des hommes, dans maintes contrées de la terre, n'est-elle pas moins régie par le temps que par les conditions atmosphériques, autrement dit par une grandeur inquantifiable qui ignore la régularité linéaire, n'avance pas de manière constante mais au rythme de remous et de tourbillons, est déterminée par les engorgements et les dégorgements, revient sous une forme sans cesse autre et évolue vers qui sait où ?[4]

Il nous semble que l'on touche ici du doigt la définition même de la stéréométrie littéraire.

[1] *Ibid.*, p. 37.
[2] *Ibid.*, p. 41-42.
[3] *Ibid.*, p. 32-33 pour cette succession de récits.
[4] *Ibid.*, p. 121-122.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

C'est donc ainsi que l'on comprendra cette notion de stéréométrie chez Sebald, c'est-à-dire la mise en contact fortuite, au sein du récit, de multiples temps et de multiples espaces disjoints – à l'image des anneaux de Saturne. Si cette stéréométrie chez Sebald tend à construire l'image d'un temps arrêté – l'idée que « tous les moments existent simultanément, auquel cas rien de ce que raconte l'histoire ne serait vrai, rien de ce qui s'est produit ne s'est encore produit mais au contraire se produit juste à l'instant où nous le pensions, ce qui d'un autre côté ouvre naturellement sur la perspective désespérante d'une détresse perpétuelle et d'un tourment sans fin[1] » –, image fortement mélancolique comme le rappelle Lucie Campos, c'est parce qu'elle est sous-tendue par la catastrophe historique de la Shoah[2]. Pour le personnage de Jacques Austerlitz, le temps n'existe pas :

> C'est ce genre de souvenir qui me venaient dans la *Ladies waiting room* désaffectée de la Liverpool Street Station, des souvenirs derrière lesquels, et dans lesquels, se cachaient des choses encore plus anciennes, toujours imbriquées les unes dans les autres, proliférant exactement comme les voûtes labyrinthiques que je croyais distinguer dans la lumière grise et poussiéreuse, à l'infini. J'avais en vérité le sentiment que la salle d'attente où je me tenais, frappé d'éblouissement, recelait toutes les heures de mon passé, mes angoisses, mes aspirations depuis toujours réprimées, étouffées, que sous mes pieds le motif en losanges noirs et blancs du dallage était un échiquier étalé sur toute la surface du temps, sur lequel ma vie jouait sa fin de partie.[3]

Dès lors, tout se passe comme si « tous les moments de notre vie [étaient] réunis en un seul espace, comme si les événements à venir existaient déjà et attendaient seulement que nous nous y retrouvions enfin […][4] » : le temps est un espace à parcourir, ou plutôt est composé d'espaces emboîtés qu'il faut arpenter. On retiendra alors de l'œuvre de Sebald son rapport oblique et intime à l'histoire, qui rejoint certaines perspectives développées par Alain Fleischer dans *Courts-circuits* ou même Paul La Farge dans *Luminous Airplanes* autour de la mémoire des attentats du 11 septembre, occultée par la mort de Celeste. Ce rapport oblique à l'histoire s'accompagne d'une conception stéréométrique du récit, c'est-à-dire d'une pensée de la mise en récit comme éclatement de la linéarité temporelle afin d'en favoriser la saisie spatiale. Plus précisément, on caractérisera la stéréométrie littéraire comme la nécessité de penser le temps et sa figuration par l'espace, et la prise en compte dans la configuration narrative du point de vue – c'est-à-dire du personnage ou du lecteur qui arpente ces espaces et ces temporalités. La stéréométrie littéraire est alors, pour nous, une façon de caractériser ce que la multiplication des récits fait à la vertu configurante de l'intrigue : elle tend à faire des récits des espaces textuels agencés les uns par rapport aux autres, que le lecteur arpente, les faisant ainsi exister en tant qu'espaces pris dans une temporalité – celle de la lecture.

[1] *Ibid.*, p. 122-123.

[2] Lucie Campos considère qu'« à la question de savoir s'il est possible, dans une époque contemporaine minée par les traces des douleurs passées, de recréer de l'intrigue et une forme narrative capables de remédier au défaut des récits existants, *Austerlitz* offre une réponse négative » (Campos, L., *Fictions de l'après*, *op. cit.*, p. 226).

[3] Sebald, W. G., *Austerlitz*, *op. cit.*, p. 162-163. Ce passage n'est pas non plus sans faire penser au personnage fleischerien d'Eugène Lecoultre, qui donne une nouvelle perspective à son existence enfermé dans des toilettes de chantier désaffectées, en bord de voie, près de la gare suisse où il travaille.

[4] *Ibid*., p. 302.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

C. Les outils de la stéréométrie

La notion de stéréométrie, que nous abordons en croisant deux perspectives – sa dimension pratique en tant que discipline de la mesure des solides, et sa dimension littéraire en tant que métaphore permettant de dire une saisie spécifiquement spatiale de la perception du temps –, apparaît comme un outil d'analyse. À l'instar de l'enchâssement narratif, il s'agit pour nous de considérer la stéréométrie littéraire comme une catégorie possible de l'analyse permettant d'aborder certains effets des œuvres multipliant les récits. Autrement dit, cet outil revêt une dimension descriptive, et non prescriptive : il permet de mettre un terme sur un phénomène récurrent dans les fictions aux récits multiples qui nous occupent dans le cadre de ces travaux, mais aussi, nous l'espérons, dans d'autres fictions multiples – et nous espérons que cette exploration et cette proposition pourront être utiles à d'autres chercheurs. L'enjeu n'est pas tant de construire un concept rigide que de dessiner les contours d'une méthode analytique qui ne vaut que tant qu'elle permet de dire quelque chose des œuvres qui nous intéressent. De fait, la stéréométrie littéraire en tant que concept correspond à un cadre général issu de l'analyse d'un corpus riche, mais restreint : un des enjeux de la suite de ce travail serait de pouvoir constituer un répertoire consistant d'œuvres contemporaines pratiquant la multiplication des récits afin de pouvoir expérimenter plus avant la pertinence de cet outil. Cette tâche dépasse la mesure d'une thèse, sans doute aussi les capacités d'une recherche individuelle et gagnerait à être envisagée comme entreprise collaborative. En définitive, la notion de stéréométrie littéraire est une proposition, issue de l'étude d'un corpus spécifique, et elle mérite d'être mise à l'épreuve.

On définira la stéréométrie littéraire comme une approche centrée sur des œuvres comportant plusieurs récits concurrents et dépendants, qu'ils soient coordonnés ou subordonnés. Cette approche vise à mettre en avant et déterminer les rapports configurants qu'entretient la mise en récit avec les catégories du temps et de l'espace, à partir du point de vue du lecteur. Pour le dire autrement, il s'agit à partir d'un corpus d'œuvres multipliant les récits de croiser trois données : d'abord, la prise en compte d'une figuration contrariée du temps par la remise en cause de la définition traditionnelle de la mise en intrigue, c'est-à-dire de la triade début-milieu-fin ; ensuite, celle d'une substitution de l'appréhension temporelle par une appréhension spatiale du récit, ce dernier ne se donnant plus comme une ligne mais comme, *a minima*, un espace traversé de lignes, voire un réseau déjouant pleinement la téléologie associée à la chronologie ; enfin, la troisième donnée constitue le pivot de l'ensemble et repose sur la prise en compte du rôle majeur du lecteur – interne à l'œuvre, c'est-à-dire représenté, lecteur ou récepteur de l'œuvre dans l'œuvre, ou externe, c'est-à-dire réel – et de sa réception dans la constitution de la mise en intrigue des récits multiples. La prise en compte du point de vue du lecteur est ce qui garantit l'efficience de l'analyse puisque c'est à partir de ce point propre que se construisent les perspectives spatio-temporelles. Autrement dit, toute figuration spatio-temporelle par le biais du récit n'existe que dans la lecture – c'est ce que suggère Emmanuel Bouju dans l'article qu'il consacre à *La Taille des romans* : « Ce qui fait la texture même du roman, c'est la possibilité du déploiement d'une mémoire propre à la lecture du texte, cette sensation qu'une expérience autonome se déploie dans le temps, à l'écart du temps quotidien. La

rétention et la protention propres à l'expérience de lecture sont les deux dimensions qui définissent la taille du roman[1] ».

Nous nous proposons d'aborder deux exemples, ceux de *La Maison des feuilles* et de *Cloud Atlas*, respectivement définis dans le cadre de cette thèse comme le roman de l'espace et le roman du temps, afin de montrer comment l'on peut croiser ces trois dimensions, ou plus précisément en quoi elles sont interdépendantes. Dans *La Maison des feuilles*, comme nous l'avons exposé en deuxième partie de ce travail, le temps compris comme donnée physique du monde est soumis aux distorsions de l'espace de la maison sur Ash Tree Lane, qui contamine rapidement les lieux mêmes où vivent ceux qui sont pourtant extérieurs au *Navidson Record* : il y a donc au sein du roman une distorsion entre ce temps physique et la perception ou l'expérience qu'en font les personnages. Cette distorsion s'accompagne d'une mise en intrigue favorisant, par la coprésence de plusieurs récits sur une même page, une expérience de la simultanéité, c'est-à-dire en fait un dédoublement ou un étagement du temps. On comprend que dans les deux cas, l'appréhension temporelle dans *La Maison des feuilles* est soumise à la donnée spatiale, que le temps soit compris, comme le chapitre portant sur l'écho le suggère, comme ce qui traverse un espace, ou que la linéarité des récits soit soumise à la tabularité de la page. En définitive, cette distorsion spatio-temporelle conduit à une expérience à la limite, dans laquelle le lecteur est comme à deux endroits en même temps – tout comme il est face à deux voire trois récits concurrents sur une même page. Pour que cette expérience ait du sens, cette distorsion doit être perçue et vécue par le lecteur : c'est en lui qu'elle se joue, comme en témoignent au sein du roman les souffrances éprouvées par les différents récepteurs au contact des œuvres qu'ils tentent de transmettre ; plus encore, c'est parce que le lecteur réel vit cette simultanéité, comprise comme mise en réseau du temps, qu'il pourra faire émerger l'intrigue surplombante, que nous avons nommée méta-intrigue et qui porte sur l'intégrité de l'œuvre qu'il lit. Cette dernière n'a pas d'autre existence que dans la conjonction de ces multiples récits au sein du lecteur et c'est bien le lecteur, par son activité herméneutique voire par son interventionnisme, qui vise à la fois à la mettre au jour et à tenter de garantir l'intégrité menacée de l'œuvre. Dès lors, on considèrera que dans *La Maison des feuilles*, le pivot de la stéréométrie repose sur l'acte de réception qui consiste à faire du roman un espace à habiter et à parcourir, seule façon d'y reconstruire une temporalité apaisée.

Au contraire dans *Cloud Atlas*, que nous avons caractérisé comme œuvre du temps, la donnée première dans la triade stéréométrique est bien temporelle : le roman de David Mitchell offre, comme nous l'avons montré, une confrontation entre deux conceptions du temps, le cycle et sa répétition stérile et le progrès et sa linéarité catastrophique ; la structure même des récits figure cette répétition qui avance, ou ce progrès qui stagne : nous avons proposé d'envisager l'agencement des récits selon le principe d'une dialectique entre linéarité et circularité. La dimension temporelle, complexe, prime alors sur une figuration spatiale qui repose entièrement sur des effets de rencontre – ces moments métaleptiques dans lesquels les personnages des différents récits, n'appartenant parfois pas à un même niveau de réalité, se

[1] Bouju, E., « *Size Lies*. Petite axiomatique contradictoire touchant à la mesure (et la démesure) des romans », art. cit., p. 236.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

reconnaissent comme réincarnation les uns des autres, conduisant à une forme de court-circuit dans la dialectique temporelle. Le rôle du lecteur est de faire émerger ces zones de contact simplement suggérées par le texte : c'est ce que feront par exemple les sœurs Wachowski dans l'adaptation qu'elles proposent de *Cloud Atlas*, en choisissant de faire jouer plusieurs rôles à un même acteur grimé différemment selon les emplois. Ce faisant, la tâche du lecteur consiste à approfondir ces zones de contact afin de pouvoir construire, à partir des temps du récit, la cartographie d'une humanité à la dérive, et de ce qu'il y a à en sauver. Dans ce deuxième exemple, le pivot de la stéréométrie est temporel, mais invite le lecteur à se saisir du temps comme d'un emboîtement d'existences.

On le comprend à l'issue de ces deux exemples, volontairement très différents : les divers pôles de la stéréométrie littéraire n'ont pas vocation à être investis de la même façon et la notion peut donc permettre de tenir des propos nuancés sur les œuvres. Ce que l'on constate aussi est la limite de la mise en mots d'un tel phénomène : il nous semble nécessaire d'en passer par une visualisation du croisement de ces trois enjeux. Le point suivant se donne ainsi pour objectif de construire un outil de visualisation permettant d'offrir une saisie synthétique des enjeux de la stéréométrie littéraire au sein des œuvres du corpus de travail.

II. Enjeux et mise en œuvre

Il apparaît donc nécessaire, au terme de cette analyse, de forger un outil permettant la visualisation de la stéréométrie littéraire : puisque cette dernière correspond à une appréhension spatiale de l'intrigue, il semble important de pouvoir concrétiser cette appréhension. Nous ne nous proposons pas d'en revenir à des représentations cartographiques, car, nous l'avons dit, la carte est une représentation de surface n'impliquant que deux dimensions ; au contraire, nous cherchons à établir une représentation offrant une saisie en volume. Nous montrerons donc, dans ce dernier point, d'abord d'un point de vue théorique puis d'un point de vue pratique, comment l'on peut mesurer l'intrigue.

A. Peut-on mesurer le récit ?

L'enjeu premier de la notion de stéréométrie littéraire est de permettre de prendre la mesure du récit au sein d'œuvres pratiquant des formes renouvelées d'enchâssement narratif que nous avons nommées *multiplication des récits* : autrement dit, d'évaluer son ampleur, étant entendu que la multiplication des récits trace des perspectives dans plusieurs directions.

Notre travail n'est pas le premier à chercher à *mesurer* le récit ou le roman. En effet, l'ouvrage dirigé par Alexandre Gefen et Tiphaine Samoyault, s'intéressant à la *Taille des romans*, propose plusieurs articles questionnant les critères d'évaluation de l'ampleur narrative, parmi lesquels l'article d'Emmanuel Bouju, « *Size Lies*. Petite axiomatique contradictoire touchant à la mesure (et la démesure) des romans ». Dans cet article, Emmanuel Bouju s'interroge sur la « légitimité » d'une telle entreprise : pourquoi faudrait-il mesurer le roman et de quelle façon peut-on mener à bien un tel projet ? L'objectif que se donne Emmanuel Bouju est d'offrir « une appréhension sensible de la démesure romanesque, liée à la configuration dans le temps, et à la refiguration par la mémoire, de l'univers de fiction ». Le modèle

utilisé n'est pas géométrique mais mathématique et repose sur l'énoncé de plusieurs axiomes, à la fois rigoureux et parfaitement ironiques : nous les avons mentionnés dans la première partie de ce travail, lorsque nous avons traité la tentation de l'infini dans les œuvres de notre corpus ; nous avions conclu de notre première exploration des agencements de la multiplication des récits que notre corpus présentait des romans inscrits dans une forme finie mais qui, par le jeu des effets de superposition et de relecture, pouvaient prétendre à une expansion infinie. Rappelons ici brièvement la teneur de ces axiomes : le premier d'entre eux, dit « axiome de démultiplication ou de dédoublement », postule que le roman, « quelle que soit sa taille, [est] objet de relectures[1] ». Autrement dit, un roman fait toujours, *a minima*, le double de sa propre taille puisqu'il faudrait, à l'image de la maison de la famille Navidson donnant lieu à de multiples explorations, le relire au moins une fois. De cet axiome principal en découlent plusieurs autres : l'« axiome d'hétérogénéité », lié à l'intertextualité, et qui accroît la mesure du roman par l'étoilement des références, l'« axiome d'intégration », visant à saisir les structures narratives polyphoniques dans lesquelles « le tout est [différent] de la somme de ses parties » et qui permettrait d'évoquer le rapport entretenu au sein des œuvres de notre corpus entre les intrigues des différents récits et la méta-intrigue, surplombante, composée de toutes ces intrigues intermédiaires mais reposant aussi sur sa propre logique, l'« axiome de réciprocité » qui traite de l'enchâssement narratif, l'« axiome d'engendrement » qui se rapporte aux mises en abyme et , enfin, l'« axiome d'inclusion[2] » et la prise en compte du paratexte. L'idée est alors de permettre la combinaison de ces différents axiomes dans l'analyse des œuvres, afin de proposer une description voire une modélisation plus ou moins mathématique du fonctionnement de certains romans, dans l'objectif de prendre leur mesure. Cependant, la conclusion de cette approche est bien l'idée que ce qui est mesuré, en dernière instance, est la démesure elle-même, c'est-à-dire le dépassement de toute mesure – donc l'impossibilité de prendre complètement au sérieux la question même de la mesure du roman : « la mesure du roman ne mesure rien du roman, sinon le fait même que le roman ne coïncide pas avec sa mesure[3] ». L'enjeu de cette démarche, qui rejoint la nôtre dans sa vocation initiale même si elle n'adopte pas les mêmes moyens et ne porte pas tout à fait sur les mêmes objets, se situe alors dans le croisement de données qu'elle permet, qui donnerait la possibilité au chercheur de faire émerger de nouvelles caractéristiques des œuvres.

Cette question de la mesure des récits est apparue dans un autre domaine de nos lectures, celui de la littérature numérique, et cela n'est pas étonnant. En effet, les œuvres de littérature numérique et en particulier les œuvres narratives, comme le sont les hyperfictions qui nous intéressent dans le cadre de ce travail, semblent pour plusieurs raisons échapper à la mesure : d'abord, parce qu'une œuvre numérique est virtuelle, et qu'il est donc matériellement compliqué d'en saisir l'ampleur – contrairement au roman de Mark Danielewski ou à celui d'Alain Fleischer par exemple, qui se donnent immédiatement au lecteur comme des sommes conséquentes et pesant lourd – ; ensuite, parce que le dispositif numérique présente des différences radicales avec l'objet livre qui doivent inciter à une forme de prudence quant

[1] Bouju, E., « *Size Lies*. Petite axiomatique contradictoire touchant à la mesure (et la démesure) des romans », art. cit., p. 226, pour cette citation et les deux qui précèdent.
[2] *Ibid.*, p. 227, pour cette citation et celles qui précèdent.
[3] *Ibid.*, p. 228.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

aux outils utilisés pour l'aborder, suggérant qu'il peut y avoir un risque d'inadéquation entre les pratiques analytiques traditionnelles en littérature et l'approche des œuvres numériques. C'est une question qu'évoque notamment Serge Bouchardon dans son ouvrage portant sur le *Récit interactif* : y a-t-il une structure essentielle à tout récit, par-delà les dispositifs l'incarnant, et quelle en serait alors l'unité de mesure ? Répondre positivement à cette question soulève un problème, que formule Luc dall'Armelina : « S'il est bien une dimension chahutée dans les arts numériques, c'est celle du récit. Sans doute serons-nous tenus en échec aussi longtemps que nous tenterons de mesurer les récits interactifs avec les mêmes outils que nous l'avions fait des récits linéaires non altérables[1] ». Serge Bouchardon, ou encore Alexandra Saemmer, proposent ces dernières années le développement de nouveaux outils ou de nouveaux critères pour aborder les œuvres de littérature numérique : Alexandra Saemmer a ainsi publié une synthèse de ses travaux sur la question de l'hypertexte et de la valeur du lien dans l'hypertexte, *Rhétorique du texte numérique*, auquel nous avons eu recours dans le cadre de ce travail. Notre approche, qui combine au sein d'un corpus des œuvres relevant du dispositif du *codex* et des œuvres numériques, repose sur le postulat qu'il existe non pas une uniformité ou une identité des pratiques, mais une continuité par-delà les dispositifs, si bien que l'on peut, de façon oblique, aborder les hypertextes de fiction avec certains outils traditionnels d'analyse littéraire – et cette approche permet de mettre à l'épreuve ces outils mêmes, nous l'avons vu avec la notion d'intrigue –, tout comme on peut tenter, toute mesure gardée, de complexifier notre approche des ouvrages imprimés en prenant appui sur les nouveaux outils ou les nouvelles zones d'analyse issues du numérique. Cette démarche ne vise pas à nier, minorer ou aplanir les différences entre les œuvres : notre objectif serait bien plutôt, en particulier ici avec cette question de la stéréométrie littéraire, de pouvoir forger un outil à la conjonction de ces deux perspectives.

Notre but est donc de penser un outil de mesure de l'œuvre pratiquant des formes spécifiques d'enchâssement narratif définies comme *multiplication des récits*, permettant d'évaluer les refigurations spatio-temporelles offertes au lecteur par la complexification de la mise en intrigue. On adoptera alors plusieurs repères, dont l'existence et la pertinence ont été établies dans ce travail, afin de permettre cette mesure. On se propose ainsi de faire figurer comme critère de mesure le rapport entretenu entre ce que l'on a nommé la méta-intrigue, c'est-à-dire l'intrigue surplombant les récits, issue de leur confrontation et non incarnée dans un récit spécifique, et les intrigues intermédiaires : l'idée est ici de pouvoir figurer ce rapport, d'identifier les moments où des effets de croisement suscitent la constitution de cette méta-intrigue. On cherchera aussi à s'appuyer sur le rapport entre ces intrigues et le schéma temporel dominant dans l'œuvre, afin de déterminer le type de refiguration principal : nous évaluerons notamment la place tenue par la fin ou le dénouement et la façon dont les procédés de réduplication ou de métalepse viennent déjouer cette dernière en perturbant les frontières entre ces intrigues, et en les relançant au-delà de leur fin ou en interdisant à la fin d'advenir (ce qui rejoint ce que nous avons analysé en termes d'effets d'interruption ou de relance dans la première partie de ce travail). Nous nous proposons, dans cette

[1] Dall'Armelina, L., « Contextes de l'e-narratif » (2002), cité par Bouchardon, S., *Littérature numérique. Le récit interactif*, *op. cit.*, p. 44.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

lignée, de croiser le type de structure dominant dans l'œuvre (multiplication des récits par coordination – la ronde ou le court-circuit, principalement – ou par subordination – directe ou inverse) avec le rapport que ces œuvres entretiennent avec la linéarité (que l'œuvre soit strictement linéaire, multilinéaire ou non linéaire) afin de préciser les espaces possibles ouverts par l'agencement des récits. Enfin, nous envisagerons le critère de l'itinéraire ou du cheminement du lecteur dans l'œuvre, qu'il soit unique ou qu'ils soient multiples (dénombrables ou non) : l'outil doit alors permettre, dans le cas où ces itinéraires sont multiples, d'en montrer les superpositions et les croisements et doit permettre la sélection de l'une ou l'autre de ces possibilités, afin de faire émerger ce que chacune a de spécifique. L'objectif final sera alors de pouvoir proposer une visualisation combinée de certains de ces critères voire de tous.

C'est bien dans la réalisation de cette visualisation qu'émergera la dimension spatiale de la multiplication des récits : ces réalisations devraient nous permettre de prendre la mesure des refigurations spatiales suggérées par la mise en intrigue propre à notre corpus.

B. Mises en œuvre

Dans le chapitre Sept de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Italo Calvino développe une longue comparaison entre la relation sexuelle qui se noue entre le Lecteur et la Lectrice et l'activité de lecture. Au terme de cette comparaison, l'auteur italien livre une description de ce que serait une union charnelle, autrement dit une lecture non linéaire :

> Elle commence à un endroit quelconque, saute, se répète, revient en arrière, insiste, se ramifie en messages simultanés et divergents, converge de nouveau, affronte des moments d'ennui, tourne la page, retrouve le fil, se perd. On peut y reconnaître une direction, un parcours orienté dans la mesure où elle tend à un climax, et ménage en vue de cette fin des phases rythmiques, des scansions métriques, des récurrences de motifs. Mais le climax est-il véritablement son but ? La course vers la fin n'est-elle pas plutôt contrariée par une autre tendance qui s'efforce, à contre-courant, de retarder les instants, de récupérer du temps ?
>
> Si l'on voulait représenter graphiquement l'ensemble, chaque épisode, avec son point culminant, exigerait un modèle à trois dimensions, peut-être même à quatre – il n'y a pas de modèle, aucune expérience n'est répétable.
>
> Attacca da un punto qualsiasi, salta, si ripete, torna indietro, insiste, si ramifica in messaggi simultanei e divergenti, torna a convergere, affronta momenti di fastidio, volta pagina, ritrova il filo, si perde. Vi si può riconoscere una direzione, il percorso verso un fine, in quanto tende a un climax, e in vista di questo fine dispone fasi ritmiche, scansioni metriche, ricorrenze di motivi. Ma il fine è proprio il climax ? O la corsa verso quel fine è contrastata da un'altra spinta che s'affanna controcorrente, a risalire gli attimi, al recupero del tempo ?
>
> Se si volesse rappresentare graficamente l'insieme, ogni episodio col suo culmine richiederebbe un modello a tre dimensioni, forse a quattro, nessun modello, ogni esperienza è irrepetibile. [1]

On lit là une caractérisation assez précise des effets de la multiplication des récits sur la mise en intrigue, que nous avons exposés dans la deuxième partie de ce travail. Italo Calvino s'interroge alors : comment mettre en forme cette progression non linéaire ? Le projet que semble se donner ici l'auteur italien, et qu'il juge impossible à réaliser, s'avère être une description pertinente de l'entreprise qui nous occupe,

[1] SPN, 175-176. En version originale : SNI, 181-182.

c'est-à-dire la réalisation, par le biais d'un outil relevant du champ des Humanités numériques, de la visualisation de ce que nous avons nommé *stéréométrie littéraire*. Nous nous donnons comme objectif de « représenter graphiquement l'ensemble », en tenant compte du fait que « la course vers la fin [est] contrariée par une autre tendance qui s'efforce […] de [la] retarder », en figurant « chaque épisode, avec son point culminant ». Cette représentation graphique vise effectivement la quatrième dimension, le but n'étant pas seulement, nous l'avons dit, l'appréhension de la multiplication des récits et de la spatialisation de l'intrigue en volume, mais aussi la prise en compte du point de vue du lecteur qui actualise la structure dans le processus de réception, c'est-à-dire l'inclusion d'une variable spécifique qui serait cette « expérience » *a priori* unique du lecteur dans l'œuvre.

Nous nous proposons ainsi, dans ce dernier temps de notre développement, de poser les fondements de l'élaboration d'un outil numérique de visualisation et de modélisation des œuvres multipliant les récits : cette démarche s'inscrit dans le champ des Humanités numériques, qui ont été définies lors du THATCamp des 18 et 19 mai 2010 comme une « transdiscipline, porteuse des méthodes, des dispositifs et des perspectives heuristiques liés au numérique dans le domaine des Sciences humaines et sociales[1] ». Cet outil vise à croiser différentes données recueillies au terme de l'analyse. Nos recherches ne nous ont pas permis de trouver un outil numérique déjà existant et qui correspondrait à nos besoins ; par ailleurs, nos compétences individuelles ne nous ont pas permis non plus de développer un tel outil[2] : c'est une entreprise qui reste à réaliser, en croisant différents acteurs et différentes compétences analytiques et techniques[3]. Ce constat a été rendu possible par une série d'essais d'outils disponibles, de tâtonnements et de frustrations qui ont permis d'établir un cahier des charges des besoins. Nous nous proposons de rendre compte de ces essais. Nous n'avons pas cherché à forger de modélisation ou de visualisation de chacune des œuvres du corpus mais à prendre appui sur certaines œuvres emblématiques des différents agencements narratifs mis au jour. Ainsi, nous nous sommes d'abord appuyé sur le critère structurel de la modalité dominante dans la multiplication des récits : *Courts-circuits* et *Le Château des destins croisés*, incarnant le principe de la coordination, ont été le support de deux tentatives de visualisation ; *Cloud Atlas*, que nous avons qualifié d'« œuvre du temps », et *La Maison des feuilles*, désigné comme « œuvre de l'espace », représentent le principe de la subordination et font l'objet de deux essais complémentaires. Enfin, les hypertextes de fiction constituent une troisième catégorie de travail.

[1] L'ensemble du Manifeste précise les orientations de ce champ transdisciplinaire : voir « Manifeste des *Digital Humanities* », article publié par Marin Dacos sur le Carnet de recherche *THATCampParis* le 26 mars 2011, en ligne : http://tcp.hypotheses.org/318 (consulté le 30/05/17). On complètera cette approche française par l'ouvrage collectif auquel participent notamment Johanna Drucker et Jeffrey Schnapp : Burdick, A, Drucker, J., Lunenfeld, P., Presner, T., Schnapp, J., *Digital_Humanities*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2012.

[2] Il faudrait, par exemple, maîtriser le langage de programmation afin de pouvoir réaliser un programme ou une application qui permettrait de modéliser la stéréométrie littéraire : cette compétence relève des sciences informatiques et nécessite un apprentissage long, que le temps de la thèse ne permet pas d'acquérir. Nous voyons cependant dans cette lacune une perspective pour la poursuite de cette recherche, sur le plan de la formation personnelle comme sur celui de la recherche collective.

[3] Comme l'affirment Thierry Joliveau et Sébastien Caquard, dans le domaine de la visualisation des données spatiales de la littérature « de nombreuses techniques sont à inventer en fonction des objectifs et des contextes de visualisation ». C'est bien le constat auquel nous aboutissons (Joliveau, T. et Caquard, S., « Instrumenter et analyser les liens entre espace et fiction à l'ère numérique », art. cit., p. 42).

1) « La Terre est ronde » : modéliser la coordination et ses courts-circuits

L'ouverture du roman d'Alain Fleischer, dans la petite ville hongroise de Tabor en plein centre de l'Europe, contribue à mettre en place le principe de la ronde qui préside à la multiplication des récits :

> Pourquoi les mots « La Terre est ronde » m'apparaissent soudain […] ? Est-ce […] l'impression de revenir ici – où je serais donc déjà passé – après un grand tour qui m'aurait d'abord projeté ailleurs, ou bien l'inverse : être arrivé au point de départ d'un voyage qui me ramènera ici tôt ou tard, inévitablement ?[1]

De fait, le roman se terminera par le retour, quelques mois plus tard – le premier récit se tient en juillet tandis que le dernier a lieu en novembre –, dans cette ville d'Europe centrale, sorte de point névralgique de la succession des récits. Comme nous l'avons montré en première partie de ce travail, le principe de la multiplication des récits repose sur la coordination : ces derniers se suivent sans que, de façon explicite, l'on ne puisse déterminer lequel prend le pas, hiérarchiquement, sur les autres – il n'y aurait pas, en ce sens, de récit cadre à proprement parler. Un des modèles de la coordination que nous avons mis au jour est celui de la ronde : la succession des récits repose sur la reprise, dans le récit qui suit, d'un personnage, d'un cadre ou d'un élément du récit précédent, ce qui interdit de voir dans cette succession de récits une simple juxtaposition. L'ensemble forme alors une boucle, remotivée dans le roman d'Alain Fleischer par cette ouverture autour de la rotondité de la Terre. Les trois critères de la ronde tels que nous les avons énoncés correspondent donc à la thématisation (désignant la reprise dans le récit suivant d'un élément du récit précédent), la circularité et la linéarité. Or, dans le roman d'Alain Fleischer, un second principe vient concurrencer cet agencement : il s'agit du court-circuit, qui donne son titre à l'œuvre, et qui induit une multiplication des récits spécifique que nous avons définie comme la mise en œuvre d'un parcours coordonné qui connaît des dérivations et des bifurcations provoquées par des effets de discontinuité. Cet agencement implique une mise en intrigue fondée sur la présence contradictoire de deux effets concurrents : l'interruption des récits – qui correspond aux courts-circuits inattendus dans la trame de la ronde – et la relance – qui repose sur la perception, par le lecteur, d'une surabondance de récits, c'est-à-dire sur l'impression que chaque nouveau récit qui vient s'ajouter à la ronde est gratuit et prolonge l'œuvre au-delà d'un sentiment de clôture. Cette coprésence est *in fine* guidée par la notion de désir : celui du narrateur, d'abord, de se plonger dans l'existence des personnages qui l'entourent ou qu'il projette, et celui du lecteur, mimétique. Tous ces éléments sont à prendre en compte dans notre tentative de modélisation de la stéréométrie littéraire du roman d'Alain Fleischer. Rappelons enfin que *Courts-circuits* se donne pour cadre, ainsi que l'ouverture du roman le suggère, la planète Terre dans son ensemble ; autrement dit, la fiction prend appui sur un cadre géographique réaliste : chaque récit est ancré dans un lieu réel que l'on peut placer sur une carte mondiale, si bien que nous avons pu désigner ce roman comme une « fiction géographique », selon les termes de Bertrand Westphal, qui caractérise des œuvres « entre le récit de voyage, la bio- ou l'autobiographie et le récit fictionnel[2] ». *Courts-circuits* est, dans cette perspective, la seule œuvre de notre corpus à autoriser voire requérir des outils numériques de visualisation prenant appui sur des fonds de cartes réalistes.

[1] CC, 11-12.
[2] Westphal, B., *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, *op. cit.*, p. 189.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

C'est pour cette raison que nous avons choisi d'exploiter ce type d'outils pour aborder la stéréométrie littéraire dans le roman d'Alain Fleischer. Nous avons, pour cela, testé deux outils existants : *AtlasCine* et *StoryMapJS*. *AtlasCine* est une application, disponible sur Internet via un navigateur web, créée par Sébastien Caquard et Jean-Pierre Fiset : leurs travaux s'inscrivent, ainsi qu'ils l'exposent dans un article présentant l'application, dans le champ d'étude des « dimensions spatiales des récits[1] », à la suite de ceux de Franco Moretti ou Barbara Hui. *AtlasCine* vise, en particulier, à cartographier les récits cinématographiques, mais peut être adapté à tout type de récit dont « les dimensions spatio-temporelles [apparaissent comme] fragmentées ». L'enjeu de cette application cartographique n'est pas simplement d'indiquer sur une carte, à partir de plateformes comme *Google Maps*, les lieux géographiques de la fiction – étape qui est en soi problématique tant ces lieux sont parfois « complexes à localiser » – mais bien de permettre de les relier entre eux en indiquant les rapports qu'ils entretiennent (comment l'on passe de l'un à l'autre, par exemple). Plus encore, elle offre la possibilité, très intéressante pour notre projet, de prendre en compte la « dimension temporelle inhérente à toute narration[2] ». On retrouve donc ici au moins deux critères importants pour tenter d'établir la stéréométrie à l'œuvre dans *Courts-circuits* : la possibilité de croiser les données géographiques (les lieux réels de la fiction) et les données géométriques (les relations entretenues entre ces lieux, contribuant à tisser un réseau par différents voyages et arpentages, ainsi que nous l'avons montré dans cette troisième partie), ainsi que la possibilité de prendre en compte la donnée temporelle – en l'occurrence avec *AtlasCine*, la durée de chaque scène, puisque l'outil vise prioritairement la cartographie de films[3]. Notre démarche, en utilisant cet outil, visait donc à produire la carte des lieux de la fiction selon la longueur de chaque récit (mesurée en pages, au prix d'un petit détournement de l'application suggéré par ses créateurs eux-mêmes), et prenant en compte les bifurcations de la narration, c'est-à-dire l'apparition et la disparition régulière du narrateur.

Pour obtenir une cartographie via l'outil *AtlasCine*, il est préalablement nécessaire de remplir une base de données dans laquelle doivent figurer les lieux de la fiction ainsi que des éléments de repères temporels : nous avons choisi d'utiliser le critère de la pagination pour obtenir une durée qui corresponde à un espace de récit (il est à noter que le programme traduira en heures, donc en base soixante, ces précisions paginales, ce qui n'est pas un problème car ce faisant, les écarts, qui nous intéressent, sont conservés). Il est possible, à partir de cette base de données, de programmer des critères de visualisation : choisir le fond de carte (nous avons volontairement choisi une carte peu précise et peu réaliste), déterminer des lignes reliant les différents espaces ainsi que les points les localisant, qui grossissent à la

[1] Caquard, S. et Fiset, J-P., « How can we map stories ? A cybercartographic application for narrative cartography », *Journal of Maps*, vol.10, n°1, p. 18-25, accessible en ligne : http://dx.doi.org/10.1080/17445647.2013.847387 (consulté le 30/05/17). Nous citons ici la p. 18, et nous traduisons : « the spatial dimensions of narratives ».

[2] *Ibid*, p. 19, pour les trois citations. Nous traduisons : « capture the fragmented spatio-temporal dimensions of narratives » ; « complexe to locate » ; « the temporal dimension inherent to storytelling ».

[3] Pour une explication de l'aspect technique de l'application, nous renvoyons à l'article de Sébastien Caquard et Jean-Pierre Fiset, ainsi qu'au tutoriel qu'ils ont réalisé, qui permet de prendre très facilement en main l'application et d'en percevoir le potentiel : « How to map your own narratives using *AtlasCine* », en ligne (https://atlascineproject.wordpress.com/tutorial-how-to-map-your-own-narratives/ [consulté le 30/05/17]).

mesure des données temporelles incluses dans la base de données. Pour les points de localisation, nous avons cherché à différencier les récits dans lesquels le narrateur apparaît et ceux desquels il est absent (il est à noter que le narrateur intervient incidemment dans certains récits, en précisant par exemple dans le récit 6 qu'Antal, protagoniste, est son frère : nous n'avons pas pu intégrer ces micro-interventions, ce qui contribue à lisser certains effets cependant importants de l'œuvre) : lorsque le récit est centré sur le narrateur comme protagoniste, le point de localisation apparaît en bleu clair ; lorsque le récit est centré sur d'autres personnages, il apparaît en rose pâle. Cette base de données est accessible et publiée en ligne[1], tout comme la cartographie finale[2] : cette dernière présente d'abord le résultat final de l'ensemble des lieux visités par les récits, puis permet à l'utilisateur d'activer le déroulement de l'arpentage, ce qui fait alors apparaître la succession des différents lieux visités (ou mentionnés, ce qui apparaît dans notre proposition sous la forme d'un trait en pointillés) ainsi que la taille des récits qui s'y situent[3].

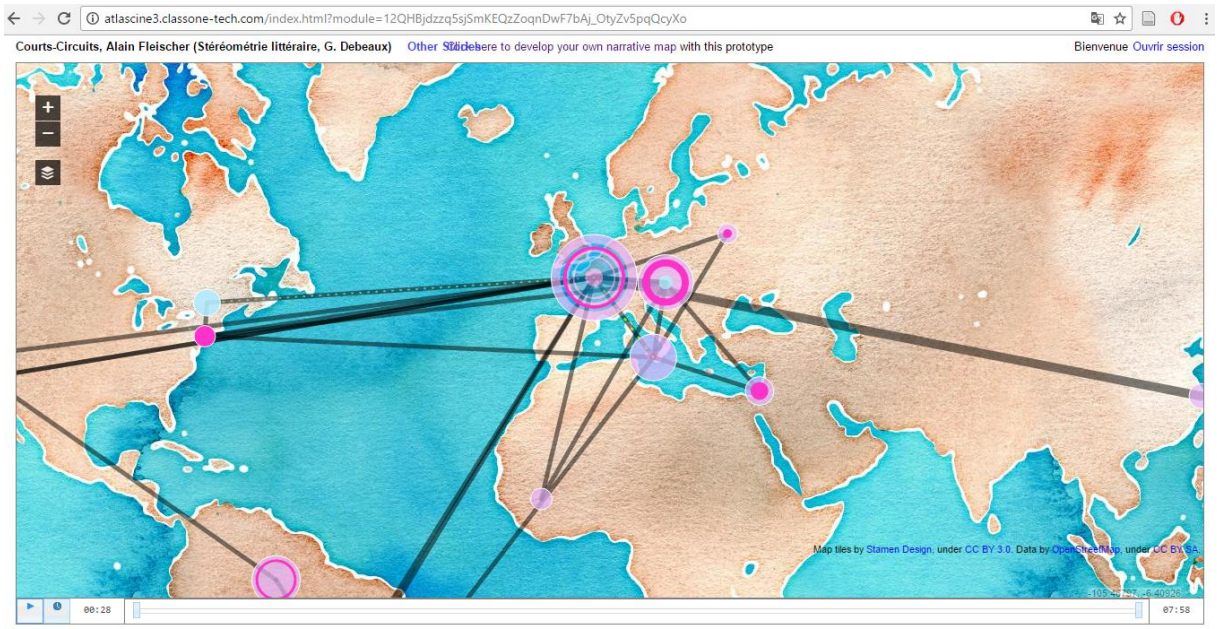


Image 17. Cartographie de *Courts-circuits* (*AtlasCine*)

Le résultat obtenu avec cet outil ne nous paraît pas pleinement satisfaisant pour plusieurs raisons : il nous semble d'abord que l'objectif premier de permettre la visualisation de ce qui ne se laisse pas aisément décrire n'est pas complètement rempli. La carte obtenue, même si elle peut être mise en mouvement et ainsi donner à voir la succession des étapes, se présente comme une surface plane : autrement dit, on ne peut visualiser correctement les effets de superposition et les entrecroisements des itinéraires, l'ensemble débouchant sur un résultat plutôt confus. Or c'était bien là un de nos premiers objectifs, que de permettre de sortir du simple paradigme superficiel pour montrer la tension entre cette

[1] On peut la consulter à l'adresse suivante : https://docs.google.com/spreadsheets/d/12QHBjdzzq5sjSmKEQzZoqnDwF7bAj_OtyZv5pqQcyXo/pubhtml (consulté le 30/05/17).

[2] On peut la consulter à l'adresse suivante : http://atlascine3.classone-tech.com/index.html?module=12QHBjdzzq5sjSmKEQzZoqnDwF7bAj_OtyZv5pqQcyXo (consulté le 30/05/17).

[3] Puisqu'il est impossible de donner à voir dans le cadre de ce travail écrit les résultats de cette modélisation, nous en proposons une présentation sur le Carnet de recherche associé à cette thèse : « Modélisation narrative (1) : *Courts-circuits* via *AtlasCine* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/186 (consulté le 22/08/17).

surface et la profondeur. Ensuite, il ne nous semble pas non plus que le critère temporel retenu – l'espace occupé dans l'objet livre par chacun des récits – soit pleinement pertinent pour prendre en compte la complexité temporelle du récit ; plus précisément, ce critère est nécessaire, mais il aurait fallu pouvoir le coupler à un autre critère, qui serait celui du temps propre aux récits : en effet, ainsi que nous l'avons précisé dans le résumé des récits proposé en annexe, l'analyse des temps de la fiction permet de mettre au jour de nouveaux courts-circuits narratifs qui ne figurent pas sur cet essai cartographique. *AtlasCine* est donc un outil intéressant, notamment parce qu'il permet de figurer le principe de la multiplication des récits suivant le modèle de la ronde, qui favorise fortement la linéarité : dans cette perspective, le fait de pouvoir activer la carte et contempler la succession des étapes traduit parfaitement l'agencement des récits. Toutefois, cette caractéristique même devient un inconvénient : elle produit un résultat sur lequel l'utilisateur n'a plus prise ; la carte produite n'est pas interactive et ne peut donner lieu à des manipulations ou à la prise en compte des spécificités de l'expérience de lecture. En l'état de notre maîtrise et de notre compréhension de l'outil, nous n'avons pas réussi à modéliser la superposition des récits, ou leur simultanéité temporelle dans la fiction, ni même à figurer la complexité des courts-circuits qui tendent à briser la stricte linéarité de la ronde. Par ailleurs, cet outil ne peut être véritablement pertinent que pour *Courts-circuits* et son ancrage dans une géographie réaliste : il perd beaucoup de son intérêt transposé aux autres œuvres de notre corpus.

Nous avons cherché à utiliser un second outil de cartographie narrative afin de tenter de remédier à ces difficultés : il s'agit de l'application *StoryMapJS*[1], développée par le Knight Lab basé à la NorthWestern University[2], et qui vise à fournir un outil permettant de « raconter des histoires sur le web qui mettent en avant l'emplacement d'un ensemble d'événements[3] ». D'abord pensée pour la réalisation d'infographies ou comme outil pédagogique, l'application *StoryMapJS* peut facilement être utilisée dans le but de cartographier la ronde des récits au sein de *Courts-circuits* : elle propose en effet un mode d'utilisation simplifié, et un mode d'utilisation avancé nécessitant de connaître le format JSON (que nous n'avons pas utilisé). L'intérêt de cet outil, par rapport à *AtlasCine*, est de permettre une certaine maniabilité à son utilisateur : la carte créée, qui prend toujours appui sur des données géographiques réalistes, comporte la localisation des lieux de la fiction ainsi que la prise en compte de leur succession (les deux critères de la géographie et de la géométrie, présents dans *AtlasCine*, sont donc aussi pris en compte dans *StoryMapJS*) et de leurs liaisons. La donnée temporelle ou de durée disparaît, mais l'outil permet de faire figurer, à partir des différentes localisations, des portions de texte, des images voire des liens hypertexte : cela autorise la création d'un objet complexe. Nous avons donc cherché à cartographier la ronde des récits non plus en croisant les critères de l'arpentage et de la taille des récits, mais en favorisant la visualisation des différentes étapes du roman, c'est-à-dire en tentant de rendre plus visibles les décrochages et courts-circuits liés à la présence du narrateur. Nous avons conservé les mêmes codes couleurs que pour la réalisation via *AtlasCine*, à savoir le bleu clair pour les récits dans lesquels le

[1] L'outil est accessible à l'adresse suivante : https://storymap.knightlab.com/ (consulté le 30/05/17).

[2] Voir https://knightlab.northwestern.edu/ (consulté le 30/05/17).

[3] C'est ainsi que l'outil est décrit, sur la page d'accueil de l'application : https://storymap.knightlab.com/#overview (consulté le 30/05/17). Nous traduisons : « help you tell stories on the web that highlight the locations of a series of events ».

narrateur est le protagoniste, et le rose pâle pour les récits dans lesquels il n'intervient pas ou uniquement de façon incidente (comme pour la réalisation précédente, l'outil ne permet pas de nuance dans le traitement de cette donnée). Nous avons, en sus, ajouté le bleu foncé à notre palette de couleurs pour identifier le point de départ et le point d'arrivée de la ronde, autrement dit du roman.

Les résultats sont, du simple point de vue de la visualisation, plus réussis que ceux produits avec *AtlasCine*. En effet, l'outil *StoryMapJS* permet à l'utilisateur d'avoir la main de façon plus directe sur ce qui s'affiche à son écran : il peut passer d'un récit à un autre par le biais de flèches et revenir facilement en arrière ou à une vue d'ensemble de l'arpentage. Chaque étape, qui correspond à chacun des quarante récits identifiés dans *Courts-circuits*, apparaît alors à l'écran à la manière d'un *slide* et nous avons choisi de faire figurer dans ces *slides* un bref résumé du récit.

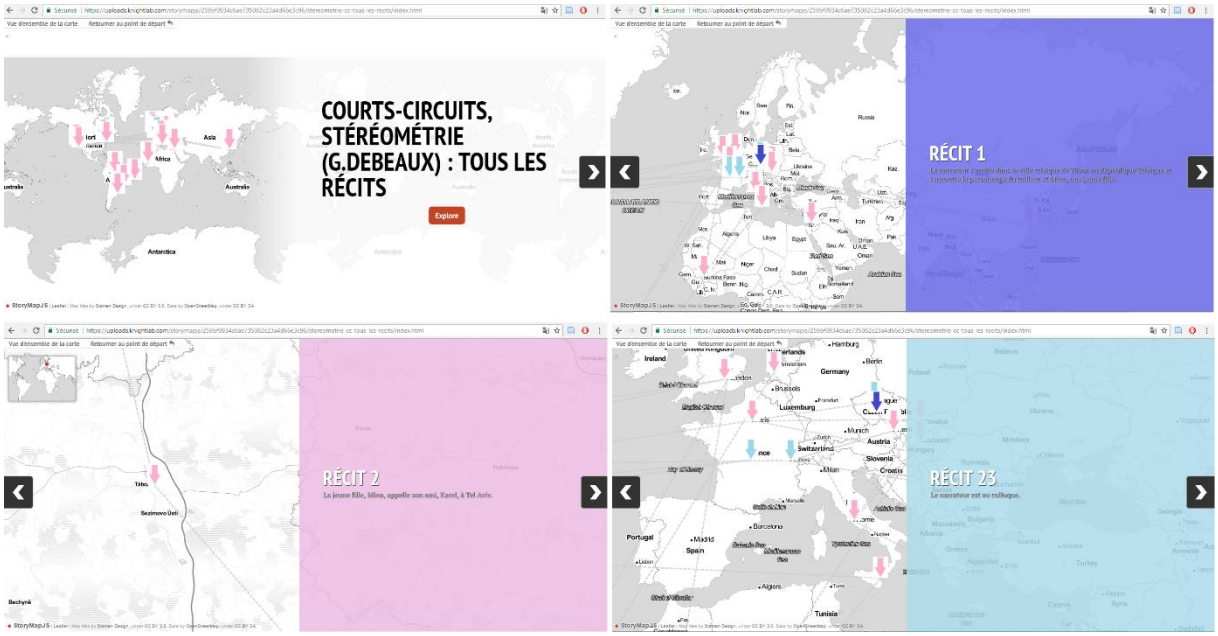


Image 18. Cartographie de *Courts-circuits* (*StoryMapJS*)

L'image ci-dessus correspond à quatre captures d'écran de la carte comprenant tous les récits présents dans *Courts-circuits*[1]. Nous avons réalisé quatre propositions différentes pour tenter de modéliser l'œuvre : cette première cartographie privilégie le modèle de la ronde sur celui des courts-circuits ; nous avons ensuite réalisé deux autres cartographies distinguant les récits en bleu, faisant intervenir comme protagoniste le narrateur, et les récits en rose, dans lesquels il n'est pas protagoniste[2]. Nous avons intégré la possibilité de rejoindre, par le biais de liens hypertexte, l'autre parcours : autrement dit, nous avons tenté d'autoriser le croisement de ces deux cartographies, ce qui devrait être un des objectifs de la stéréométrie littéraire. Enfin, nous avons réalisé une quatrième carte correspondant aux grandes étapes

[1] Cette carte est accessible à l'adresse suivante : https://uploads.knightlab.com/storymapjs/259bf0934c6ae735082c23a4d66e3c96/stereometrie-cc-tous-les-recits/index.html (consulté le 30/05/17).

[2] La carte des « Récits du narrateur » est accessible ici : https://uploads.knightlab.com/storymapjs/259bf0934c6ae735082c23a4d66e3c96/stereometrie-cc-recit-du-narrateur/index.html (consulté le 30/05/17) ; celle des « Récits sans le narrateur » est accessible ici : https://uploads.knightlab.com/storymapjs/259bf0934c6ae735082c23a4d66e3c96/essai-stereometrie-cc/index.html (consulté le 30/05/17).

du roman, c'est-à-dire qui se concentre non plus sur la modalité de la ronde des récits, mais sur leurs bifurcations : ces grandes étapes correspondent aux récits introduisant un changement de focalisation, précisément le passage d'un récit avec le narrateur à un récit sans le narrateur[1]. Ces quatre réalisations permettent de moduler le point de vue ou la façon d'aborder l'œuvre, selon que l'on mette l'accent sur sa linéarité et le principe de la ronde, ou que l'on mette l'accent sur l'un des éléments déclenchant les courts-circuits narratifs, à savoir la présence complexe du narrateur en tant que personnage au sein d'une fiction qu'il prétend pourtant forger. Cela permet d'appréhender l'œuvre à différentes échelles[2]. Cela dit, ces réalisations ne permettent plus de croiser la donnée spatiale et la donnée temporelle et l'outil reste généralement – faute de pouvoir en utiliser la version avancée – peu manipulable ou modifiable en vue de faire figurer d'autres types de données. Le résultat est un peu plus maniable pour l'utilisateur mais reste très peu interactif, ce qui ne lui permet pas de moduler par exemple le type de données qu'il souhaite visualiser (on pourrait notamment imaginer un module permettant de faire apparaître ou disparaître à volonté l'un ou l'autre des parcours, selon que l'on choisit de se concentrer sur les récits dans lesquels le narrateur est protagoniste ou non).

Plus généralement, nous nous confrontons, face à ces deux outils que sont *AtlasCine* et *StoryMapJS*, à une limite globale : ils permettent de représenter l'espace dans la fiction, qui est un élément pertinent, mais ils ne permettent pas de prendre la mesure de l'espace des récits et de la figuration spatiale suscitée par la mise en intrigue dans des œuvres multipliant les récits. En d'autres termes, ces outils permettent de tisser des liens entre les lieux des récits, mais pas tant entre les récits eux-mêmes comme espaces. De même, et cela paraît lié, ces applications n'offrent pas de mise en perspective ou de sortie de la surface de la carte, ce qui empêche de visualiser correctement les effets de croisement et de superposition, tout comme la valorisation de la succession empêche d'affiner la représentation de la simultanéité de certains récits. Les données temporelles restent largement exclues de ces modélisations, qu'il s'agisse du temps dans les récits (comment figurer, par exemple, ces moments où les récits, dans lesquels le narrateur n'intervient pas en tant que personnage, sont racontés au futur, comme s'ils étaient postérieurs au temps de l'énonciation ? Et comment modéliser ce repère que devrait constituer le temps de l'énonciation qui est, justement, rendu complexe par l'agencement des récits ?), ou du temps de la lecture, modulé selon les effets de l'intrigue suscitant curiosité ou lassitude. Cette dernière difficulté est récurrente pour chacune de nos propositions : on souhaiterait pouvoir forger un outil permettant à l'utilisateur d'indiquer son degré d'investissement voire d'immersion dans l'œuvre, ce qui tendrait à recomposer l'éloignement des récits postulé par la structure ; en d'autres termes, ce critère permettrait de comparer la structure de la multiplication des récits telle qu'elle a été créée et ce qu'elle devient dans l'acte de lecture, compris comme réception passionnelle.

[1] Cette carte est accessible à l'adresse suivante : https://uploads.knightlab.com/storymapjs/259bf0934c6ae735082c23a4d66e3c96/stereometrie-cc-les-grandes-etapes/index.html (consulté le 30/05/17).

[2] Nous proposons, sur le Carnet de recherche associé à cette thèse, une présentation de ces quatre cartographies et la possibilité de les manipuler : « Modélisation narrative (2). *Courts-circuits* via *StoryMapJS* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/205 (consulté le 22/08/17).

2) « Posséder, si pareille chose existait, une cartographie des nuages » : stéréométrie des temps de la fiction

En plein cœur de l'enfer qu'il vit, prisonnier de la maison de retraite dans laquelle il est entré par erreur, Timothy Cavendish, protagoniste du quatrième récit de *Cloud Atlas*, jette un regard rétrospectif sur son existence et formule des regrets sur un temps de bonheur fugace et révolu : ce temps est, tout à fait significativement, exprimé par une métaphore spatiale renvoyant aux « îles de la Joie », que le personnage n'a pas pris le temps de repérer sur une carte :

> Croyant qu'il s'agissait des terres de l'âge adulte, je pensais les revoir au cours de mon périple ; aussi ne pris-je la peine d'en enregistrer ni la latitude, ni la longitude, ni la voie d'approche. Jeune et fieffé crétin. Que ne donnerais-je aujourd'hui pour obtenir une carte définitive d'un immuable ineffable ? Posséder, si pareille chose existait, une cartographie des nuages.
>
> I mistook them for adulthood. Assuming they were a fixed feature in my life's voyage, I neglected to record their latitude, their longitude, their approach. Young ruddy fool. What wouldn't I give now for a neverchanging map of the ever-constant ineffable ? To possess, as it were, an atlas of clouds.[1]

Cette métaphore spatiale est présentée ici en guise de clin d'œil, mais aussi parce qu'elle met en avant une caractéristique importante de notre entreprise : contrairement à Timothy Cavendish qui souhaite l'impossible, c'est-à-dire fixer sur une carte de façon définitive – « a neverchanging map », dans la version originale – la cartographie de ce qui, par définition, est changeant, à savoir le nuage, nous souhaitons de notre côté ne pas effacer cette dimension mouvante de la modélisation.

Si notre tentative précédente portait sur une œuvre favorisant la linéarité, par le biais de la ronde, nous nous proposons ici de rendre compte de nos essais de modélisation de la stéréométrie littéraire dans une œuvre de notre corpus qui repose sur le principe de la subordination. Comme nous l'avons exposé dans la première partie de ce travail, le roman de David Mitchell repose sur le principe de la subordination, qui renvoie à la structure traditionnelle de l'enchâssement narratif : le roman comporte six récits emboîtés les uns dans les autres, ce qui signifie à la fois qu'un rapport de hiérarchie peut être établi – en déterminant notamment un récit cadre par rapport à un récit enchâssé – et qu'un principe de dépendance des récits les uns envers les autres prédomine. Existent alors entre ces récits des seuils ou des frontières, correspondant, sans que cela soit automatique, à une distinction de niveaux de réalité que des effets de mises en abyme métaleptiques peuvent venir mettre à mal. La spécificité de la structure enchâssée de *Cloud Atlas* est double : elle repose à la fois sur le modèle des poupées russes, favorisant donc ces effets de mises en abyme, et elle fonctionne de façon inversée ; en effet, comme nous l'avons montré, le premier récit qui ouvre le livre, s'il est situé le plus loin dans le passé, est cependant le récit le plus enchâssé, et c'est alors le récit central, le sixième que nous lisons et le seul à être donné d'un seul tenant, qui joue le rôle de récit cadre, provoquant un enchâssement en cascade sur cinq niveaux. En d'autres termes, le modèle des poupées russes ne fonctionne pas tout à fait, puisque la poupée centrale et intégrale n'est pas la plus petite, mais bien la plus grande, capable de contenir toutes les autres. Cet agencement des récits implique que l'on peut choisir de débuter le roman à différents endroits et qu'il

[1] CN, 525. En version originale : CA, 389.

se terminera également de différentes façons : cela a une incidence directe sur la mise en intrigue, et sur la figuration du temps qu'elle implique. Par ailleurs, le roman repose, comme son modèle *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, sur le principe généralisé de l'interruption, qui ravive de façon répétée l'attention du lecteur et suscite son désir de complétude, qui sera régulièrement déjoué. On peut alors considérer que *Cloud Atlas* est un roman qui offre six histoires interrompues et entrelacées, six histoires qui sont en réalité étroitement liées par des éléments récurrents que nous avons mis au jour – la présence d'une tache de naissance entre l'épaule et l'omoplate de tous les protagonistes, le retour régulier d'une mélodie intitulée « Cartographie des nuages » – et qui postulent une forte continuité entre les récits et les personnages. *Cloud Atlas* raconte donc non pas seulement six histoires mais six histoires plus une, celle de l'humanité. Dès lors, on a montré que le roman reposait sur une figuration spécifique et complexe du temps, d'un temps « élastique[1] » (CN, 604) capable d'inclure, dans les « trois minutes[2] » qu'octroie Bill Smoke à Luisa Rey avant que le récit ne s'interrompe, pas moins de trois récits complets. Cette figuration complexe du temps découle de l'emboîtement des six fictions qui n'appartiennent pas toutes au même niveau de réalité, ce qui conduit à identifier dans le roman différents espaces textuels mais aussi différents espaces fictionnels. L'ensemble offre alors au lecteur une possibilité de choix dans l'ordre de sa progression dans l'œuvre. Comment peut-on mettre en scène tous ces éléments ?

Nous avons tenté d'exploiter deux nouveaux outils, puisque, pour cette entreprise, cela n'avait pas de sens de s'appuyer sur les applications précédemment exploitées qui fondent leurs effets sur l'usage de cartes géographiques réelles. Nous n'avons pas trouvé d'outil global qui permettrait de mettre en scène la complexité de la subordination des récits, nous avons donc procédé par étapes. D'abord, nous avons cherché à modéliser en volume les récits et leur emboîtement, à partir du modèle des poupées russes suggéré par David Mitchell lui-même, modèle qui implique bien que chaque récit se déploie dans un espace en trois dimensions. Nous avons utilisé le logiciel *SketchupMake*, qui permet de réaliser des plans en trois dimensions, et qui est un outil généralement utilisé dans le domaine du Design ou de l'architecture.

[1] CA, 448.

[2] « Si elle ne s'est pas brisée la colonne vertébrale, elle se noiera d'ici trois minutes » (CN, 202). Le chapitre consacré à la première partie de *Demi-Vies, la première enquête de Luisa Rey* s'interrompt quelques lignes plus bas et ne reprendra que cinq chapitres plus loin, page 549. En version originale : « If her back didn't snap, she'll have drowned in three minutes » (CA, 144).

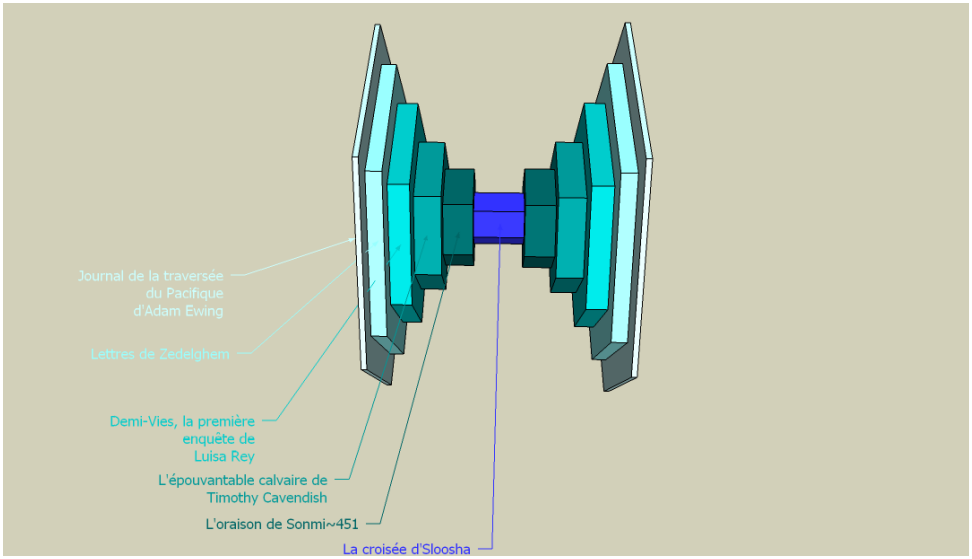


Image 19. Modélisation de *Cloud Atlas*, 1

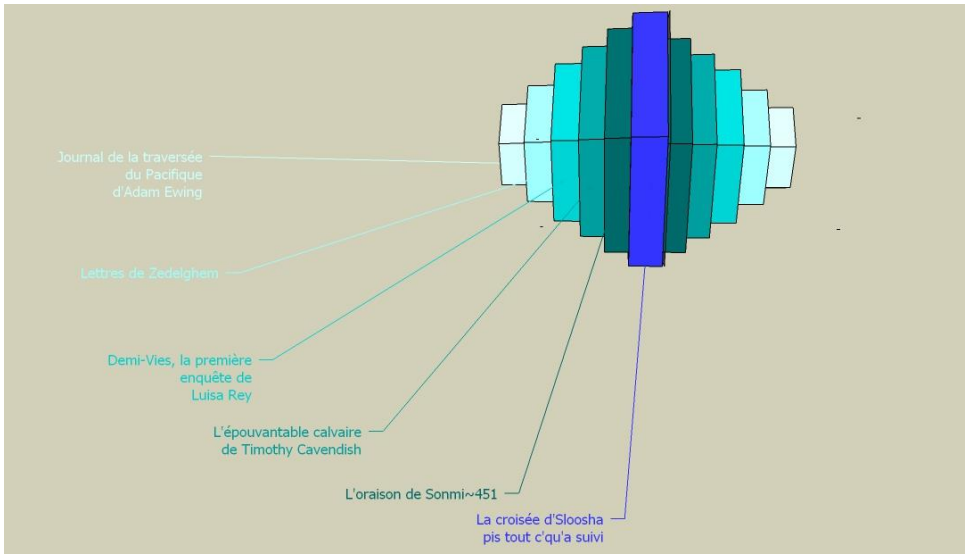


Image 20. Modélisation de *Cloud Atlas*, 2

Les deux représentations ci-dessus correspondent à ces modélisations en trois dimensions : nous présentons ici un résultat mais l'objet ainsi réalisé peut, au sein du logiciel, être manipulé pour en observer les différentes facettes. La première représentation montre l'appréhension initiale qu'aura le lecteur de la structure en poupées russes du roman : le premier récit paraît être le récit cadre, c'est-à-dire la plus grande poupée, et l'on pense progresser vers le récit le plus enchâssé, c'est-à-dire la plus petite poupée. Cependant l'on comprend dès le second récit que l'enchâssement est inverse : ainsi, c'est la deuxième représentation qui est la plus adéquate, en ce qu'elle figure le récit central comme le plus large, donc comme celui à même d'enchâsser les autres, dans une structure qui relève plus de l'accordéon – du « concertina[1] » (CN, 498) dont il est question dans la deuxième partie du récit de Timothy Cavendish – que des poupées russes. Cette seconde modélisation constitue ainsi notre base de travail ; les différentes couleurs, qui permettent de distinguer les six récits, correspondent à un camaïeu afin de figurer la continuité temporelle qui les unit. L'intérêt de cette modélisation via le logiciel

[1] CA, 370.

SketchupMake est que ce dernier permet une véritable manipulation ; toutefois, nous n'avons pas pu figurer plus de détails dans la structuration de l'œuvre – par exemple, indiquer les différents niveaux de réalité et les incertitudes qui persistent, comme l'indique l'image ci-dessous – car le logiciel n'est pas prévu pour un tel usage.

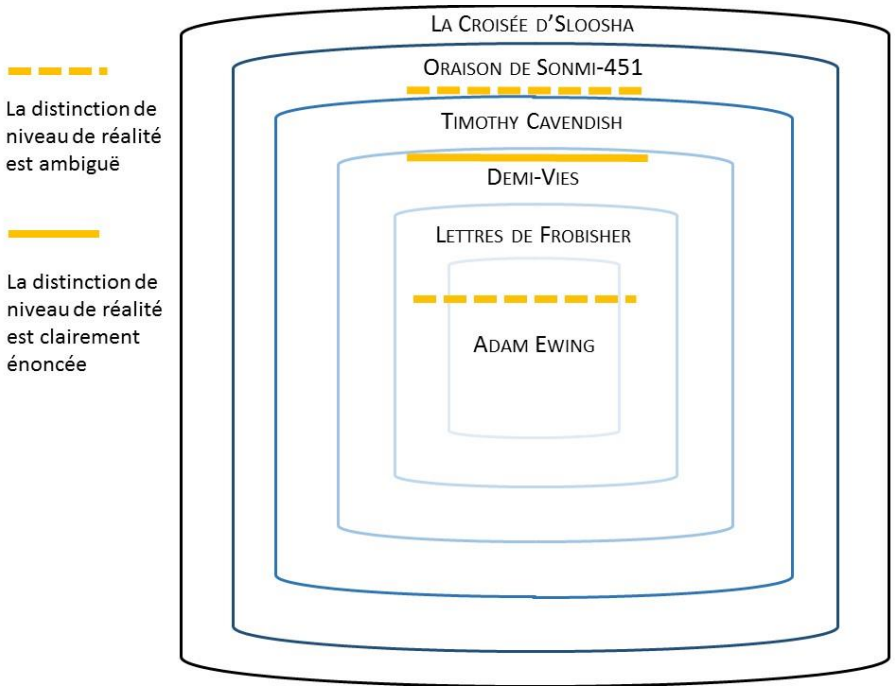


Image 21. Les niveaux de réalité dans *Cloud Atlas*

La deuxième étape de la modélisation de la stéréométrie littéraire dans *Cloud Atlas* visait à permettre de visualiser les différentes façons qui s'offrent au lecteur pour appréhender l'œuvre, c'est-à-dire qui prenne en compte les différents possibles que suggère l'agencement des récits, afin d'en mesurer les effets concernant la mise en intrigue. Nous n'avons pas trouvé d'outil qui puisse nous convenir pour cela : notre choix a été de réaliser plusieurs animations sous forme de GIF[1] afin de permettre de mettre en mouvement cette structure en trois dimensions. L'objectif était de représenter les différentes linéarités possibles, d'abord de façon indépendante afin que l'on puisse les analyser individuellement, puis en les superposant afin de visualiser la multilinéarité suggérée par la multiplication des récits dans le roman de David Mitchell. Dans l'idéal, nous aurions voulu pouvoir nous appuyer sur un outil qui offre au lecteur la possibilité de choisir son point de départ – le premier récit, c'est-à-dire le plus enchâssé, ou le récit central, c'est-à-dire le récit cadre – ainsi que sa façon de progresser dans l'œuvre – selon la logique linéaire de l'objet livre ou selon les effets de suspense et de curiosité qui conduisent à lire sans respecter les interruptions. Cet outil permettrait alors de pouvoir faire se succéder à l'écran les différents possibles de la lecture et permettrait une visualisation proprement stéréométrique de ces choix. Nous avons réalisé un arbre de choix, qui est une première étape de programmation théorique de cet outil, et qui croise les trois possibilités de lecture (ordre de l'objet livre, ordre chronologique des récits qui implique le refus

[1] Cet acronyme signifie « Graphic Interchange Format » et désigne un procédé de superposition d'images qui reproduit un mouvement cinétique : il s'agit d'un outil d'animation.

des interruptions, ordre de l'enchâssement)[1]. Cet arbre figure la possibilité, toujours présente, de bascule d'une logique à l'autre – ce qui implique dès lors un nombre de parcours de l'œuvre bien supérieur à trois.

La limite de cette réalisation est double : d'abord, le résultat de la combinaison de ces deux outils (*SketchupMake* et la création de GIFs) ne permet pas de manipulation de la part de l'utilisateur, qui ne peut que voir un résultat et non expérimenter ou intervenir dans le programme pour indiquer ses propres modalités de réception ; ensuite, cette réalisation, bien que plutôt complexe, omet deux éléments qui sont, d'une part, la distinction des niveaux de réalité, et d'autre part les échos et liens qui se tissent entre les récits et qui font émerger la méta-intrigue. Cette dernière n'apparaît pas dans notre modélisation, qui postule en fin de compte six récits continus mais hermétiques, ce qu'ils ne sont pas pleinement. Comment alors figurer ces points de jonctions métaleptiques que constituent la tache de naissance ou la présence de la mélodie ? Dans l'idéal, il faudrait inclure un processus permettant de les activer, ce qui conduirait à modifier notre perception de la structure narrative en réduisant, notamment, l'espace qui semble séparer les deux points liés. C'est un besoin que nous identifions pour l'ensemble des modélisations : pouvoir avoir recours à un outil d'anamorphose cartographique[2].

3) *Le Château des destins croisés* : une « machine narrative combinatoire »

« Utiliser les tarots comme machine narrative combinatoire[3] » : c'est ainsi qu'Italo Calvino présente sa démarche dans *Le Château des destins croisés*. Notre objectif de modélisation ici est de permettre la réalisation complète de ce projet : l'œuvre de l'auteur italien peut être considérée comme le résultat de l'usage qu'il a fait de cette machine combinant les cartes pour susciter des récits, et notre entreprise serait de produire un programme qui *soit* cette machine combinatoire. Notre but est donc double : à la fois figurer la coordination, voire la simultanéité des récits[4], mais aussi permettre au lecteur de pouvoir générer lui-même ses propres intrigues à partir des contraintes calviniennes, c'est-à-dire à partir des deux jeux de tarots utilisés (les tarots peints par Bonifacio Bembo au XVe siècle et l'ancien tarot de Marseille peint en 1761 par Nicolas Conver) et à partir des significations que l'auteur italien a accolées aux différentes cartes. Dès lors, nous souhaitons pouvoir offrir une visualisation de l'entremêlement des récits à partir des « mots-croisés » de cartes proposés dans l'ouvrage[5] ainsi que des

[1] Nous renvoyons, sur le Carnet de recherche associé à cette thèse, à la présentation complète de cette expérimentation. On y trouvera notamment les GIF et l'arbre de choix évoqués. Voir « Modélisation narrative (3) : *Cloud Atlas* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/216 (consulté le 24/08/17).

[2] Comme le précisent Patrice Langlois et Jean-Charles Denain, « la cartographie en anamorphose a pour but d´adapter la forme de la carte non pas à la réalité physique mais plutôt à la réalité perçue. Cette déformation de l´espace peut être construite par un modèle mathématique (interpolation d´un champ vectoriel selon un modèle gravitaire) à partir de données quantitatives réelles (les temps d´accès ferroviaire de ville à ville par exemple) » (Langlois, P. et Denain, J.-C., « Cartographie en anamorphose », *Cybergeo : European Journal of Geography*, en ligne : http://cybergeo.revues.org/129 [consulté le 31/05/17]).

[3] Calvino, I., « Note », *Le Château des destins croisés*, *op. cit.*, p. 134.

[4] Dans *Le Château des destins croisés*, si les premiers récits de chaque partie se déploient de façon individuelle, les derniers récits, qui prennent appui principalement sur des cartes déjà déposées sur le plateau de jeu, se disent généralement en même temps, ce que la mise en récit tente de figurer : voir par exemple « Tous les autres récits », dernier chapitre de la première partie.

[5] Nous renvoyons à l'Annexe 8.

chemins de cartes spécifiques à chaque récit, et nous souhaitons constituer une base de données qui rassemble les diverses informations nécessaires à la création de cette « machine narrative combinatoire » qui permettrait alors de recréer, d'une part, le récit tel qu'il se donne, et de le combiner autrement pour susciter de nouveaux agencements voire créer de nouveaux récits[1]. Nous n'avons travaillé, pour l'instant, que sur la première des deux parties qui fondent *Le Château des destins croisés*, c'est-à-dire celle qui correspond aux tarots Bembo. Nous rappelons rapidement que ce roman d'Italo Calvino est à placer dans la lignée de *Courts-circuits*, puisqu'il repose sur le principe de la coordination et de la ronde des récits – chaque nouveau locuteur muet prenant appui sur un agencement de cartes du récit qui le précède – qui s'accompagne d'un critère de combinaison (la coordination ne reposant pas sur une simple succession). L'intrigue générale est fondée sur des effets de relance voire de saturation du mécanisme.

Cette œuvre semble appeler l'adaptation : mentionnons par exemple l'article de Mikhail Vizel qui envisage *Le Château des destins croisés* comme une sorte de pré-hypertexte, suggérant par-là la possibilité d'enrichir l'œuvre en l'adaptant à la forme hypertextuelle[2]. De notre point de vue, la forme hypertextuelle n'est pas nécessairement la plus apte à rendre opérante la « machine combinatoire » dont rêve l'auteur italien. Ce qui nous paraît rassembler toutefois ces deux perspectives est l'idée de pouvoir rendre interactive l'œuvre. Notre démarche, pour mener à bien ce projet, a d'abord consisté à rassembler toutes les cartes utilisées par Italo Calvino dans la première partie du *Château des destins croisés* : nous avons ainsi pu constater qu'un certain nombre de cartes n'étaient pas utilisées – comme les *Trois de Bâton*, de *Deniers* ou *d'Épée*, alors que le *Trois de Coupe* est utilisé[3] – tout comme sont apparues deux imprécisions dans la traduction française[4]. Nous avons ensuite cherché à montrer la succession des récits et, de fait, la progression de ces récits muets, depuis le plateau de jeu vide du départ jusqu'au mots-croisés final : nous avons de nouveau eu recours au format GIF. Poursuivant notre démarche de visualisation, nous nous sommes efforcée d'entrer dans les détails, autrement dit d'indiquer les chemins empruntés par les personnages muets se racontant sur ce plateau de jeu : cela a permis de mettre en

[1] Peut-être que ce programme permettrait de contourner une difficulté rencontrée par Italo Calvino dans la conception, à partir des tarots de Marseille, du « *container* des récits croisés » et qu'il mentionne dans la « Note » : « les plans devenaient tellement compliqués (allant même jusqu'à recquérir une troisième dimension, sous forme de cubes, de polyèdres) que je m'y perdais tout le premier » (« Note », *Le Château des destins croisés*, *op. cit.*, p. 137).

[2] Mikhail Vizel montre notamment que la dimension multimédia de l'œuvre calvinienne, c'est-à-dire la cohabitation au sein du livre entre texte et images, gagnerait en efficacité et en coûts à être transposée sur le web sous forme d'hypertexte : non seulement les images internes pourraient être reproduites en meilleure qualité, mais cela permettrait d'enrichir les renvois opérés par l'auteur italien vers des œuvres non reproduites au sein du livre, comme les tableaux de Saint-Jérôme et Saint Georges évoqués dans « Moi aussi je veux raconter la mienne », avant dernier récit de la deuxième partie du roman. Mikhail Vizel suggère en effet que l'on pourrait, dans ces passages, insérer des liens vers les reproductions en ligne de ces œuvres, c'est-à-dire vers les sites des musées qui les hébergent. Voir Vizel, M., « Les derniers romans d'Italo Calvino comme hypertextes », traduction depuis le Russe par Ivanova, N., en ligne : http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Calvino.htm#1 (consulté le 31/05/17).

[3] Ne sont pas utilisés : les *Trois de Bâton*, de *Deniers* et *d'Epée*, le *Quatre de Coupe*, les *Cinq de Bâton* et *d'Epée*.

[4] Dans l'« Histoire de l'épouse damnée », il est question dans le premier carré de cartes d'un « *Sept de Bâton* » dans le texte comme dans la marge (CDC, 27) alors que, dans le mots-croisés final, c'est un *Six de Bâton* qui apparaît, et qui est mentionné dans le texte original (« un *Sei di Bastoni* », CDI, 22) ; de même, dans « Toutes les autres histoires », la traduction française substitue au *Neuf d'Epée* du texte original, *Neuf d'Epée* qui est pourtant présent en marge et dans le mots-croisés final de l'édition française, un « *Neuf de Deniers* » (CDC, 48 ; CDI, 41).

lumière des éléments du texte précisant, par exemple, que le narrateur de l'« Histoire du voleur de tombes » « procédait par paires, les plaçant sur un double rang horizontal, en avançant de gauche à droite[1] » (CDC, 32), comme on le voit ci-dessous[2].

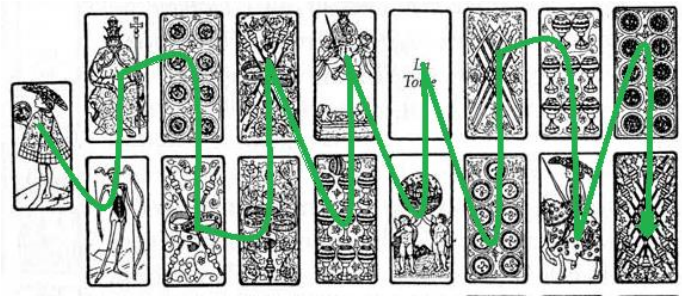


Image 22. Parcours des cartes, *Le Château des destins croisés*

Italo Calvino précise dans la « Note » qui accompagne la traduction française du texte que, pour la première partie, il s'est astreint à une certaine rigueur dans l'agencement des cartes les unes par rapport aux autres, rigueur qu'il n'a pu reproduire à l'identique dans la deuxième partie : « Le tableau, avec ses 78 cartes, que je donne pour le plan général de la *Taverne* n'a pas la rigueur de celui du *Château* ; les "narrateurs" ne procèdent pas en ligne droite ni selon des parcours réguliers […][3] ». Enfin, après cette étape, nous avons cherché à superposer de façon animée, toujours grâce au format GIF, ces différents entrecroisements de récits : cela n'est pas très fructueux, malgré la transparence de la superposition, car l'ensemble reste confus – et, encore une fois, non manipulable.

La base de données que nous avons réalisée[4] comporte plusieurs onglets et plusieurs entrées : d'abord, nous avons réalisé deux tableaux à double entrée permettant d'identifier, selon l'ordre d'apparition des cartes puis selon l'ordre progressif du jeu de tarots (depuis l'*As de Bâton* jusqu'au *Roi d'Épée*), tous les récits dans lesquels chacune des cartes est utilisée. Ensuite, nous avons réalisé un tableau croisant chacune des cartes avec le ou les récits dans le(s)quel(s) elle intervient, et différentes informations jugées pertinentes en regard de la « Note » produite par Italo Calvino : la présence ou non d'un personnage, son identité de genre, les diverses significations de chacune des cartes, et leur ordre d'apparition dans la structure générale mais aussi dans chaque récit. L'objectif d'un tel recensement est de faire en sorte qu'à partir de cette base de données, et selon les exemples de visualisation réalisés précédemment et les règles qu'ils ont mis au jour, on puisse réaliser une application numérique. L'objet premier de cette application serait de montrer les effets potentiels de superposition des linéarités, et ensuite de permettre la création d'autres récits, puisqu'elle fonctionnerait comme une matrice. On

[1] En version originale : « Procedeva a coppie di carte affiancate, in una doppia fila orizzontale, da sinistra a destra » (CDI, 27).

[2] On constatera qu'il y a tout de même quelques écarts quant à la progression « de gauche à droite », puisqu'en effet, le récit débute bien d'abord, après la mention du « *Valet de Deniers* » qui représente le personnage, par la mention de la carte de « *La Mort* », située à droite, puis de celle du « *Pape* », à gauche (voir CDC, 31-32 ; CDI, p. 26-27).

[3] Calvino, I., « Note », *Le Château des destins croisés*, *op. cit.*, p. 139.

[4] Pour consulter les GIF précédents ainsi que la base de données, nous renvoyons au Carnet de recherche qui accompagne cette thèse : « Modélisation narrative (4) : *Le Château des destins croisés* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/251 (consulté le 28/08/17).

réaliserait alors le rêve calvinien de la disparition de l'auteur derrière la machine, rêve – ou fantasme – énoncé dans son article portant sur « la littérature comme processus combinatoire » :

> Ces procédés établis, posséderons-nous, en confiant à un computer la mission d'en accomplir les opérations, la machine capable de remplacer l'écrivain et le poète ? De même que nous possédons déjà des machines qui lisent, qui exécutent l'analyse linguistique de textes littéraires, qui traduisent, qui résument, posséderons-nous des machines capables de concevoir et de composer des romans ? […] Le processus de la composition littéraire une fois démonté et remonté, le moment décisif de la littérature deviendra la lecture. […] L'œuvre ne cessera pas de naître, d'être jugée, d'être détruite ou sans cesse renouvelée au contact de l'œil qui la lit ; ce qui disparaîtra, ce sera la figure de l'auteur […]. Que l'auteur – cet enfant gâté de l'ignorance – disparaisse donc pour laisser sa place à un homme plus conscient, qui saura que l'auteur est une machine, et connaîtra son fonctionnement.[1]

4) Modéliser le refus de la linéarité : *La Maison des feuilles* et les hypertextes de fiction

C'est sans doute ici que se situe l'entreprise de modélisation la plus complexe : *La Maison des feuilles*, comme les deux hypertextes de fiction de notre corpus, sont des œuvres qui se rapprochent le plus du rhizome. Comment, dès lors, permettre la visualisation d'une telle structuration spatiale des récits, qui implique une absence de hiérarchie malgré des effets d'enchâssement ?

Comment en effet modéliser, par exemple, la complexité du roman de Mark Danielewski ? Celui-ci repose sur deux strates textuelles clairement identifiables à la lecture : le corps du texte et les notes de bas de page. Cependant, on compte trois voire quatre instances auctoriales intervenant dans l'une ou l'autre (parfois les deux) de ces deux zones textuelles, et toutes caractérisées par une police d'écriture spécifique : Zampanò, Johnny Errand, les éditeurs fictifs de l'œuvre et Claro, le traducteur français – on peut même y ajouter Pelafina Lièvre, la mère de Johnny, et ses lettres figurant en annexe. Plus encore, on compte jusqu'à trois – voire quatre, si l'on considère que les lettres de Pelafina ont donné lieu à une parution indépendante – œuvres dans l'œuvre : le *Navidson Record*, tourné par Will Navidson et dont Zampanò s'efforce de rendre compte à travers une vaste *ekphrasis*, *La Maison des feuilles* en pièces détachées, abandonnée par Zampanò à sa mort dans un large coffre que retrouvera Johnny, et *La Maison des feuilles* publiée par Johnny, seule version de l'œuvre à laquelle le lecteur a véritablement accès, si l'on considère que Johnny intervient sur le texte de Zampanò et devient, de ce fait, un narrateur non-fiable. La schématisation de l'ensemble est d'emblée rendue difficile : le diagramme que nous proposons ci-dessous, par exemple, tente de figurer les effets de croisement entre les différentes strates du roman tout en cherchant à montrer une hiérarchisation théorique – que la mise en intrigue vient volontairement brouiller.

[1] Calvino, I., « Cybernétique et fantasme. La littérature comme processus combinatoire », art. cit., p. 13-16.

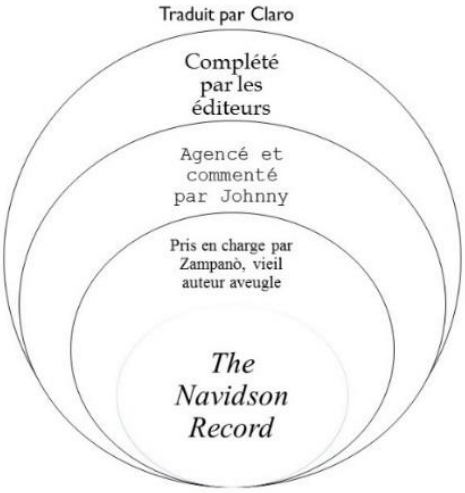


Image 23. Les strates narratives dans *House of Leaves*

Par ailleurs, comme la carte que nous avons produite et commentée dans un point précédent le montre[1], l'œuvre comporte de multiples renvois d'un chapitre à l'autre, d'une note à l'autre, du texte aux annexes, *etc*., si bien que toute tentative de fabriquer une structuration stable semble compromise. Cela produit en effet des interruptions et des courts-circuits dans la lecture, par exemple lorsque le personnage de Johnny choisit, dans une note, non plus de commenter le texte de Zampanò mais de livrer le récit de sa propre histoire : ils façonnent la mise en intrigue et l'appréhension spatiale de l'œuvre, en donnant littéralement corps au livre que le lecteur tient dans ses mains, et qu'il manipule afin de pouvoir circuler en son sein. Comment alors passer de la carte en deux dimensions, qui a le défaut d'aplanir la complexité tout en ne permettant pas, puisqu'elle se veut le tracé exhaustif de toutes les bifurcations possibles, d'identifier le point de vue du lecteur, vers une modélisation en trois voire quatre dimensions ? Cette modélisation devrait pouvoir mettre en relief les différentes lectures possibles, en accentuant par exemple les carrefours majeurs – c'est le cas notamment de la note 78 dans le chapitre V, du fait des éditeurs fictifs, et qui renvoie à l'Appendice 2, sections D et E, offrant la possibilité au lecteur de lire l'avis de décès du père de Johnny et les lettres écrites par sa mère en institution psychiatrique – et en donnant la possibilité d'anamorphoser l'espace ainsi produit selon les enjeux de la tension narrative. Nous n'avons pas tenté de réaliser une telle modélisation, qui semble dépasser notre maîtrise des outils déjà présentés – voire de dépasser les possibilités offertes par ces outils. Nous avons donc cherché, à partir des expérimentations précédemment réalisées autour de *Cloud Atlas*, à réduire l'ampleur du travail : nous avons concentré notre attention sur un unique chapitre de *La Maison des feuilles*. Nous avons choisi le chapitre V qui reste assez simple tout en comportant une diversité de renvois, internes au chapitre, d'une note à l'autre par exemple, mais aussi d'un chapitre à l'autre, ou vers les annexes. Nous ne sommes toujours pas en mesure d'inclure le processus d'anamorphose dans la modélisation, mais nous avons tenté de produire une représentation en trois dimensions de l'étoilement des récits à partir de ce chapitre V : le résultat obtenu permet bien, même si l'outil ne paraît pas adapté pour cela, de

[1] Nous renvoyons à l'Annexe 5.

développer les liens entre les unités textuelles en volume, comme en témoignent les quatre reproductions ci-dessous.

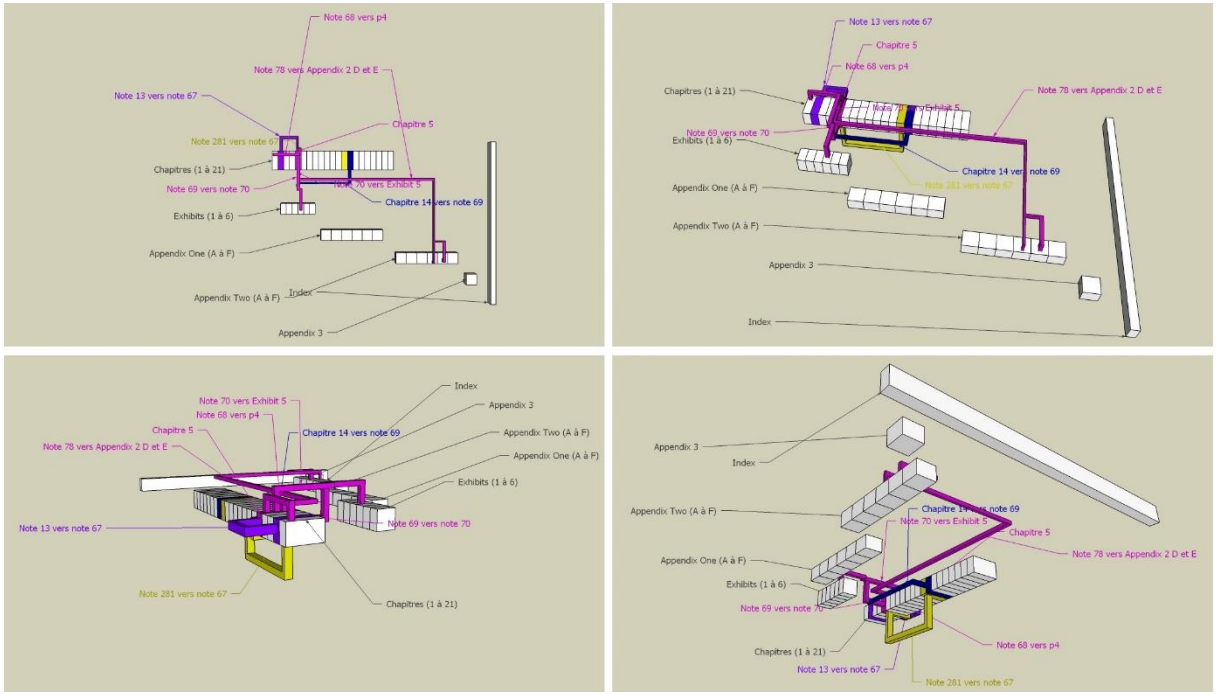


Image 24. Modélisation de *House of Leaves*

La première image, en haut à gauche, est une représentation vue de dessus et aplatie de la modélisation, tandis que les trois suivantes correspondent à des manipulations de l'objet pour le voir sous toutes ses faces[1]. Comme on l'aperçoit dans la quatrième reproduction, en bas à droite, nous avons bien cherché à exploiter cette structure comme un volume. Il faudrait pouvoir, à partir de cet exemple, répéter le procédé pour chacun des chapitres (cela semble inenvisageable avec l'outil que nous avons utilisé : le résultat serait illisible) puis, comme dans un jeu, et afin de réintroduire la donnée de réception, coder des parcours possibles pour l'utilisateur, selon les bifurcations suggérées et la tension narrative. En d'autres termes, il s'agirait, après avoir construit une modélisation en trois dimensions l'espace textuel tel qu'il se déploie dans *La Maison des feuilles*, d'en proposer une exploration, à la manière d'un jeu vidéo : le roman deviendrait alors littéralement un espace à arpenter et explorer prenant la figure d'un labyrinthe.

Quant aux hypertextes de fiction, on pourrait envisager, comme première étape, de rendre les cartes exhaustives des bifurcations permises par la structuration – c'est l'exemple de la carte que nous avons réalisée pour *Luminous Airplanes*[2] – interactives : on pourrait dès lors non seulement visualiser, là aussi en trois dimensions plutôt que dans les deux dimensions de la carte, cette structuration rhizomique, mais aussi redessiner en son sein l'itinéraire de la lecture, c'est-à-dire l'œuvre effectivement

[1] Nous reproduisons ces illustrations sur le Carnet de recherche associé à cette thèse. Voir « Modélisation (5) : *Cloud Atlas* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/238 (consulté le 24/08/17). Nous proposons aussi une courte vidéo permettant de voir l'objet dans l'espace.

[2] Nous renvoyons à l'Annexe 12.

actualisée par le lecteur. Cela reviendrait en quelque sorte à superposer notre carte de la lecture de *253*[1], qui n'est pas exhaustive, à la cartographie complète des nœuds et des liens. On pourrait aussi y ajouter les cartes produites par les auteurs des hyperfictions. Enfin, on inclurait dans cet outil la possibilité d'anamorphoser l'espace en réseau afin de donner lieu à une visualisation de l'espace textuel effectif : cela nous permettrait, notamment, de comparer la distance théorique, c'est-à-dire structurelle, entre deux nœuds textuels, et la distance pragmatique, c'est-à-dire actualisée par la lecture.

Ces derniers exemples montrent bien que l'on atteint rapidement, dès lors que l'agencement des récits se complexifie, la limite des outils utilisés (ou de notre maîtrise de ces outils). C'est pour cette raison que nous souhaitons terminer ce travail par la proposition d'un cahier des charges, permettant de cibler les besoins pour un outil de visualisation de la stéréométrie littéraire.

C. La stéréométrie littéraire : un bilan

Nous avons défini la stéréométrie littéraire comme la mesure du rôle joué par la multiplication des récits sur la mise en intrigue, et son rapport à la figuration du temps comme de l'espace, au sein d'un roman en tant qu'il est lu, c'est-à-dire actualisé, par un lecteur. En d'autres termes, nous pensons la stéréométrie littéraire comme un outil de mesure. Il prend appui sur trois données fondamentales : l'intrigue, qui est pensée à la croisée des apports de Paul Ricœur et de Raphaël Baroni (l'intrigue comme refiguration de notre appréhension du monde selon des enjeux de réception passionnelle) ; la question de la linéarité, qui tend vers le multi voire le non-linéaire et ouvre sur une appréhension spatiale autant que temporelle du texte littéraire ; le rôle du lecteur, qui est immergé dans cet espace ainsi ouvert, qui l'arpente et dont le point de vue actualise la structure. Là où la carte, exploitée dans cette troisième partie comme moyen de garder la trace de l'itinéraire dans l'œuvre ou de tous les itinéraires possibles offerts par l'œuvre, renvoie à l'unicité d'un plan relevant de la surface, la stéréométrie littéraire multiplie les plans et ajoute du volume, donc de la profondeur. Notre objectif a alors été, dans ce dernier chapitre, de forger un outil de mesure de la multiplication des récits capable de croiser ces trois données et ces différents plans, mais aussi d'en faire un outil numérique permettant la visualisation différenciée de ces données.

Nous avons mis en avant, dans les points précédents, nos tentatives d'exploitation de différents outils numériques disponibles, et les limites rapidement rencontrées. Cela nous a conduit à formuler un besoin de développement pour un outil spécifique, et nous nous proposons de dresser, rapidement, un cahier des charges indicatif pour la réalisation de cet outil. Nous avons énoncé son objectif : permettre la visualisation dans l'espace de la mise en intrigue dans les œuvres multipliant les récits, en croisant trois données que sont l'intrigue, la linéarité et le point de vue du lecteur. Quelles doivent être ses fonctions ? L'outil doit permettre, prioritairement, de rendre compte de quatre facteurs : d'abord, prendre en compte le rapport entre l'intrigue et le schéma temporel dominant afin de mettre en lumière les effets spécifiques produits par la multiplication des récits, et exposés en deuxième partie de ce travail ; ensuite, exposer le rapport entre les intrigues des différents récits au sein des romans, et la méta-

[1] Cette carte est accessible ici : « Première lecture. *253*, Geoff Ryman », art. cit. (Annexe numérique 1).

intrigue qui émerge, à la lecture, au croisement de ces intrigues intermédiaires, afin de donner à voir les zones, spécifiques à chaque œuvre, d'émergence de cette méta-intrigue et ce qui la suscite ; l'outil doit, encore, permettre d'établir le rapport entre la structure dominante de multiplication des récits (coordination ou subordination, comme nous l'avons exposé en première partie de ce travail), et la linéarité, afin de mesurer ce qui, dans la structure, implique l'éclatement de la linéarité, la remise en cause de la téléologie voire le refus de la fin : ce faisant, nous passons du temps vers l'espace ; enfin, il devrait offrir la possibilité de figurer l'itinéraire du lecteur dans l'œuvre, que celui-ci soit simple, c'est-à-dire unique, ou multiple, afin d'identifier les superpositions, les croisements et les effets de simultanéité qui découlent de la confrontation entre la structure de multiplication des récits et sa réception effective.

Nous ajoutons à ces quatre facteurs principaux des éléments secondaires à programmer dans l'outil et qui devraient permettre leur mise en œuvre : nous souhaiterions, d'abord, permettre de donner à voir les superpositions et la simultanéité dont il est question dans le dernier facteur évoqué, afin de sortir du plan simple (la carte) pour accéder à une véritable représentation en volume (la stéréométrie) ; nous voulons, dans cette lignée, que le lecteur puisse manipuler et interagir avec la représentation en volume ainsi créée, comme il est possible de le faire par exemple dans le logiciel *SketchupMake*. Nous aimerions, ensuite, pouvoir inclure au sein de l'outil une fonction d'anamorphose, afin d'ouvrir la voie à une visualisation de l'espace textuel et de la structure de la multiplication des récits remodelés selon les enjeux de la tension narrative, donc de la progression du lecteur dans l'œuvre. Pour cela, deux autres fonctions doivent être mises en place : d'abord, il faut que le lecteur puisse choisir son point de départ ainsi que son type de progression dans l'œuvre le cas échéant (cela nécessite qu'un arbre de choix tel que nous l'avons réalisé pour *Cloud Atlas*, ou une carte des itinéraires possibles dans l'œuvre comme nous l'avons fait pour *Luminous Airplanes* et *La Maison des feuilles*, soient systématiquement réalisés), et que ces choix reconfigurent l'agencement spatial des récits. On imagine ici la possibilité d'une gamification ou d'une ludification, c'est-à-dire le fait de rendre l'outil *jouable* : comme on l'a vu pour *Le Château des destins croisés*, faire en sorte que la « machine narrative combinatoire » devienne un espace d'expérimentation et de création pour le lecteur, ou encore, comme on l'a vu pour *La Maison des feuilles*, rendre ludiquement possible le parcours de l'espace narratif modélisé en trois dimensions. Enfin, il faut aussi que le lecteur puisse ajouter ses propres données à la modélisation : nous souhaiterions pouvoir rendre l'outil non seulement interactif mais aussi participatif, afin que chaque lecteur soit en mesure d'intégrer au programme des bifurcations non recensées, ou encore que chaque lecteur puisse indiquer, par des taux, son degré d'investissement et d'immersion dans l'œuvre, selon les intrigues et les parcours. Cela permettrait *in fine* de comparer, pour chaque lecture et de façon globale, la structure théorique de la multiplication des récits et son effet pragmatique sur le récepteur, ainsi que sur la mise en intrigue.

Ce cahier des charges correspond à la fois à une ébauche et à un point d'aboutissement de notre propre immersion dans l'espace narratif et textuel suscité par les œuvres du corpus d'étude. La multiplication des récits, en incitant le lecteur à se faire enquêteur et arpenteur d'un véritable labyrinthe

textuel, tend à lui octroyer de nouvelles compétences : face à des œuvres complexes requérant des subterfuges de lecture, ce dernier est amené à forger des outils – c'est ce que nous avons produit avec la stéréométrie littéraire. Cette tentative constitue notre réponse à l'appel de ces œuvres aux multiples récits.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Conclusion

Le dernier chapitre de *La Maison des feuilles*, très bref, expose la fin du *Navidson Record*, en guise de conclusion d'un roman qui compte encore plus de cent-cinquante pages d'annexes :

> Navidson filme [sa famille] dans des plans simples, baignant dans un éclairage chaleureux : le lait qui frémit, des noisettes grillées sur fond de frênes noirs et de pins, les doigts gracieux de Karen qui tressent les longs cheveux auburn de sa fille. […] Il ne s'agit pas là du seul plan de la mère avec son enfant. Des centaines de photographies sont accrochées aux murs de leur maison. […]
>
> Bien que ce collage soit extrêmement intéressant, Navidson est suffisamment avisé pour savoir qu'il ne peut terminer par de telles images. Elles sont peut-être réconfortantes mais ce qu'elles impliquent sonne faux. Comme le dit lui-même Navidson : « J'ai continué à chercher des promesses, un dénouement agréable, mais je ne l'ai jamais trouvé. Peut-être parce que je sais que cet endroit existe toujours. Et qu'il existera toujours ».
>
> Navidson n'a jamais renoncé à percer la signification de cette expérience. Et même s'il en est ressorti bel et bien estropié, il parvient néanmoins à demeurer passionné dans son travail.
>
> Navidson captures all this in simple, warmly lit shots : simmering milk, roasted walnuts and against a backdrop of black ash and pine, Karen's graceful fingers braiding her daughter's long auburn hair. […] Nor is this the only shot of mother and child. Hundreds of photographs hang on the walls of their home. […]
>
> Though this collage is immensely appealing, Navidson is wise enough to know he cannot close on such images. They may be heart warming but what they imply rings false. As Navidson says himself : « I kept looking for assurances, for that gentle ending, but I never found it. Maybe because I know that place is still there. And it always will be there ».
>
> Navidson has never stopped wrestling with the meaning of his experience. And even though it has literally crippled him, he somehow manages to remain passionate about his work.[1]

Cette conclusion, que nous proposons volontairement comme un clin d'œil, exhibe l'impossibilité de clore un roman tel que *La Maison des feuilles*, et fonde cette impossibilité sur le mystère même de l'interprétation qui résiste. Plus encore, et c'est bien cela que nous souhaitons retenir, le non-avènement de la clôture n'est pas vécu par le personnage de façon négative mais constitue une ouverture : tout comme Navidson, le lecteur réel des romans multipliant les récits ne renonce jamais à percer la signification de son *expérience* de lecture, pour la bonne raison que cette absence de dénouement maintient le régime de réception *passionnée* de l'œuvre. En d'autres termes, tout se passe ici comme si l'absence du troisième terme de la définition usuelle de l'intrigue, loin de conduire à l'effondrement de l'édifice, offrait la possibilité à la tension narrative de persister dans le monde du lecteur, plus que jamais intrigué.

Notre projet, dans ce travail, était d'interroger une forme contemporaine spécifique de mise en récit, qui prend appui sur l'enchâssement narratif tel qu'il a été pensé par les théoriciens du récit dans les années 1960 pour en complexifier la forme et les effets. Nous avons choisi le terme de *multiplication*

[1] MDF, 544. En version originale : HOL, 527.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

des récits pour caractériser le résultat de cette appropriation, et nous avons cherché à déterminer le rapport à l'intrigue entretenu par cette mise en récit qui paraissait, à première vue, interdire à toute intrigue de se construire. Dans cette perspective, nos objectifs principaux étaient au nombre de trois : d'abord, il s'est agi de prendre à bras le corps cette notion nouvelle, dans une perspective définitoire. Nous avons choisi de travailler à partir d'un corpus abordant une diversité de cas de figure, depuis le roman à contraintes oulipien jusqu'aux œuvres de fiction numérique, en passant par des ouvrages ayant connu un grand succès populaire. Notre deuxième objectif a été, ensuite, analytique et théorique : il fallait creuser et explorer le paradoxe que nous avions posé en introduction, et qui consistait à dire que la forme même de l'agencement des récits, qui semblait pourtant devoir conduire à un éclatement narratif à même de disperser l'intérêt du lecteur – l'agencement des récits en ce sens menaçant l'agencement de l'histoire –, était en réalité ce qui l'intriguait. Nous avons donc proposé une mise à l'épreuve des définitions canoniques de l'intrigue et nous avons envisagé un assouplissement de la notion, à partir de l'expérience de lecture elle-même. Nous avons fait porter notre attention sur le lecteur intrigué, protagoniste de ce travail. Enfin, notre troisième objectif était expérimental : nous avons voulu prendre appui sur le constat d'un changement de paradigme dans l'appréhension de l'intrigue – si elle conserve dans notre corpus une vertu de *refiguration*, c'est au moins autant notre expérience de l'espace que celle du temps qui est concernée – afin de proposer un outil à même de permettre la visualisation de ces récits complexes. Ainsi, notre travail se place dans un double enjeu, à la fois poétique (il est bien question de la forme que prend le récit), mais aussi éminemment ancré dans l'expérience du lecteur (et relevant dès lors des théories de la réception), et se donne une visée transversale : aborder des œuvres narratives par-delà la spécificité de leur support (imprimé ou numérique), interroger ces supports en tant que dispositifs impliquant des modalités de réception propres.

Notre réflexion, articulée en trois temps, a d'abord cherché à circonscrire le territoire de la multiplication des récits, dans une perspective en grande partie typologique. Il s'est agi, en faisant varier les points de vue, de mettre à l'épreuve la notion que nous proposons à partir des catégories existantes – enchâssement, emboîtement, diffraction, dialogisme, pluralisme, *etc*. – et de mesurer la place qu'elle occupe dans l'histoire littéraire. Nous avons ensuite exploré les implications d'un tel agencement des récit en interrogeant les effets passionnels de la multiplication des récits : notre propos visait à déterminer de quelle façon cet agencement jouait et se jouait de la mise en intrigue telle qu'elle a été définie par Paul Ricœur à partir de la *Poétique* d'Aristote, et en quoi les propositions de Raphaël Baroni permettaient de cerner au mieux ce que la multiplication des récits fait à l'intrigue. Enfin, le troisième temps de notre propos, prenant acte de ces effets, postule que la multiplication des récits, si elle permet une expérience du temps spécifique, implique plus encore une figuration de l'espace voire une distribution spatiale de la narration. Il nous est alors apparu nécessaire de modéliser cette expérience spécifique induite par la mise en intrigue des romans multipliant les récits, à l'aide de la notion de stéréométrie.

L'objectif du premier chapitre était de circonscrire le champ d'application de notre étude. La multiplication des récits implique plus que la simple présence d'un second livre mentionné au sein de la

fiction : il faut que ce second texte – livre, lettre, manuscrit ou autre – soit aussi donné à lire au lecteur réel, ce qui implique régulièrement la présence d'un personnage lecteur, relais de notre propre réception, tout comme cela soulève des interrogations concernant la matérialité de ce second texte. Cette première remarque nous a permis de mettre en perspective ce qui se joue dans le corpus d'étude vis-à-vis de la longue tradition du roman à tiroirs : en effet, nous avons montré que, si la tradition de l'enchâssement narratif repose le plus souvent sur l'insertion de récits oraux, racontés au sein d'une assemblée par un conteur, ce n'était plus – ou pas – le cas dans notre corpus. Nous avons proposé un panorama des pratiques s'apparentant, de près ou de loin, à l'agencement des récits dans nos romans, afin de mettre en relief la spécificité de la multiplication des récits – le plus souvent insertion d'un roman au sein d'un roman – face à la notion d'enchâssement narratif. Ces analyses ont été complétées par une exploration des possibles terminologiques pour caractériser nos œuvres : si nous ne retenons pas la notion d'enchâssement ou d'insertion, perçue comme trop rigide en raison de l'accent qu'elle fait porter sur le principe d'une hiérarchie stricte entre récit primaire et récit secondaire, nous n'avons pas non plus repris à notre compte la *diffraction* proposée par René Audet, en raison principalement de la délimitation de son champ d'application – la diffraction envisageant des œuvres agençant des fragments narratifs juxtaposés, ce que nous excluons. Nous avons préféré la notion calvinienne de *multiplicité* abordée en tant que processus – *multiplication* – plutôt que résultat. Nous avons terminé ce premier chapitre visant à délimiter le terrain d'investigation en interrogeant la portée de la multiplication des récits : plusieurs modèles se sont révélés pertinents, notamment le modèle grammatical de la subordination et de la coordination, tout comme le paradigme de la parole rapportée, permettant d'établir des critères d'analyses de récits multiples sans changement distinct de narrateur. Nous avons alors déterminé la nature des récits multiples au sein de chaque roman, tout comme nous avons mis en avant le fait que la logique de multiplication pouvait s'exporter à l'ensemble de l'œuvre de certains auteurs du corpus – Perec, Fleischer et, dans une certaine mesure, Mitchell – autorisant un détour du côté du *cycle littéraire*. L'ensemble de ces remarques nous a permis de formuler une définition extensive de la multiplication des récits. Dès lors, le deuxième chapitre s'est intéressé au fonctionnement de cette notion. Nous l'avons conçu comme fortement typologique : après avoir établi le rôle de l'hypertexte de fiction dans le corpus et interrogé à de nouveaux frais la matérialité du récit, nous avons d'abord présenté les effets entretenus par les différents récits entre eux – en modifiant un classement proposé par Gérard Genette –, ce qui a fait émerger la notion *d'intrigue englobante*, composée de l'interaction même des récits. La seconde typologie portait plus directement sur l'agencement de ces récits entre eux : nous avons établi deux types dominants, *coordination* ou *subordination*, et des sous-catégories correspondant aux différents traits perçus dans le corpus. Nous avons ainsi pu mettre en avant la richesse des phénomènes à l'œuvre, depuis la ronde jusqu'à la spirale en passant par le court-circuit et l'enchâssement inverse, et explorer de la sorte le type d'esthétique impliqué. Si le fragment reste un modèle distant pour penser les récits multiples, orientant la réflexion du côté du *recueil* plus que du *roman*, nous avons établi le fait que la construction prédomine largement : la fragmentation et la discontinuité relèvent bien plutôt d'une stratégie visant à attiser l'attention du lecteur. Ce constat, selon lequel notre corpus se partage entre des œuvres interrompant volontairement leurs récits pour frustrer le lecteur, et des œuvres relançant sans

cesse de nouvelles histoires par-delà son sentiment de satiété, ouvre une première brèche du côté de l'analyse des effets passionnels de l'agencement narratif. Le troisième chapitre, dans cette lignée, cherchait à mesurer les enjeux d'une telle pratique de la multiplication des récits. Si nous avons établi que les romans de notre corpus relèvent de ce que l'on peut nommer, notamment à la suite de Tiphaine Samoyault, une *littérature de l'excès*, il a été moins aisé d'établir l'appartenance du corpus à l'ère du postmodernisme, et nous avons préféré la notion proposée par Emmanuel Bouju d'*épimodernisme*. L'enjeu majeur de la multiplication des récits réside ainsi non pas dans une prolongation ou une contestation du modernisme et de ses expérimentations, mais dans la mise au premier plan du plaisir du romanesque : dans son analyse et dans son expérience.

Le quatrième chapitre, qui inaugure la deuxième partie, visait à amorcer l'exploration concrète de ces effets théoriques de la multiplication des récits, à partir du paradoxe inaugural, et rencontré de nouveau à la fin du deuxième chapitre, d'un roman discontinu, fragmenté *et* intrigant. Nous y avons défini de façon approfondie la notion d'*intrigue* en faisant notamment dialoguer, par l'intermédiaire d'Aristote, la pensée de Paul Ricœur et celle de Raphaël Baroni. Si le propos de Paul Ricœur, faisant de la mise en intrigue un processus de figuration de l'expérience temporelle capable de résoudre l'aporie de sa définition, nous est apparu insuffisant vis-à-vis des effets de la multiplication des récits – sans que pour autant cette perspective soit non-pertinente –, le point de vue développé par Raphaël Baroni, faisant de l'intrigue le moteur d'une lecture *sous tension*, a permis de conserver cette dernière comme outil d'analyse. Nous avons alors pris appui sur les deux hyperfictions de notre corpus, qui radicalisent le questionnement, pour proposer une appréhension de l'intrigue qui ne serait pas uniquement polarisée par la fin du récit et par le triomphe de la concordance, mais qui reposerait sur le *désir* du lecteur de progresser dans le tissu des mots. Une fois cette définition complexe – celle d'une intrigue *non téléologique* – posée, le cinquième chapitre s'est attaché à déterminer les formes concrètes de la mise en intrigue dans les œuvres du corpus : nous avons mis en avant le fait que, pour la plupart, celles-ci reprenaient des configurations traditionnelles et relevant souvent de modèles populaires[1], pour mieux en déjouer les effets. Le récit d'enquête constitue la matrice de la plupart des romans et implique une posture spécifique de la part du lecteur qui le conduit à prendre part à la recomposition de la *méta-intrigue*, c'est-à-dire cette intrigue qui ne s'incarne dans aucun des récits multiples mais qui émerge de leur interaction. Cette activité du lecteur, s'apparentant à la marge à une forme d'*interactivité*, a conduit à de nouvelles précisions concernant l'avènement de l'intrigue au sein des œuvres multipliant les récits : si dans certaines œuvres du corpus, elle est préconstruite par l'auteur, dans d'autres elle prend l'aspect de ce que la critique a appelé *intrigue émergente*. Plus que jamais le lecteur apparaît comme un protagoniste essentiel. Le sixième chapitre s'est, pour cette raison, intéressé à la nature de l'expérience du lecteur : il s'est agi de prendre acte de la conclusion de Paul Ricœur – l'intrigue est une expérience du temps – pour déterminer ce que les œuvres multipliant les récits ont à dire du temps. Il est apparu

[1] On peut considérer que le roman policier ou d'aventure correspond au domaine de la paralittérature ou de la littérature de genre : nous ne reprenons pas les connotations négatives associées à ces termes à notre compte, et nous renvoyons à l'introduction de l'ouvrage d'Anne Besson, *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, pour une définition approfondie.

que si ces dernières offrent bien des représentations spécifiques du temps – entre linéarité et circularité – elles s'ingénient plus encore à en perturber l'expérience, en superposant les temporalités, voire en intégrant en leur sein la représentation d'une temporalité strictement externe : celle de la lecture. Nous avons alors achevé cette deuxième partie par une mise au point concernant la linéarité, en montrant que la multiplication des récits pouvait impliquer, au-delà d'un désordre dans la mise en récit des événements de la diégèse, une non-linéarité dispositive : l'agencement du texte lui-même requiert du lecteur la capacité de s'extraire d'une réception continue pour tenter d'expérimenter la simultanéité.

Le septième chapitre signait la bascule vers l'expérience spatiale : prenant acte du fait que la multiplication des récits, en refusant à l'intrigue sa dimension téléologique et en favorisant un étoilement de l'attention du lecteur, brouillait l'expérience de refiguration du temps, nous avons cherché à caractériser au plus près la nature de l'expérience de lecture qui en résulte. Il est apparu que la représentation de l'espace dans le corpus de travail était bien plus riche que celle du temps, au niveau de la diégèse comme au niveau du dispositif. Dans le premier cas, qui a été l'objet du septième chapitre, le territoire dans lequel évoluent les personnages des fictions multipliant les récits – labyrinthe menaçant ou réseau – a été caractérisé comme mouvant, parce que composé de plusieurs strates : les personnages, pour l'appréhender, s'efforcent de l'arpenter. Nous avons proposé de comprendre cette expérience comme une intégration au sein de la fiction des théories scientifiques du siècle dernier : l'espace n'est plus perçu comme une donnée *a priori* mais semble devoir être pensé conjointement au temps et *à partir* du point de vue du personnage ; autrement dit, la multiplication des récits semble offrir une figuration de l'*espace-temps* tel qu'il a été défini par Poincaré ou Einstein. Si l'espace ainsi donné à percevoir au lecteur est complexe, c'est parce que la multiplication des récits crée, bien plus que plusieurs temporalités, plusieurs espaces au sein de la fiction, relevant ou non de différents niveaux de réalité. Un des enjeux majeurs des œuvres du corpus consiste à mettre à l'épreuve la frontière entre ces espaces. La conséquence de ces expérimentations au cœur du laboratoire de la fiction risque, nous l'avons montré en analysant les mises en abyme et les métalepses produites en grand nombre par la multiplication des récits, d'atteindre la seule frontière dont le lecteur est pourtant certain : celle séparant son monde, réel, de la fiction. En fin de compte, on peut affirmer que la multiplication des récits offre une figuration approfondie de l'immersion narrative – la suspension du temps qu'elle suppose, tout comme l'existence du lecteur dans deux endroits à la fois. Le huitième chapitre présentait, dans cette perspective, les résultats de cette expérience de lecture : le lecteur, à l'image des personnages, se fait arpenteur d'œuvres romanesques devenues labyrinthes à parcourir. Nous avons cherché, en prenant appui sur la matérialité des œuvres du corpus, à interroger la façon dont on lit ces œuvres : le lecteur intrigué ne l'est alors plus seulement par l'agencement des *récits* entre eux mais aussi par la *disposition* du texte lui-même. Pour pouvoir lire, c'est-à-dire pour pouvoir *avancer* dans l'œuvre, il doit agir : nous avons mis en avant le rôle de la carte dans cette progression, en analysant à la fois la pratique des auteurs consistant à accompagner leur œuvre de cartes ou schémas explicatifs, et celles des lecteurs, produisant leurs propres cartes, traces d'un itinéraire ou recension d'un territoire textuel. Mais il est apparu que la carte était un outil trop faible pour appréhender un espace fictionnel, narratif et textuel conçu comme une superposition de plans : chaque récit crée son espace diégétique, chaque récit représente un espace à

agencer au sein des autres, et chaque récit s'incarne de façon spécifique dans son dispositif, qu'il soit de papier ou numérique. Notre neuvième chapitre s'est ainsi donné pour objectif de forger un nouvel outil capable de supplanter la carte pour modéliser cette expérience spatiale générée chez le lecteur par la mise en intrigue spécifique que permet la multiplication des récits : il s'agit de la *stéréométrie littéraire*. Prenant appui sur une notion de géométrie – la mesure des volumes – et sur l'usage métaphorique qu'en a fait W. G. Sebald dans *Austerlitz*, œuvre qui pourrait figurer dans notre corpus de travail, la stéréométrie littéraire se pense comme un outil permettant la modélisation des rapports configurants entretenus par la mise en récit avec les catégories du temps et de l'espace, à partir du point de vue du lecteur. Autrement dit, elle a vocation à permettre la visualisation en quatre dimensions – en volume et à partir du point de vue du lecteur – de l'expérience spatio-temporelle induite chez ce dernier par la multiplication des récits. Ce dernier chapitre, expérimental, a ainsi proposé une définition de la notion de stéréométrie ainsi qu'une présentation théorique de l'outil. Nous le concevons comme une proposition et non comme un aboutissement définitif de la réflexion : en effet, nous quittons dans ce neuvième chapitre le registre de l'analyse pour entrer dans celui de la conception. L'outil ainsi proposé est une ébauche qui doit être questionnée, mise à l'épreuve, approfondie : nous l'envisageons comme un prolongement possible du travail amorcé dans le cadre de cette thèse.

Au terme de ce parcours, trois éléments majeurs doivent être retenus. Nous espérons, d'abord, avoir pu mettre en relief la pertinence et l'enjeu de la notion de multiplication des récits, qui se situe au cœur de notre réflexion. Nous espérons également que les analyses développées autour de la question de l'intrigue auront permis d'en élargir la portée : celles-ci ont perpétuellement été guidées par notre interrogation de départ, caractérisée de *naïve* dans l'introduction mais fondamentale à nos yeux, et qui visait à comprendre comment on peut être passionné par un roman qui cherche à déconstruire patiemment ce qui constitue habituellement les traits captivants de l'intrigue. Nous espérons, enfin, que l'outil proposé dans le dernier chapitre, qui prend acte de l'enjeu que représente le dispositif dans la réception des œuvres romanesques, pourra trouver ses expérimentateurs.

***

> Erreur de postuler un temps historique absolu : il y a des temps différents bien que parallèles. En ce sens, un des temps de ce qu'on appelle Moyen Âge peut coïncider avec un des temps de ce qu'on appelle l'Age Moderne. C'est ce temps qui est perçu et habité par des peintres et des écrivains qui refusent de s'appuyer sur la circonstance, d'être « modernes » dans le sens où l'entendent nos contemporains, ce qui ne signifie pas qu'ils choisissent d'être anachroniques ; ils sont simplement en marge du temps superficiel de leur époque […].[1]

Morelli, personnage d'écrivain que l'on peut considérer comme le relais de Cortázar dans le roman, livre dans le récit 116 de *Marelle* ce point de vue sur le temps et son fonctionnement, qui n'est pas sans faire écho à ce que l'on a pu rencontrer chez Sebald – pour qui l'on ne connaît pas « les règles qui président au retour du passé », si bien qu'il a « de plus en plus l'impression que le temps n'existe absolument pas, qu'au contraire il n'y a que des espaces imbriqués les uns dans les autres selon les lois

[1] Cortázar, J., *Marelle*, Guille, L. et F. Rosset (trad.), Paris, Gallimard, 1979 [1963], p. 502.

d'une stéréométrie supérieure[1] ». Précisément, dans *Marelle*, se dessine, au sein d'un roman proposant lui-même plusieurs lignes narratives superposées, l'idée qu'un rapport au temps autre, ou *neuf*, peut être théorisé à partir de cela. Façon de penser la création en dehors de tout effet de mode, ce postulat invite aussi à un décentrement du regard critique : pourquoi faudrait-il aborder les œuvres selon l'ordre d'une histoire littéraire qui distingue, sépare plutôt qu'elle ne rassemble ? On rejoint là ce que Pierre Bayard développe, à la suite d'une remarque de l'oulipien François Le Lionnais que nous reproduisons et mettant ainsi en œuvre le principe même qu'il énonce, sous l'idée du *plagiat par anticipation* :

> Il nous arrive parfois de découvrir qu'une structure que nous avions crue parfaitement inédite, avait déjà été découverte ou inventée dans le passé, parfois même dans un passé lointain. Nous nous faisons un devoir de reconnaître un tel état de chose en qualifiant les textes en cause de « plagiat par anticipation ». Ainsi justice est rendue et chacun reçoit-il selon ses mérites.[2]

C'est le surgissement d'une œuvre nouvelle, reconnue comme telle, qui éclaire à de nouveaux frais une autre œuvre la précédant et paraissant développer les mêmes procédés. Comme le précise Pierre Bayard dans l'ouvrage qu'il consacre à la question, quatre critères sont nécessaires à la reconnaissance du plagiat par anticipation : la *ressemblance* entre deux créations, qui doit être *dissimulée* de sorte que le plagiaire soit *l'auteur du passé* et non l'auteur du futur – il s'agit à proprement parler d'un renversement du regard porté sur les œuvres et l'histoire littéraire – ; l'ensemble suscite un sentiment de *dissonance* : les passages plagiés par anticipation « donnent l'impression de ne pas trouver exactement leur place dans l'œuvre où ils figurent[3] » et sonnent comme des anachronismes.

Cette proposition, qui a assuré une certaine notoriété à Pierre Bayard tout comme elle a suscité de nombreuses discussions[4], peut sembler difficile à prendre au sérieux ou à mettre en œuvre ; cependant, elle repose sur un fondement stimulant : le plagiat par anticipation émerger à la lecture, donc dans la réception que l'on fait d'une œuvre en dehors de tout projet d'auteur[5]. Ce qui distingue le simple plagiat de son double anticipateur repose sur l'appréhension par le lecteur des deux œuvres : laquelle est dominante ? Autrement dit, c'est un rapport entre œuvre jugée « mineure » et œuvre jugée « majeure » qui détermine le plagiaire, et ce rapport se construit entièrement dans la réception, singulière et collective, que l'on a d'une œuvre. Hélène Maurel-Indart, spécialiste du plagiat littéraire, va dans ce sens, dans le compte-rendu qu'elle livre de l'ouvrage :

---

[1] Sebald, W. G., *Austerlitz*, *op. cit.*, p. 219.

[2] Le Lionnais, F., « Le Second manifeste », art. cit., p. 27.

[3] Bayard, P., *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Editions de Minuit, 2009, p. 37-38.

[4] On peut à ce titre consulter la page du site *Fabula.org* consacré au critique (« P. Bayard sur Fabula », dossier en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?P%2E_Bayard_sur_Fabula [consulté le 23/08/17]), ainsi que la page recensant les articles et recherches portant spécifiquement sur *Le Plagiat par anticipation* (« Plagiat par anticipation », dossier en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Plagiat_par_anticipation [consulté le 23/08/17]). Nous renvoyons par ailleurs à deux comptes-rendus du *Plagiat par anticipation* : Beaudry, H., « L'angoisse prospective. Remarques sur *le Plagiat par anticipation* de Pierre Bayard », *Acta fabula*, vol. 10, n° 1, 2009, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Angoisse_prospective (consulté le 23/08/17) et Maurel-Indart, H., « Le précurseur dépossédé », *Acta fabula*, vol. 10, n° 2, 2009, en ligne : http://www.fabula.org/revue/document4889.php (consulté le 23/08/17) ; tous deux s'efforcent de prendre au sérieux une proposition qui se veut au moins autant théorique qu'humoristique.

[5] En ce sens, il ne relève pas d'une intertextualité dont on chercherait les traces dans les manuscrits, brouillons et lettres des auteurs. C'est une intertextualité construite entièrement dans le regard du lecteur.

> En réalité, la notion de « plagiat par anticipation », telle que P. Bayard essaie de lui donner une valeur qui dépasse le syllogisme provocateur ou le raisonnement par l'absurde, ne peut prétendre à une légitimité théorique que dans la mesure où on la resitue dans le processus de la réception, et non pas de la création. Cette distinction est essentielle.[1]

Cette façon d'envisager la critique littéraire replace dès lors l'acte de réception au centre : Pierre Bayard, à la manière de certains des personnages des œuvres de notre corpus – à l'image, par exemple, du narrateur de la première partie de *« 53 jours »* –, fait coïncider les verbes *lire* et *enquêter*[2].

A la lecture de certaines propositions critiques ayant accompagné ce travail, il nous est apparu que ce postulat, même s'il est souvent mis à distance, peut tout de même constituer une approche des œuvres. Calvino, par exemple, ne semble pas faire autre chose lorsqu'il énonce le septième précepte de son article « Pourquoi lire les classiques ? » :

> Si je lis l'*Odyssée*, je lis le texte d'Homère, mais je ne puis oublier tout ce que les aventures d'Ulysse ont fini par signifier au cœur des siècles, et je ne puis pas ne pas me demander si ces sens étaient implicites dans le texte ou si ce sont des dépôts, des déformations ou des extensions successives.[3]

On sait la place qu'accorde Calvino à *L'Odyssée* dans sa bibliothèque personnelle, et la valeur séminale qu'il lui confère quant à la forme de l'enchâssement narratif[4]. De la même manière, il semble bien lire le *Décaméron* de Boccace à l'aune de ses propres préoccupations, lorsqu'il affirme que « les nouvelles racontées […] constituent un catalogue des possibilités narratives qui s'ouvrent au langage et à la culture […][5] » ; on retrouve le même vocabulaire lorsqu'il évoque, dans ses *Leçons américaines*, son projet avec *Le Château des destins croisés* et *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, où il s'agit de « fournir les échantillons de la multiplicité potentielle des récits possibles[6] ». Dès lors, si l'on détermine ici une influence intertextuelle avérée, on découvre aussi de quelle façon un plagiat par anticipation peut se tisser dans l'esprit du lecteur : si nous relisons *L'Odyssée* ou le *Décaméron* à la suite des deux romans calviniens de notre corpus, à quoi serons-nous sensibles ? Ne serons-nous pas tentés de surévaluer le « catalogue » des possibles narratifs dans l'œuvre de Boccace, comme si l'auteur l'avait forgée à partir d'une contrainte de création oulipienne (par exemple, en croisant certains thèmes et certains styles dans un cadre systématique voire *mécanique*, à savoir les dix journées de dix récits) ? Et n'est-ce pas, en fin de compte, l'opération à laquelle se livrent les théoriciens structuralistes et narratologues de la deuxième moitié du XXe siècle à propos de la notion d'enchâssement, en reconstruisant une bibliothèque idéale faisant fi des spécificités contextuelles[7], leur regard étant infléchi par la déconstruction à l'œuvre de la forme narrative dans les années 1960 ?

---

[1] Maurel-Indart, H., « Le précurseur dépossédé », art. cit., n.p.

[2] Il suffit de penser à l'entreprise qu'il mène dans *Qui a tué Roger Ackroyd ?* (Bayard, P., *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Editions de Minuit, 1998).

[3] Calvino, I., « Pourquoi lire les classiques ? », *Pourquoi lire les classiques*, Manganaro, J.-P., Sollers, P. (trad.), Paris, Editions du Seuil, 1996 (nous citons à partir de l'édition Points, 1996, p. 9).

[4] Voir Calvino, I., « Les Niveaux de la réalité en littérature », art. cit., et nos commentaires dans ce travail.

[5] *Ibid.*, p. 91.

[6] Calvino, I., « Multiplicité », *Leçons américaines*, *op. cit.*, p. 189.

[7] Cette formulation est, bien sûr, exagérée : il s'agit pour nous de dire que le narratologue s'intéressera aux récits avant tout pour leur nature de récit, et ne prendra en compte que de façon secondaire leur inscription dans l'histoire littéraire.

Si nous formulons ces remarques au terme de notre entreprise, c'est parce qu'il nous semble que l'on peut trouver là une application de la stéréométrie littéraire telle que nous l'avons définie dans le dernier chapitre de ce travail. Elle apparaît en effet comme un outil pertinent pour modéliser cette histoire littéraire prise non plus selon un prisme temporel ou historique, mais selon un agencement spatial en zones de recoupements, à partir du point de vue du lecteur. Cette *Histoire littéraire stéréométrique* serait alors anhistorique, voire (an)achronique : en tout cas, non chronologique. C'est une voie que certains ont suivi, dans la lignée de la conception benjaminienne de l'œuvre d'art comme toujours contemporaine[1], en considérant que toute œuvre d'art est toujours actuelle à celui qui la reçoit[2]. Dans le propos introductif des actes du colloque *Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps*, Sophie Rabau et Henri Garric s'interrogent ainsi : ne serait-il pas « possible de trouver dans les textes littéraires la représentation de cadres achroniques qui serviraient en retour à penser la littérature en faisant l'économie des catégories temporelles ?[3] ». Dans une certaine mesure, c'est ce que permet la stéréométrie littéraire, en désamorçant la valeur temporelle de la mise en intrigue pour concevoir les rapports entre les récits d'un point de vue spatial. Elle peut alors devenir un outil efficace pour représenter cette « histoire » littéraire anachronique de la multiplication des récits, que nous avons tenté de réaliser dans le premier chapitre de ce travail. Notre proposition était strictement chronologique, alors même que la pertinence d'une telle rétrospection – et la dimension téléologique qu'elle implique – a pu être mise à mal[4]. Elle reposait de fait sur un regard critique rétrospectif, à la manière d'un Calvino, visant à « rendre visible[5] » ce qui dans les œuvres du passé fait écho, au-delà de toute inscription dans un contexte de création, aux œuvres du futur.

Dans cette perspective, les deux romans calviniens de notre corpus, entre coordination et subordination, constituent le centre d'un rayonnement orienté à la fois vers l'avenir et vers le passé, éclairant des œuvres déjà écrites et encore à écrire. On pourrait alors entreprendre de façonner une

[1] C'est ce qu'il explique dans une lettre adressée à Florens Christian Rang datée du 9 décembre 1923 (citée dans Garric, H., « Révolutionner l'histoire littéraire », *Atelier Fabula*, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?R%26eacute%3Bvolutionner_l%27histoire_litt%26eacute%3Braire_par_Henri_Garric [consulté le 23/08/17]).

[2] C'est ce que développe par exemple Yves Citton lorsqu'il définit la notion d'*actualisation* (voir Citton, Y., *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Editions Amsterdam, 2007).

[3] Rabau, S., Garric, H., « Introduction », *Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps*, Atelier littéraire, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Sortir_du_temps_%3A_la_litt%26eacute%3Brature_au_risque_du_hors%2Dtemps (consulté le 23/08/17). Nous renvoyons à l'ensemble de ces actes pour un aperçu plus approfondi des enjeux de l'anachronie et de l'achronie littéraire. Mentionnons simplement ici que Sophie Rabau et Henri Garric envisagent trois modalités de réponse à l'hypothèse que nous avons reproduite, trois modalités qui se retrouvent à divers degrés dans les œuvres de notre corpus telles que nous les avons analysées : le *déréglement*, c'est-à-dire la présentation d'une temporalité déréglée, la *simultanéité* et la *répétition*, qui nient la successivité et l'irréversibilité du temps, et l'*impertinence de la catégorie temporelle*, dans des systèmes relevant par exemple du champ des possibles (intégrer dans l'œuvre tous ses possibles, à l'image du « Jardin aux sentiers qui bifurquent » borgésien). Précisons enfin que c'est dans le cadre de ce colloque que l'on retrouve l'article de Rapahëlle Guidée à propos de Sebald, au détour duquel nous avons rencontré pour la première fois la notion de stéréométrie (Guidée, R., « "Le temps n'existe absolument pas" : photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W. G. Sebald », art. cit.).

[4] Par exemple par les remarques formulées par Jérémy Naïm dans l'introduction de sa thèse (voir Naïm, J., *Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au xixe siècle*, *op. cit.*).

[5] Payot, D., *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Editions Galilée, 1991, p. 17.

histoire littéraire stéréométrique, revue et corrigée de la multiplication des récits : c'est la preuve que ce travail, comme les œuvres de notre corpus, ne peut s'en tenir au mot de la fin[1].

[1] Bien que les digressions de [Mme Debeaux] puissent souvent paraître impénétrables, elles ne sont pas complètement dénuées de sens. Le lecteur qui souhaite interpréter tout seul [cet ultime détour] peut ne pas tenir compte de cette note. Ceux, toutefois, qui sentent qu'ils pourraient tirer profit d'une meilleure compréhension de [cette histoire littéraire stéréométrique, revue et corrigée,] peuvent se reporter plus loin et lire l'annexe 20 (Annexe 20).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Index des auteurs (sélection)

A

Aarseth · 28, 29, 114, 221, 256, 273, 310, 332, 374, 375, 376, 377, 379, 380, 473

Abrams · 92, 103, 114, 205, 301

Aristote · 12, 22, 23, 43, 175, 210, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 235, 236, 238, 239, 242, 272, 280, 348, 459, 556, 558

Audet · 17, 33, 52, 71, 90, 91, 92, 93, 106, 142, 146, 148, 149, 326, 328, 557

B

Baroni · 10, 11, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 43, 225, 227, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 256, 257, 258, 259, 272, 273, 274, 282, 283, 317, 318, 321, 335, 551, 556, 558

Barth · 42, 58, 78, 79, 80, 83, 84, 111, 117, 119, 122, 123, 185, 186, 187, 189, 190, 193, 194

Besson · 17, 104, 338, 346, 347, 558

Blanchot · 141, 142, 143, 145, 146, 188

Boltanski · 193, 280, 281, 286

Bootz · 28, 30, 111, 155, 156

Borges · 34, 41, 58, 60, 66, 70, 87, 89, 165, 167, 182, 185, 186, 197, 201, 304, 308, 317, 403, 404, 405, 428, 434, 435, 447, 468, 476, 480

Bouchardon · 28, 29, 30, 32, 33, 38, 156, 310, 313, 314, 315, 316, 328, 332, 334, 457, 532

Bouju · 3, 13, 41, 86, 170, 199, 200, 201, 202, 204, 205, 206, 210, 245, 451, 452, 528, 529, 530, 531, 558

C

Calvino · 5, 9, 11, 18, 20, 25, 29, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 50, 51, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 63, 64, 66, 69, 70, 72, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 97, 106, 107, 109, 115, 116, 118, 119, 123, 124, 128, 132, 133, 135, 136, 137, 144, 146, 148, 150, 151, 152, 154, 155, 159, 161, 167, 168, 170, 171, 174, 176, 177, 182, 184, 185, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 209, 211, 212, 215, 216, 218, 222, 231, 238, 239, 242, 246, 258, 277, 286, 287, 288, 293, 294, 300, 304, 308, 312, 318, 322, 323, 324, 325, 326, 328, 331, 336, 337, 351, 352, 357, 364, 379, 380, 386, 387, 398, 402, 403, 405, 408, 412, 414, 415, 416, 417, 421, 425, 428, 431, 441, 442, 446, 447, 448, 450, 452, 454, 460, 461, 462, 468, 471, 472, 473, 475, 477, 484, 485, 489, 493, 503, 507, 509, 518, 525, 533, 545, 546, 547, 548, 562, 563

Cortázar · 41, 71, 82, 92, 114, 185, 217, 314, 376, 386, 452, 501, 560

D

Dällenbach · 70, 136, 431, 432, 433, 435, 437, 445, 448

Dangy · 104, 105, 279, 283, 284, 285, 301, 302, 303, 444

Danielewski · 5, 12, 24, 35, 37, 41, 52, 54, 56, 70, 71, 82, 92, 113, 134, 140, 154, 155, 165, 171, 176, 177, 178, 192, 196, 197, 204, 205, 206, 210, 216, 218, 220, 221, 237, 243, 258, 277, 287, 290, 302, 304, 323, 330, 352, 353, 367, 368, 369, 378, 386, 389, 392, 397, 402, 403, 404, 406, 409, 414, 423, 427, 442, 447, 449, 455, 464, 465, 467, 468, 471, 473, 474, 476, 478, 480, 481, 482, 484, 490, 491, 492, 493, 500, 501, 502, 531, 548

Debeaux · 16, 30, 31, 39, 54, 55, 111, 115, 138, 210, 277, 309, 316, 439, 452, 484, 564

Deleuze · 18, 144, 146, 450, 451, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 503, 519

Dorst · 92, 103, 114, 205, 301

E

Eco · 21, 190, 214, 221, 257, 270, 477, 503, 522

F

Fleischer · 5, 12, 17, 26, 38, 41, 82, 92, 95, 96, 98, 104, 105, 108, 127, 128, 129, 147, 152, 170, 173, 176, 193, 194, 198, 204, 209, 212, 215, 237, 241, 246, 248, 253, 254, 296, 298, 300, 319, 321, 364, 365, 369, 372, 399, 400, 407, 408, 413, 439, 444, 449, 478, 512, 524, 526, 527, 531, 535, 536, 557

G

Garric · 499, 523, 563

Genette · 12, 14, 19, 42, 49, 57, 58, 59, 60, 65, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 90, 94, 95, 100, 106, 111, 117, 119, 121, 122, 123, 124, 129, 131, 133, 211, 233, 307, 313, 356, 363, 364, 365, 366, 368, 372, 374, 375, 377, 385, 403, 415, 416,417, 431, 433, 434, 435, 438, 441, 444, 460, 465, 557

Ginzburg · 281, 282, 296, 302, 304, 309

Guattari · 18, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 503, 519

Guilet · 33, 91, 113, 114, 134, 140, 311

J

Jouve · 12, 22, 47, 91, 175

K

Kellman · 18, 173

Kermode · 153, 175, 186, 227, 231, 232, 240, 243

L

La Farge · 5, 12, 17, 24, 31, 39, 40, 41, 102, 115, 130, 195, 196, 199, 208, 209, 216, 273, 277, 296, 319, 333, 408, 436, 452, 456, 478, 496, 497, 499, 506, 510, 517, 527

Lavocat · 416, 417, 424, 430, 431, 433, 434

Lyotard · 31, 182, 183

M

Mellier · 24, 33, 134, 140, 279, 283, 286, 292, 295, 304

Mitchell · 5, 12, 35, 36, 37, 41, 56, 103, 104, 118, 135, 136, 146, 149, 151, 167, 176, 177, 179, 191, 192, 193, 199, 205, 216, 240, 296, 308, 344, 346, 348, 350, 378, 379, 389, 399, 414, 418, 422, 429, 437, 438, 477, 488, 501, 511, 529, 541, 542, 544, 557

P

Perec · 5, 11, 24, 33, 34, 35, 37, 39, 41, 51, 52, 53, 61, 72, 85, 88, 89, 90, 92, 104, 106, 132, 133, 142, 148, 161, 168, 174, 176, 177, 188, 189, 190, 191, 201, 202, 209, 213, 217, 236, 241, 242, 250, 253, 279, 283, 284, 285, 286, 293, 301, 302, 303, 305, 307, 312, 315, 322, 327, 332, 340, 341, 372, 380, 386, 392, 403, 405, 406, 409, 420, 424, 428, 429, 443, 448, 451, 465, 471, 477, 484, 485, 488, 489, 493, 503, 507, 510, 557

Pier · 10, 15, 80, 129, 233, 433

R

Rabau · 17, 54, 55, 56, 57, 97, 100, 247, 248, 307, 499, 523, 563

Ricœur · 12, 21, 22, 23, 24, 25, 42, 43, 96, 225, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 235, 238, 239, 242, 243, 244, 245, 256, 272, 274, 277, 281, 293, 335, 348, 350, 353, 459, 466, 523, 551, 556, 558

Ryan · 22, 196, 310, 312, 314, 315, 316, 502

Ryman · 5, 11, 17, 26, 32, 39, 40, 41, 103, 115, 125, 128, 130, 138, 170, 172, 177, 195, 196, 215, 217, 259, 261, 264, 268, 270, 274, 277, 291, 307, 337, 352, 380, 397, 436, 478, 494, 495, 499, 506, 512, 513, 515, 519, 551

S

Saemmer · 33, 156, 196, 199, 261, 272, 274, 502, 532

Samoyault · 73, 159, 169, 170, 175, 342, 343, 530, 558

Sebald · 26, 497, 498, 499, 519, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 560, 561, 563

T

Thély · 20

Todorov · 13, 14, 16, 18, 19, 24, 57, 58, 59, 60, 61, 70, 71, 72, 73, 74, 77, 80, 81, 82, 83, 90, 94, 97, 106, 131, 168, 248

W

Wachowski · 35, 135, 149, 351, 399, 419, 423, 438, 501, 530

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Index des notions

A

adhésion · 11, 22, 42, 101, 211, 247, 453

agencement · 11, 12, 22, 24, 25, 27, 32, 37, 38, 39, 41, 43, 55, 64, 111, 115, 123, 138, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 235, 236, 239, 240, 244, 260, 262, 281, 335, 336, 346, 358, 374, 381, 386, 388, 397, 460, 466, 485, 486, 487, 494, 499, 503, 505, 506, 510, 511, 522, 529, 533, 535, 538, 540, 541, 544, 546, 547, 551, 552, 556, 557, 559, 563

arborescence · 108, 460, 461, 462, 464

architecture · 25, 62, 93, 183, 366, 381, 385, 389, 419, 435, 451, 465, 466, 467, 468, 470, 473, 474, 479, 486, 524, 542

arpentage · 406, 408, 409, 410, 451, 471, 520, 537, 538, 539

arpenter · 44, 407, 451, 467, 475, 503, 515, 518, 525, 527, 550, 559

attente · 11, 23, 123, 142, 148, 153, 175, 179, 209, 243, 245, 246, 247, 255, 258, 259, 262, 269, 270, 295, 314, 337, 347, 366, 367, 379, 455, 471, 527

B

bibliothèque · 9, 30, 34, 39, 61, 64, 99, 149, 167, 199, 307, 385, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 408, 427, 440, 447, 476, 526, 562

bifurcation · 18, 108, 129, 204, 239, 248, 249, 251, 261, 271, 274, 292, 296, 317, 330, 362, 363, 365, 393, 399, 436, 468, 517, 526

boucle · 88, 108, 113, 123, 126, 133, 136, 137, 277, 298, 348, 350, 358, 388, 399, 404, 432, 517, 535

C

carte · 31, 32, 44, 71, 72, 118, 128, 152, 153, 172, 174, 182, 200, 214, 216, 217, 236, 239, 255, 261, 262, 273, 300, 334, 350, 352, 353, 369, 393, 428, 435, 440, 459, 464, 484, 485, 486, 494, 499, 503, 504, 505, 506, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 530, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 545, 547, 549, 550, 551, 552, 559

cartographie · 337, 350, 355, 386, 463, 503, 504, 505, 508, 509, 511, 512, 515, 521, 524, 530, 536, 538, 539, 541, 545, 551

codex · 12, 27, 92, 113, 156, 197, 277, 314, 315, 377, 378, 457, 494, 532

complexité · 18, 29, 64, 85, 88, 89, 109, 112, 113, 116, 140, 144, 145, 182, 188, 194, 221, 222, 225, 273, 274, 304, 318, 380, 416, 468, 471, 473, 475, 476, 478, 480, 484, 485, 494, 508, 517, 518, 538, 542, 548, 549

configuration · 23, 25, 42, 96, 111, 164, 229, 230, 232, 233, 234, 235, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 246, 249, 335, 348, 355, 386, 392, 406, 459, 464, 486, 503, 505, 518, 523, 527, 530

contrainte · 11, 29, 39, 40, 70, 85, 87, 157, 168, 216, 233, 314, 322, 323, 324, 325, 326, 376, 377, 446, 471, 477, 489, 562

coordination · 43, 82, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 108, 111, 113, 126, 135, 138, 143, 171, 533, 534, 535, 545, 552, 557, 563

court-circuit · 3, 108, 129, 130, 138, 152, 169, 194, 215, 237, 248, 254, 296, 365, 389, 398, 399, 400, 413, 433, 445, 501, 512, 526, 530, 533, 535, 557

curiosité · 10, 21, 23, 36, 43, 49, 156, 244, 247, 248, 249, 251, 253, 254, 255, 261, 263, 265, 271, 289, 300, 303, 309, 312, 321, 327, 354, 361, 369, 406, 455, 540, 544

cycle · 17, 49, 69, 103, 104, 130, 337, 338, 342, 346, 348, 462, 529, 557

D

début · 3, 27, 31, 32, 34, 37, 40, 52, 64, 66, 114, 120, 126, 137, 147, 175, 212, 235, 236, 237, 240, 242, 253, 266, 286, 290,

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

298, 299, 300, 301, 307, 327, 330, 332, 336, 342, 345, 348, 349, 353, 354, 358, 359, 361, 363, 369, 373, 379, 386, 400, 403, 408, 409,429, 435, 437, 441, 443, 454, 455, 471, 491, 521, 526, 528

décrochage · 16, 67, 104, 108, 417, 420, 440, 512

dédoublement · 51, 66, 70, 97, 170, 366, 413, 414, 437, 445, 452, 520, 529, 531

dénouement · 10, 12, 21, 22, 23, 24, 27, 229, 233, 237, 238, 245, 246, 247, 249, 250, 253, 254, 257, 259, 260, 261, 262, 265, 266, 274, 276, 279, 280, 286, 295, 316, 318, 320, 365, 367, 471, 532, 555

désir · 9, 11, 21, 23, 32, 39, 55, 78, 89, 119, 129, 148, 151, 153, 156, 170, 175, 212, 213, 225, 237, 238, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 253, 261, 265, 272, 276, 277, 286, 287, 289, 293, 295, 297, 299, 303, 320, 335, 380, 394, 431, 454, 463, 464, 469, 474, 502, 522, 523, 535, 542, 558

désordre · 93, 112, 159, 167, 169, 178, 180, 225, 280, 282, 286, 287, 290, 297, 305, 330, 335, 356, 362, 368, 374, 375, 377, 400, 410, 448, 468, 559

détective · 282, 284, 298, 299, 301, 302, 303, 305, 332, 471

diffraction · 17, 33, 42, 52, 71, 90, 91, 92, 93, 94, 106, 142, 144, 145, 146, 180, 189, 200, 556, 557

dispositif · 12, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 37, 39, 40, 42, 44, 54, 55, 56, 65, 68, 69, 105, 108, 112, 138, 148, 149, 156, 169, 172, 200, 202, 216, 221, 222, 225, 231, 256, 270, 271, 273, 274, 303, 314, 315, 316, 321, 326, 334, 335, 350, 364, 368, 371, 377, 378, 380, 386, 426, 459, 467, 468, 485, 495, 499, 500, 501, 502, 503, 506, 512, 531, 559, 560

diversion · 151, 153, 251

E

encadrement · 15, 59, 68, 69, 80, 81, 126

enchâssement · 11, 13, 14, 15, 16, 17, 27, 34, 35, 38, 42, 47, 51, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 68, 69, 71, 72, 73, 74, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 90, 94, 97, 100, 101, 106, 111, 117, 122, 126, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 170, 171, 189, 190, 240, 312, 322, 323, 353, 373, 385, 414, 415, 432, 433, 449, 460, 464, 465, 501, 510, 518, 524, 525, 528, 530, 531, 532, 541, 543, 545, 548, 555, 556, 557, 562

enchâssement inverse · 35, 136, 501, 557

engendrement · 18, 107, 122, 124, 136, 170, 173, 174, 288, 445, 531

engendrer · 18, 168, 174, 321, 323, 392

enquête · 38, 77, 103, 111, 132, 134, 149, 168, 174, 175, 255, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 290, 291, 292, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 305, 306, 307, 309, 310, 317, 332, 335, 373, 404, 407, 410, 425, 430, 444, 481, 482, 492, 498, 523, 524, 542, 558

épimodernisme · 41, 199, 200, 201, 202, 206, 451, 558

espace textuel · 38, 355, 378, 414, 486, 488, 503, 504, 505, 507, 514, 515, 516, 521, 550, 551, 552

espace-temps · 357, 362, 364, 369, 386, 389, 390, 411, 412, 413, 521, 559

excès · 43, 47, 159, 160, 169, 170, 171, 175, 188, 303, 399, 558

expérience · 12, 21, 23, 25, 42, 43, 61, 119, 162, 178, 180, 192, 199, 202, 227, 228, 229, 230, 232, 257, 260, 281, 324, 327, 332, 334, 341, 342, 343, 344, 347, 348, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 369, 370, 371, 372, 377, 381, 386, 389, 392, 411, 415, 428, 452, 453, 457, 459, 470, 473, 475, 484, 485, 486, 490, 493, 494, 502, 503, 505, 523, 528, 529, 533, 534, 538, 555, 556, 558, 559

F

figuration · 44, 54, 65, 202, 225, 335, 353, 368, 419, 452, 457, 459, 462, 478, 482, 492, 506, 507, 517, 518, 527, 528, 529, 540, 542, 551, 556, 558, 559

fin · 12, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 31, 34, 35, 40, 41, 51, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 69, 71, 82, 85, 86, 88, 89, 91, 93, 96, 100, 114, 123, 124, 127, 132, 133, 134, 136, 137, 145, 147, 149, 153, 155, 161, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 179, 181, 183, 186, 194, 198, 200, 210, 213, 216, 225, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 251, 253, 256, 257, 258,

259, 260, 261, 262, 264, 265, 266, 268, 269, 270, 271, 274, 275, 276, 277, 282, 284, 286, 292, 295, 296, 298, 299, 305, 309, 312, 317, 318, 319, 320, 327, 329, 335, 336, 337, 344, 345, 348, 349, 351, 352, 353, 357, 359, 363, 365, 366, 367, 369, 370, 371, 372, 376, 377, 378, 391, 394, 395, 398, 399, 400, 410, 417, 418, 423, 426, 432, 436, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 452, 454, 459, 462, 466, 468, 471, 472, 473, 474, 481, 484, 485, 486, 489, 490, 497, 511, 513, 521, 527, 528, 532, 533, 534, 545, 552, 555, 558, 559, 562, 564

flux · 162, 195, 196, 216, 338, 340, 342, 386, 397, 410, 412, 413, 450, 505

fragment · 43, 62, 90, 112, 113, 125, 136, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 149, 189, 213, 260, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 327, 337, 338, 339, 340, 352, 355, 360, 361, 362, 363, 371, 374, 376, 377, 380, 406, 432, 435, 437, 442, 557

frontière · 43, 131, 134, 188, 297, 332, 344, 413, 415, 416, 417, 420, 421, 423, 424, 425, 427, 430, 431, 434, 441, 444, 457, 464, 559

frontières · 13, 19, 104, 107, 133, 146, 156, 168, 172, 195, 316, 389, 397, 403, 414, 415, 418, 419, 424, 425, 429, 430, 431, 433, 444, 445, 452, 474, 485, 532, 541

frustration · 20, 43, 55, 144, 151, 155, 239, 243, 250, 251, 252, 254, 263, 303, 332, 369, 379, 380, 473

G

géographie · 20, 212, 387, 397, 504, 505, 508, 538

géométrie · 26, 182, 234, 400, 411, 412, 414, 430, 462, 519, 520, 521, 538, 560

H

hiérarchie · 14, 16, 18, 80, 82, 108, 112, 117, 123, 133, 191, 387, 414, 417, 418, 427, 429, 460, 462, 463, 464, 524, 541, 548, 557

hiérarchisation · 14, 16, 74, 77, 87, 96, 126, 131, 134, 194, 448, 548

Humanités numériques · 503, 505, 534

hyperfiction · 30, 32, 39, 259, 274, 277, 506, 510, 517

hypertexte · 12, 24, 28, 30, 31, 32, 39, 40, 56, 57, 71, 73, 78, 81, 87, 93, 102, 103, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 125, 126, 128, 130, 135, 138, 139, 140, 146, 152, 153, 154, 155, 156, 161, 162, 168, 169, 170, 172, 173, 195, 196, 197, 199, 202, 204, 205, 208,209, 215, 216, 217, 243, 251, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 296, 301, 309, 310, 311, 314, 315, 316, 320, 326, 327, 332, 333, 337, 338, 339, 352, 353, 361, 362, 364, 372, 373, 374, 377, 380, 397, 400, 408, 412, 419, 422, 435, 444, 447, 452, 453, 455, 456, 459, 460, 463, 464, 474, 487, 494, 498, 501, 506, 508, 513, 514, 515, 532, 538, 539, 546, 557

hypertexte de fiction · 12, 31, 111, 130, 275, 277, 309

I

illisibilité · 31, 93, 107, 153, 159, 169, 175, 179, 180

illisible · 159, 175, 179, 225, 356, 473, 492, 550

immersif · 11, 40, 333, 455

immersion · 22, 42, 44, 92, 106, 155, 156, 177, 180, 207, 212, 243, 244, 248, 256, 316, 333, 389, 397, 408, 434, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 486, 500, 502, 518, 540, 552, 559

imprimé · 20, 22, 25, 27, 31, 32, 39, 40, 56, 108, 113, 115, 120, 156, 202, 276, 314, 339, 364, 386, 403, 494, 499, 501, 503, 507, 556

incarnation · 13, 27, 65, 160, 170, 189, 239, 465

insertion · 14, 15, 54, 55, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 71, 74, 75, 78, 80, 82, 83, 84, 91, 95, 97, 98, 103, 106, 112, 113, 114, 118, 136, 137, 352, 524, 557

interactif · 29, 32, 33, 38, 147, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 321, 328, 332, 334, 457, 532, 540, 552

interaction · 19, 20, 29, 56, 215, 244, 311, 314, 328, 332, 466, 490, 525, 557, 558

interactivité · 29, 30, 32, 43, 222, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 320, 321, 323, 326, 328, 334, 361, 374, 376, 502, 522, 558

interruption · 10, 20, 23, 55, 72, 77, 111, 123, 124, 143, 144, 145, 148, 151, 152, 153, 155, 156, 179, 215, 237, 239, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 277, 284, 287, 313, 342, 343, 351, 367, 368, 369, 373, 378, 379, 380, 532, 535, 542

J

jeu · 12, 17, 22, 24, 27, 30, 32, 71, 72, 74, 80, 83, 92, 93, 99, 114, 117, 118, 123, 124, 125, 128, 130, 131, 133, 137, 139, 143, 147, 161, 178, 198, 200, 205, 210, 211, 216, 221, 222, 228, 239, 241, 250, 265, 266, 271, 274, 279, 283, 284, 285, 290, 291, 305, 310, 312, 313, 315, 316, 318, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 336, 337, 338, 358, 359, 366, 369, 406, 409, 430, 431, 432, 440, 445, 453, 466, 473, 475, 477, 481, 488, 489, 492, 501, 507, 509, 525, 531, 545, 546, 547, 550

L

labyrinthe · 52, 86, 93, 124, 141, 144, 163, 170, 171, 180, 197, 210, 261, 304, 327, 330, 341, 355, 356, 375, 376, 406, 419, 447, 448, 459, 465, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 484, 485, 486, 491, 500, 503, 518, 525, 550, 552, 559

lecteur intrigué · 24, 25, 26, 207, 218, 222, 256, 300, 310, 457, 486, 522, 556, 559

linéarité · 13, 18, 25, 43, 55, 73, 82, 86, 90, 91, 92, 107, 108, 112, 113, 114, 116, 126, 129, 130, 131, 138, 140, 169, 185, 258, 260, 261, 265, 266, 314, 320, 335, 336, 348, 351, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 385, 407, 468, 473, 504, 511, 515, 517,521, 522, 525, 527, 529, 533, 535, 538, 540, 541, 544, 548, 551, 559

littérature numérique · 28, 30, 31, 32, 33, 39, 93, 113, 115, 531

livre · 5, 9, 10, 11, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 36, 37, 39, 40, 41, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 62, 69, 70, 71, 75, 83, 85, 89, 92, 93, 96, 100, 101, 103, 104, 108, 111, 113, 114, 115, 116, 118, 122, 127, 132, 133, 134, 140, 150, 151, 153, 154, 156, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 174, 176, 177, 179, 182, 191, 192, 196, 198, 201, 209, 210, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 228, 229, 238, 240, 241, 247, 251, 252, 253, 254, 257, 259, 267, 276, 284, 286, 287, 288, 294, 296, 298, 299, 301, 303, 304, 305, 307, 308, 314, 319, 323, 325, 326, 327, 329, 331, 332, 336, 338, 339, 350, 351, 353, 355, 358, 360, 362, 364, 368, 369, 370, 371, 376, 377, 378, 379, 380, 385, 387, 388, 391, 392, 398, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 408, 409, 412, 414, 419, 421, 424, 425, 429, 435, 438, 440, 441, 443, 444, 448, 449, 451, 455, 457, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 467, 475, 477, 479, 480, 485, 486, 487, 489, 490, 493, 495, 499, 500, 501, 502, 503, 507, 510, 515, 517, 531, 533, 538, 541, 544, 546, 549, 556, 560, 561

ludique · 35, 250, 321, 326, 331, 332, 333, 430, 453, 477

M

machine · 18, 29, 60, 63, 70, 72, 73, 89, 90, 118, 137, 165, 168, 216, 221, 257, 282, 311, 328, 330, 354, 430, 432, 445, 447, 489, 490, 491, 499, 545, 546, 548, 552

manipulation · 29, 42, 44, 53, 92, 221, 303, 331, 332, 340, 425, 433, 434, 500, 502, 503, 544, 545

manipulations · 11, 29, 217, 220, 427, 431, 457, 501, 503, 538, 550

matérialité · 12, 16, 18, 26, 27, 37, 42, 55, 92, 93, 114, 140, 156, 170, 196, 200, 201, 206, 210, 244, 254, 480, 482, 486, 490, 502, 503, 522, 557, 559

mécanisation · 9, 18, 30, 33

médium · 12, 28, 29, 32, 113, 156, 221, 222, 314, 369, 456, 494, 499, 502

mesure · 21, 23, 26, 33, 44, 49, 53, 56, 82, 84, 92, 102, 111, 137, 145, 149, 161, 169, 170, 171, 174, 183, 184, 199, 200, 230, 237, 240, 242, 256, 257, 263, 266, 274, 277, 279, 286, 288, 302, 309, 319, 325, 341, 342, 344, 351, 355, 361, 373, 381, 389, 391, 392,394, 395, 401, 405, 406, 407, 408, 409, 411, 412, 425, 428, 430, 436, 449, 450, 451, 454, 465, 467, 471, 477, 479, 487, 500, 514, 515, 519, 520, 522, 528, 529, 530,

531, 532, 533, 537, 540, 549, 551, 552, 557, 560, 562, 563
mesurer · 23, 42, 49, 50, 169, 182, 193, 228, 229, 257, 283, 368, 388, 392, 401, 405, 406, 412, 419, 468, 502, 514, 520, 530, 532, 544, 552, 556, 558
métadiégétique · 14, 60, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 131, 133, 417
métalepse · 16, 77, 129, 305, 352, 415, 417, 423, 431, 433, 434, 435, 438, 440, 441, 442, 443, 444, 452, 454, 455, 457, 489, 532
métatextualité · 81, 212, 215, 222
miroir · 50, 51, 52, 56, 85, 114, 135, 136, 137, 147, 150, 153, 165, 174, 184, 202, 220, 240, 299, 316, 388, 432, 437, 438, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 475, 492, 500, 524
mise en abyme · 16, 37, 51, 70, 76, 84, 136, 154, 170, 202, 245, 298, 424, 431, 432, 433, 435, 437, 438, 440, 441, 442, 444, 445, 447, 452, 454, 489, 525
mise en intrigue · 12, 23, 24, 25, 39, 43, 44, 225, 227, 228, 230, 231, 232, 235, 239, 241, 243, 247, 249, 256, 272, 282, 335, 353, 528, 556, 558, 560
modélisation · 113, 465, 505, 506, 531, 534, 535, 537, 541, 543, 544, 545, 548, 549, 550, 552, 560
modéliser · 230, 504, 534, 535, 538, 539, 540, 542, 548, 556, 560, 563
modernisme · 41, 70, 89, 180, 181, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 200, 201, 386, 558
modernité · 13, 112, 143, 169, 181, 188, 189, 194, 285, 304, 312, 461, 478
multilinéaire · 138, 263, 264, 269, 376, 377, 378, 517, 533
multilinéarité · 25, 108, 261, 375, 376, 377, 378, 381, 410, 473, 511
multiplicité · 9, 17, 41, 42, 52, 63, 83, 88, 89, 90, 107, 116, 117, 141, 142, 143, 144, 145, 150, 188, 191, 201, 209, 294, 461, 462, 463, 477, 519, 557, 562

N

narratologie · 11, 18, 19, 20, 21, 80, 192, 233, 317, 321, 332, 385, 416
niveau de réalité · 15, 84, 112, 166, 410, 415, 419, 423, 434, 442, 529, 542
niveau diégétique · 14, 74, 131, 132, 133, 416, 420, 424
niveaux de réalité · 14, 16, 59, 84, 107, 108, 122, 129, 131, 134, 136, 356, 415, 417, 419, 420, 424, 427, 430, 433, 442, 444, 452, 510, 518, 541, 544, 545, 559
non-linéaire · 138, 185, 233, 259, 269, 327, 374, 375, 376, 378, 380, 381, 551
non-linéarité · 25, 115, 374, 375, 376, 377, 380, 515, 559
numérique · 12, 18, 20, 22, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 38, 54, 69, 71, 78, 81, 93, 111, 113, 114, 116, 138, 155, 156, 195, 196, 199, 206, 221, 261, 272, 310, 313, 314, 316, 321, 326, 327, 328, 386, 426, 456, 457, 494, 495, 499, 502, 503, 515, 531, 532, 534, 547, 551, 556, 560

O

objet livre · 50, 54, 103, 314, 350, 378, 441, 487, 501, 515, 544
oralité · 15, 17, 18, 42, 54, 55, 56, 63, 64, 68, 73, 294, 313, 377
ordre · 9, 35, 41, 65, 71, 75, 83, 93, 95, 96, 112, 114, 115, 116, 117, 122, 134, 138, 151, 156, 166, 168, 172, 173, 174, 176, 186, 188, 194, 209, 227, 228, 229, 233, 239, 240, 243, 260, 271, 279, 280, 281, 282, 286, 287, 289, 290, 297, 330, 354, 356, 358, 359,361, 363, 364, 366, 369, 373, 374, 375, 377, 378, 379, 380, 405, 414, 426, 448, 449, 453, 455, 462, 463, 470, 487, 501, 505, 512, 525, 542, 544, 547, 561
OuLiPo · 9, 30, 33, 35, 57, 64, 70, 72, 187, 188, 233, 323, 324, 325, 331, 428, 477, 484
outils · 11, 13, 21, 28, 29, 32, 33, 91, 97, 112, 274, 302, 332, 342, 385, 503, 507, 521, 528, 532, 534, 535, 536, 540, 542, 545, 549, 551, 553

P

papier · 12, 28, 31, 37, 39, 54, 67, 93, 103, 113, 115, 116, 120, 140, 219, 221, 276, 314, 331, 354, 369, 370, 371, 377, 482, 492, 494, 512, 560
paradoxe · 21, 23, 42, 142, 185, 196, 229, 265, 279, 309, 352, 391, 392, 393, 394, 396, 423, 433, 502, 524, 556, 558
parcourir · 26, 161, 209, 312, 341, 343, 375, 380, 405, 408, 477, 480, 486, 503, 527, 529, 559

parole · 17, 18, 47, 55, 56, 57, 63, 65, 67, 69, 70, 71, 77, 81, 84, 97, 98, 100, 101, 103, 108, 117, 118, 122, 124, 127, 133, 145, 147, 172, 185, 204, 216, 236, 252, 293, 298, 415, 439, 454, 504, 524, 525, 557
participation · 11, 30, 40, 83, 289, 319
plan · 14, 32, 59, 67, 74, 81, 117, 127, 135, 150, 162, 197, 213, 217, 239, 261, 264, 280, 290, 299, 318, 319, 323, 338, 365, 373, 387, 406, 412, 421, 448, 454, 464, 467, 477, 478, 484, 485, 486, 488, 509, 511, 512, 517, 534, 547, 551, 552, 555, 558
poétique · 13, 16, 17, 18, 20, 21, 23, 28, 33, 34, 43, 47, 50, 56, 64, 69, 83, 85, 89, 90, 91, 92, 93, 107, 141, 142, 143, 145, 148, 210, 228, 230, 244, 246, 250, 295, 306, 328, 386, 481, 499, 508, 524, 556
postmoderne · 25, 43, 47, 170, 180, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 196, 200, 201, 206, 286, 296, 374, 427, 429, 430, 503
postmodernisme · 41, 159, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 205, 357, 386, 427, 433, 558
postmodernité · 13, 91, 180, 181, 182, 183, 184, 187, 190, 191, 193
potentiel · 18, 19, 85, 245, 376, 445, 474, 521, 536
profondeur · 149, 162, 163, 184, 196, 200, 217, 232, 245, 324, 411, 413, 423, 450, 451, 463, 512, 515, 519, 520, 521, 538, 551

R

réalité · 51, 56, 59, 60, 63, 66, 70, 84, 85, 108, 113, 122, 131, 143, 146, 150, 179, 193, 197, 214, 215, 217, 218, 220, 236, 260, 271, 273, 280, 281, 285, 286, 289, 291, 300, 305, 312, 314, 315, 323, 333, 338, 349, 351, 380, 389, 391, 392, 409, 411, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 424, 426, 427, 429, 430, 433, 435, 442, 443, 468, 476, 478, 486, 489, 493, 494, 504, 506, 542, 545, 556, 562
réception · 10, 11, 18, 20, 21, 23, 25, 32, 33, 42, 44, 47, 73, 123, 134, 151, 155, 174, 177, 209, 214, 215, 218, 220, 221, 225, 243, 244, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 256, 258, 259, 270, 271, 277, 282, 297, 298, 302, 306, 307, 312, 313, 317, 320, 331, 346, 348, 359, 369, 430, 453, 457, 463, 467, 485, 494, 500, 502, 528, 529, 534, 540, 545, 550, 551, 552, 555, 556, 557, 559, 560, 561, 562
récit cadre · 9, 10, 15, 18, 65, 78, 80, 108, 117, 131, 146, 151, 211, 251, 343, 418, 421, 439, 501, 535, 541, 543, 544
récit enchâssé · 14, 15, 53, 58, 62, 69, 77, 81, 218, 317, 338, 357, 365, 449, 460, 541
récit premier · 14, 16, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 95, 97, 131, 135, 364, 365
récit second · 14, 16, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 95, 101, 117, 131, 133, 135, 385, 416, 460, 465
recueil · 17, 33, 41, 52, 57, 59, 61, 64, 68, 70, 92, 93, 146, 147, 148, 149, 152, 170, 557
réel · 10, 20, 44, 50, 51, 55, 64, 66, 67, 70, 79, 83, 84, 93, 100, 101, 103, 137, 151, 164, 198, 210, 221, 229, 230, 241, 251, 253, 254, 256, 295, 297, 301, 302, 304, 305, 328, 348, 349, 370, 371, 380, 385, 395, 396, 402, 415, 416, 419, 420, 423, 424, 425, 427, 428, 429, 430, 431, 434, 441, 443, 453, 454, 455, 456, 457, 459, 468, 471, 475, 481, 484, 498, 509, 510, 524, 528, 529, 535, 555, 557, 559
relance · 43, 111, 132, 136, 144, 151, 152, 153, 155, 251, 253, 254, 255, 285, 300, 306, 351, 380, 405, 532, 535, 546
réseau · 18, 26, 30, 38, 52, 85, 87, 88, 89, 90, 101, 108, 109, 113, 116, 125, 131, 135, 137, 138, 140, 144, 145, 146, 147, 151, 168, 169, 172, 195, 196, 197, 199, 203, 225, 232, 239, 256, 269, 273, 274, 277, 280, 291, 292, 295, 306, 307, 309, 319, 336, 338, 340, 351, 376, 377, 380, 385, 394, 397, 398, 399, 400, 413, 420, 437, 445, 446, 447, 456, 460, 464, 467, 469, 474, 475, 477, 480, 504, 511, 524, 526, 528, 529, 536, 551, 559
réticence · 10, 74, 247, 250, 251, 256, 257, 283, 285
rhizome · 18, 108, 113, 180, 400, 448, 460, 462, 463, 464, 465, 474, 476, 484, 503, 511, 517, 518, 519, 548
romanesque · 9, 11, 15, 17, 24, 32, 35, 36, 42, 43, 47, 50, 55, 56, 61, 66, 67, 69, 84, 86, 89, 90, 92, 99, 105, 107, 114, 131, 143,

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

145, 146, 149, 156, 159, 168, 169, 172, 175, 179, 190, 200, 201, 202, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 215, 222, 238, 257, 276, 286, 296, 299, 311, 312, 313, 326, 338, 346, 372, 386, 402, 406, 410, 431, 453, 481, 503, 505, 515, 530, 558

ronde · 38, 126, 127, 128, 129, 130, 138, 140, 152, 153, 168, 173, 174, 194, 198, 215, 237, 253, 307, 343, 380, 399, 407, 474, 477, 478, 501, 512, 533, 535, 538, 539, 541, 546, 557

S

schéma · 44, 78, 79, 119, 126, 129, 136, 137, 138, 237, 239, 242, 243, 260, 261, 263, 264, 266, 270, 271, 276, 288, 293, 296, 297, 314, 320, 349, 352, 421, 461, 462, 472, 474, 480, 485, 486, 495, 507, 509, 510, 512, 513, 524, 532, 551

seuil · 49, 55, 57, 77, 84, 85, 96, 98, 106, 131, 133, 211, 235, 248, 336, 339, 369, 416, 417, 421, 431, 433, 454, 459

spatialisation · 175, 373, 374, 383, 386, 387, 400, 534

spirale · 136, 137, 140, 168, 348, 394, 449, 450, 478, 517, 557

stéréométrie · 13, 26, 44, 264, 388, 502, 513, 516, 519, 520, 521, 522, 523, 526, 527, 528, 529, 530, 532, 534, 535, 536, 537, 539, 540, 541, 544, 545, 547, 550, 551, 552, 553, 556, 560, 561, 563

structure · 13, 14, 15, 18, 20, 30, 34, 36, 51, 58, 62, 64, 68, 72, 73, 76, 78, 79, 83, 85, 87, 88, 90, 94, 96, 101, 111, 112, 113, 117, 122, 124, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 146, 148, 149, 151, 153, 154, 156, 162, 167, 168, 170, 172, 173, 178, 180, 189, 191, 192, 193, 195, 207, 208, 215, 216, 227, 234, 235, 239, 240, 245, 246, 250, 256, 260, 262, 263, 265, 269, 275, 283, 284, 286, 292, 293, 294, 308, 312, 313, 318, 322, 325, 330, 331, 333, 338, 346, 348, 349, 350, 351, 356, 357, 361, 364, 366, 374, 376, 377, 380, 412, 418, 423, 431, 432, 437, 456, 460, 461, 462, 463, 464, 466, 467, 470, 471, 473, 475, 476, 478, 507, 509, 511, 512, 514, 517, 518, 522, 524, 525, 526, 529, 532, 533, 534, 540, 541, 543, 544, 545, 547, 550, 551, 552, 561

subordination · 13, 14, 15, 16, 43, 73, 81, 82, 92, 94, 95, 96, 97, 98, 126, 135, 138, 171, 460, 533, 534, 541, 542, 552, 557, 563

support · 12, 20, 27, 28, 30, 37, 92, 93, 100, 113, 114, 116, 154, 155, 196, 282, 314, 374, 377, 450, 459, 488, 490, 494, 495, 534, 556

surface · 41, 149, 163, 175, 184, 200, 201, 211, 232, 304, 308, 374, 386, 387, 390, 408, 446, 447, 450, 451, 452, 463, 469, 519, 525, 527, **530**, 537, 540, 551

surprise · 10, 21, 23, 43, 153, 156, 244, 248, 249, 251, 252, 253, 255, 284, 288, 379, 380, 483

suspense · 10, 21, 23, 247, 248, 249, 253, 254, 255, 256, 258, 263, 265, 271, 277, 290, 310, 318, 321, 327, 349, 358, 366, 379, 544

T

téléologie · 82, 175, 230, 231, 232, 239, 242, 243, 245, 246, 459, 528, 552

téléologique · 12, 22, 115, 175, 225, 227, 231, 232, 233, 235, 236, 238, 239, 240, 241, 242, 244, 245, 246, 263, 265, 272, 317, 320, 335, 410, 466, 486, 487, 524, 558, 559

tension · 10, 23, 30, 41, 54, 63, 66, 76, 85, 92, 93, 112, 130, 141, 142, 151, 175, 188, 195, 229, 232, 242, 244, 245, 246, 247, 248, 251, 252, 254, 256, 258, 259, 261, 265, 266, 269, 271, 272, 273, 274, 277, 280, 282, 297, 313, 316, 321, 335, 341, 345, 346, 348,350, 356, 357, 367, 368, 369, 375, 379, 396, 400, 450, 464, 475, 493, 501, 537, 549, 550, 552, 555, 558

typologie · 15, 24, 51, 66, 79, 80, 81, 87, 89, 111, 113, 117, 122, 123, 125, 127, 139, 254, 274, 335, 415, 419, 420, 422, 423, 424, 433, 464, 505, 557

V

visualisation · 20, 44, 210, 311, 487, 506, 507, 514, 518, 530, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 544, 545, 546, 547, 548, 551, 552, 556, 560

Table des illustrations

IMAGE 1. SCHÉMA D'UNE INTRIGUE SECONDAIRE, *253* 139

IMAGE 2. SCHÉMA SIMPLIFIÉ DE LA LECTURE, *253* 264

IMAGE 3. SCHÉMA COMPLET DE LA LECTURE, *253* 270

IMAGE 4. SCHÉMA DE *SI PAR UNE NUIT D'HIVER UN VOYAGEUR* PROPOSÉ PAR CALVINO 461

IMAGE 5. PAGE D'ACCUEIL DE *LUMINOUS AIRPLANES* 495

IMAGE 6. EXTRAIT DE *LUMINOUS AIRPLANES*, « A YEAR-ROUND SPRINGLIKE CLIMATE » 496

IMAGE 7. EXTRAIT DE *LUMINOUS AIRPLANES*, « TWO STORIES ABOUT JEAN ROWLAND » 498

IMAGE 8. LA NOTE EN PUITS, *LA MAISON DES FEUILLES* 500

IMAGE 9. EXTRAIT DU CHAPITRE IX, *LA MAISON DES FEUILLES* 500

IMAGE 10. L'ESPACE VIDE REPRÉSENTÉ, *LA MAISON DES FEUILLES* 508

IMAGE 11. « CAGE D'ESCALIER » (DÉTAILS), ESCHER, 1951 509

IMAGE 12. SCHÉMA DE *« 53 JOURS »* PROPOSÉ PAR PEREC 510

IMAGE 13. CARTE DE *LUMINOUS AIRPLANES* PROPOSÉE PAR LA FARGE (DÉTAIL) 510

IMAGE 14. SCHÉMA COMPLET DE LA LECTURE, *253* 513

IMAGE 15. SCHÉMA DE NOTRE LECTURE DE *LUMINOUS AIRPLANES* 516

IMAGE 16. SCHÉMA DE NOTRE LECTURE DE *HOUSE OF LEAVES* 516

IMAGE 17. CARTOGRAPHIE DE *COURTS-CIRCUITS* (*ATLASCINE*) 537

IMAGE 18. CARTOGRAPHIE DE *COURTS-CIRCUITS* (*STORYMAPJS*) 539

IMAGE 19. MODÉLISATION DE *CLOUD ATLAS*, 1 543

IMAGE 20. MODÉLISATION DE *CLOUD ATLAS*, 2 543

IMAGE 21. LES NIVEAUX DE RÉALITÉ DANS *CLOUD ATLAS* 544

IMAGE 22. PARCOURS DES CARTES, *LE CHÂTEAU DES DESTINS CROISÉS* 547

IMAGE 23. LES STRATES NARRATIVES DANS *HOUSE OF LEAVES* 549

IMAGE 24. MODÉLISATION DE *HOUSE OF LEAVES* 550

Image de couverture : *Four Regular Solids*, Escher, M. C. (1961).

Polices utilisées : pour les titres (couverture comprise), *Georgia* ; pour le sommaire, les tables (illustration, table des matières) et les index, *Calibri* ; pour le corps du texte, *Times New Roman*.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Annexes

ANNEXE 1 – ORGANISATION DES RÉCITS DANS *COURTS-CIRCUITS*

1) Le narrateur s'arrête dans la ville tchèque de Tabor et rencontre le tailleur et la jeune fille.
LIEU : Tábor (République Tchèque)
TEMPS : « une brûlante journée de juillet » (p.11)
PAGES : 11-28

2) La jeune fille, Mina, appelle son ami, Karel.
LIEU : Tábor / 26 rue de Shissin, Tel Aviv (téléphone)
TEMPS : continuité
PAGES : 28-33

3) Karel appelle le réparateur, qui a un accident de la route.
LIEU : Tel Aviv
TEMPS : continuité
PAGES : 33-40

4) Histoire du réparateur et de son petit-fils ; rencontre avec Annabella.
LIEU : Rome
TEMPS : continuité
PAGES : 40-51

5) Récit de l'aventure d'Annabella et d'Antal.
LIEU : Rome / Budapest
TEMPS : analepse (« un an plus tôt » p.52)
PAGES : 51-61

6) Histoire d'Antal qui se trouve en Afrique ; rencontre avec Isa *(Antal : le frère du narrateur, p.64).*
LIEU : Bamako (Mali)
TEMPS : retour au temps initial
PAGES : 61-80

7) Isa et à Londres : rencontre avec un maquilleur brésilien.
LIEU : Londres
TEMPS : continuité (« quinze jours après » p.80)
PAGES : 80-91

8) Récit du suicide de l'ami du maquilleur brésilien. Focalisation sur une mouche.
LIEU : Londres / Morumbi, São Paulo (Brésil) (téléphone)
TEMPS : continuité
PAGES : 91-99

8 bis) le récit suit la mouche qui vole jusqu'à un stade de football. Histoire du penalty et dialogue entre les deux émigrés hongrois. *Retour du « je » qui connait un des interlocuteurs (p.107).*
LIEU : São Paulo
TEMPS : ambiguïté (continuité mais mention du temps de l'énonciation, « qui me raconte cette histoire chaque fois que nous nous retrouvons » p.107, proleptique)
PAGES : 99-110

9) Récit focalisé sur Geza, un des deux interlocuteurs du récit précédent. Il part pour l'Amazonie pour expertiser un piano.
LIEU : Manaus (Brésil)
TEMPS : continuité
PAGES : 110-115

10) Départ de Krauss sur un bateau avec le piano. Il rencontre Amalia, jeune prostituée. Assassinat de cette dernière par un « prétendant » repoussé. Son corps est jeté par-dessus bord, retrouvé par des indiens qui le confient aux missionnaires d'un village. Profanation du corps de la défunte par un missionnaire. Une enquête est lancée.
LIEU : trajet de Manaus / Iquitos (Pérou) (trajet)
TEMPS : continuité
PAGES : 115-144

11) Marché dans la forêt amazonienne. Sam Spielberg achète un perroquet pour Mia, sa fille autiste.
LIEU : le « territoire de la Mission » entre Manaus et Iquitos (Manacapuru)
TEMPS : continuité
PAGES : 144-152

12) Autopsie d'Amalia et confidence d'un policier sur ses pratiques sexuelles.
LIEU : le « territoire de la Mission » entre Manaus et Iquitos (Manacapuru)
TEMPS : continuité
PAGES : 152-155

13) Dans la forêt, focalisation sur les tortues et évocation d'une zoologue, Suzie MacDonald.
LIEU : le « territoire de la Mission » entre Manaus et Iquitos (Manacapuru)

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

TEMPS : continuité
PAGES : 155-163

14) Retour aux USA de Sam Spielberg avec son perroquet. Rencontre entre la bête et Mia.

LIEU : le « territoire de la Mission » entre Manaus et Iquitos (Manacapuru) / campus Université de Stanford
TEMPS : continuité
PAGES : 164-167

15) Retour du « Je » qui connait Sam Spielberg, et le retrouve pour un colloque.

LIEU : Stanford / France (téléphone)
TEMPS : ambigu (analepse puis temps de l'énonciation, proleptique)
PAGES : 167-172

16) Focus sur Veronika, la femme de Sam Spielberg, et récit de son aventure amoureuse avec son frère.

LIEU : Los Angeles
TEMPS : postérieur au temps des récits précédent, mais antérieur au temps de l'énonciation
PAGES : 172-198

17) Croisements à l'aéroport entre Isa, Sam Spielberg et un certain Rodanski.

LIEU : aéroport de Londres
TEMPS : continuité
PAGES : 198-200

18) Histoire de Rodanski et du film qu'il voudrait, ou a, ou aurait tourner/é. *Le « je » est mentionné.*

LIEU : Londres / New York (avion) + Niagara (récit du film)
TEMPS : continuité + hors-temps
PAGES : 200-207

19) Retour du « Je » et souvenir du film tourné (le film dont il est question dans le récit précédent : métalepse)

LIEU : Montréal
TEMPS : analepse
PAGES : 207-209

19bis) Le « Je » est à Montréal et insère un texte à la première personne qu'il a écrit il y a plusieurs années, et qui décrit le repas entre une vieille dame et son fils dans un restaurant juif, le Schwartz's. Le narrateur se rend ensuite en Suisse, à Genève, où se tient le colloque auquel se rend Sam Spielberg (récit des péripéties de ce dernier pour rejoindre la ville suisse).

LIEU : Montréal / Genève (trajet)
TEMPS[1] : retour au temps de l'énonciation en continuité avec les récits (« demain, je dois prendre l'avions pour Londres puis pour Genève , où je me suis engagé à participer au colloque […] et où j'ai confirmé à Sam Spielberg […] que nous pourrions nous retrouver » p.209-210) + analepse avec récit enchâssé en italique
PAGES : 209-226

20) Histoire d'Eugène Le Coultre, employé des chemins de fer qui change de vie. Son frère Évariste est artiste dans un cirque.

LIEU : gare de Genève
TEMPS : continuité (voire au-delà du temps de l'énonciation ? Cf. les futurs à la fin du récit précédent : « demain soir, je dois prendre l'avion pour Londres, d'où je repartirai trois jours plus tard pour Genève. Sam Spielberg sera arrivé en Suisse avant moi […]. À Genève, Sam n'aura évidemment pas retrouvé la personne de l'université […]. Au bout d'un quai, il demande à un employé où se trouve la station de taxis. L'homme semble accablé » p.225-226 > il s'agit d'Eugène Le Coultre)
PAGES : 226-241

21) Une danseuse du cirque vient déranger Eugène dans sa méditation et s'en retourne sans avoir pu lui dire que le cirque de son frère était à trente mètres.

LIEU : de Genève à Innsbruck (trajet)
TEMPS : simultané / continuité
PAGES : 241-253

22) Départ du cirque, on suit son trajet, puis celui d'une petite chienne qui, perdue, se rend jusqu'à Vienne où l'on trouve Léo Spitz, vieil homme qui tous les jours vient à la gare dans l'espoir de voir rentrer sa femme et son fils, qui ont pris la fuite lors de la seconde guerre mondiale. Il rejoint son ami Léo Kalman qui tente de le raisonner. Ce dernier accompagne sa

[1] À partir de ce point du roman, on constate un changement dans les temps verbaux employés : le futur est de plus en plus fréquemment utilisé pour prendre en charge les récits des personnages que le narrateur croise mais dont il ne peut suivre la trace. On peut alors considérer que l'on entre pleinement, à partir de ce récit, dans un régime de projection : les récits sont les fantasmes du narrateur, fruits de son imagination – exceptés les récits dans lesquels il intervient plus ou moins directement et qui sont liés aux personnages qui gravitent autour de lui et de sa péripétie principale : sa participation au colloque de Genève.

petite-fille, Léa, à la gare : elle doit se rendre au même colloque que le narrateur.

LIEU : d'Innsbruck à Vienne (trajet double : cirque + petite chienne) / Westbahnoft de Vienne
TEMPS : continuité + répétition (« comme chaque jour » p.264)
PAGES : 253-272

23) Retour du « Je » qui est au colloque et qui aimerait rencontrer Léa. Il retrouve son ami Maurice Olender à qui il livre le contenu de sa présentation du jour. Souvenirs à propos de Genève et lecture d'un article à propos d'artistes chinois.

LIEU : Genève, de Genève à Paris (trajet)
TEMPS : continuité
PAGES : 272-296

24) Focus sur l'artiste Mark Singer, en exposition à Shanghai. Histoire de son aventure avec Li Mei.

LIEU : Shangaï
TEMPS : analepse
PAGES : 296-308

25) Histoire du chauffeur de taxi qui conduit Mark Singer à l'aéroport, et de sa mère disparue (sa maison a été détruite). Les moments de la destruction ont été filmés par un jeune cinéaste asiatique *que le narrateur connaît.*

LIEU : Shangaï
TEMPS : continuité
PAGES : 309-315

26) Focus sur un jeune enfant qui achète un poisson rouge (un « poisson chinois »). *Présence du « je » qui évoque ses souvenirs d'enfance.*

LIEU : Paris
TEMPS : non situé + *analepse (souvenir du narrateur)*
PAGES : 315-323

27) Histoire de Louis, étudiant, qui lit un livre et écoute les bribes de conversations au jardin du Luxembourg. Parmi elles, histoire des deux hommes âgés et de la bohémienne. Louis va manger chez sa grand-mère.

LIEU : Paris
TEMPS : continuité ou indéterminé (« C'est une de ces journées lumineuses et tièdes du printemps parisien » p.323)
PAGES : 323-341

28) Focus sur la grand-mère qui se rend tous les jours au musée du Louvre pour reproduire un tableau.

LIEU : Musée du Louvre, Paris
TEMPS : continuité et répétition (« Chaque jeudi matin » p.341)
PAGES : 341-351

29) Gumersindo Sainz de Morales a observé la scène de cette vieille femme peignant un tableau. Il est lui-même artiste et cette rencontre le bouleverse. Il se rend dans un café où se trouve Mark Singer. Un homme lui cède sa place.

LIEU : Paris
TEMPS : continuité (trois jours après le récit 24 : « Trois jours plus tôt, Mark Singer quittait Shangaï » p.357)
PAGES : 352-358

30) Cet homme c'est Adam Klein. Dans le café, il observe la foule. Il quitte le café et prend un train qui doit le conduire à Vitebsk, en Biélorussie. Lors du voyage, dans une gare où le train est arrêté, son regard se fixe sur une jeune fille et il quitte le train pour la rejoindre.

LIEU : Paris, de Paris à Borisov (« entre Minsk et Vitebsk » p.375)
TEMPS : continuité
PAGES : 358-374

31) Arrêt du récit sur cette fille, Daria, qui a une amie, Olga, partie en Italie.

LIEU : Borisov
TEMPS : continuité
PAGES : 374-376

32) Récit du Volturno, le bordel où travaille Olga. Introduction de Peter, qui à Rotterdam raconte à son cousin Akim l'histoire de Carmella, danseuse au Volturno.

LIEU : Rome / Rotterdam
TEMPS : indéterminé
PAGES : 376-383

33) Peter est l'assistant d'un célèbre photographe londonien. Il se rend au Volturno et y rencontre Carmella : une histoire commence entre eux. Akim dit alors à son cousin que leur famille est liée au mot « Volturno » (histoire du bateau qui brûle). Évocation d'un troisième cousin, Daniil.

LIEU : Rotterdam / Rome
TEMPS : indéterminé + analepse
PAGES : 383-396

34) Histoire de Daniil qui quitte l'Ukraine et sa petite amie pour Montevideo, ou par un jeu de mimétisme il retrouve une petite-amie dont les parents tiennent une pizzeria, Il Volturno. Réflexion sur le désir de changer de vie[1].

LIEU : Odessa / Montevideo

[1] Les récits 33 et 34 sont superposés dans le temps.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

TEMPS : continuité
PAGES : 396-403

35) Histoire de l'écrivain Daniel Fischer, qui ne parvient jamais à écrire l'œuvre dont il rêve, et qui tente sans cesse de changer de vie. Il est désormais sur un bateau où une jeune fille (fantasmée ou réelle ?) vient lui rendre visite et écrit sous sa dictée. Récit inséré, il est question d'insectes.

LIEU : en mer
TEMPS : simultanéité (voir page 403)
PAGES : 403-420

36) On se déplace en Sicile, jour de la Saint Agathe, où grouillent les insectes. Mythe de la sainte.

LIEU : Catane (Sicile)
TEMPS : indéterminé (5 février)
PAGES : 420-426

37) Histoire d'Agata et de Piero, et leur fin tragique.

LIEU : Catane
TEMPS : indéterminé
PAGES : 426-447

38) Départ d'un bateau depuis la Sicile avec à son bord le premier client d'Agata devenue prostituée, qui vient faire sa vie à New York. Il entre dans un coffee shop et observe un écrivain (Alain Fleischer lui-même, sans doute).

LIEU : de Catane à New York (trajet), New York
TEMPS : continuité
PAGES : 447-450

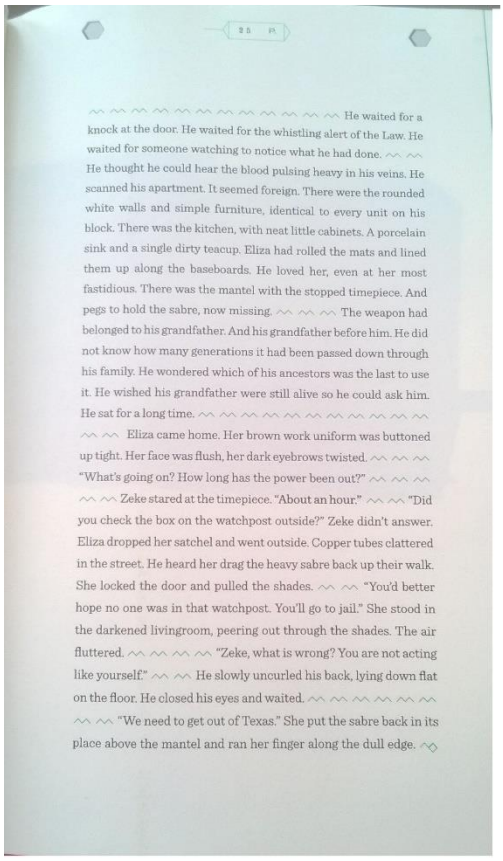
39) Cet auteur se rend le lendemain à Prague pour donner une conférence à propos de son œuvre. *Le narrateur est présent et pose des questions à l'auteur. Le « je » repart en voiture.*

LIEU : Prague
TEMPS : novembre (du temps commencé dans le récit 1 par « un brûlante journée de juillet »)
PAGES : 450-459

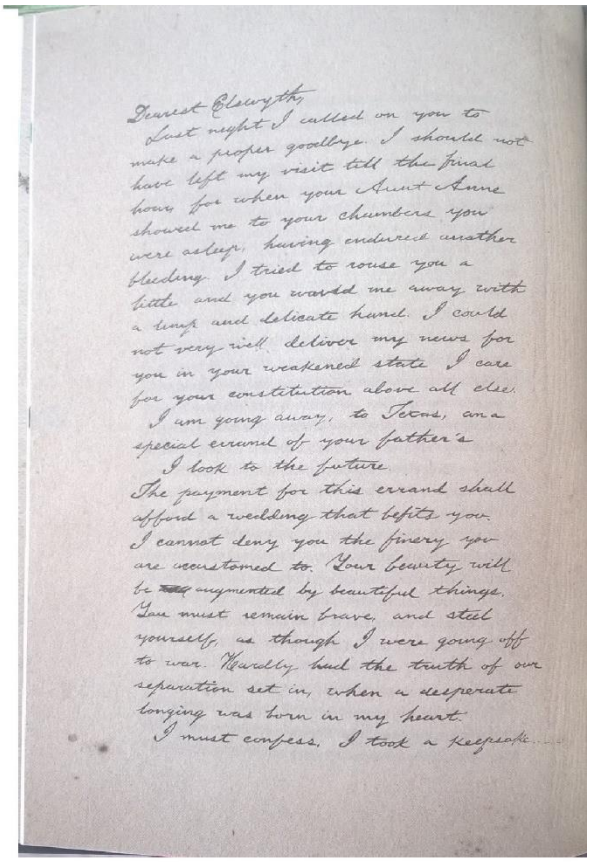
40) Retour dans la ville initiale pour le narrateur. Le manteau est récupéré et en songes, le narrateur rencontre la jeune fille du début du roman, qu'il nomme Ava. Le roman se clôt sur les propos du vieux tailleur.

LIEU : de Prague à Tábor
TEMPS : novembre (temps de départ)
PAGES : 460-fin

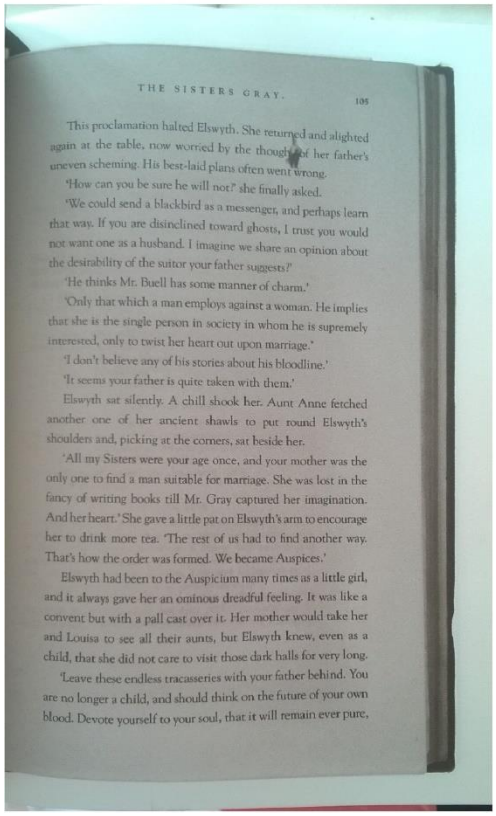
ANNEXE 2 – EXTRAITS DE *BATS OF THE REPUBLIC* (DODSON, Z. T., 2013)



He waited for a knock at the door. He waited for the whistling alert of the Law. He waited for someone watching to notice what he had done. He thought he could hear the blood pulsing heavy in his veins. He scanned his apartment. It seemed foreign. There were the rounded white walls and simple furniture, identical to every unit on his block. There was the kitchen, with neat little cabinets. A porcelain sink and a single dirty teacup. Eliza had rolled the mats and lined them up along the baseboards. He loved her, even at her most fastidious. There was the mantel with the stopped timepiece. And pegs to hold the sabre, now missing. The weapon had belonged to his grandfather. And his grandfather before him. He did not know how many generations it had been passed down through his family. He wondered which of his ancestors was the last to use it. He wished his grandfather were still alive so he could ask him. He sat for a long time. Eliza came home. Her brown work uniform was buttoned up tight. Her face was flush, her dark eyebrows twisted. "What's going on? How long has the power been out?" Zeke stared at the timepiece. "About an hour." "Did you check the box on the watchpost outside?" Zeke didn't answer. Eliza dropped her satchel and went outside. Copper tubes clattered in the street. He heard her drag the heavy sabre back up their walk. She locked the door and pulled the shades. "You'd better hope no one was in that watchpost. You'll go to jail." She stood in the darkened livingroom, peering out through the shades. The air fluttered. "Zeke, what is wrong? You are not acting like yourself." He slowly uncurled his back, lying down flat on the floor. He closed his eyes and waited. "We need to get out of Texas." She put the sabre back in its place above the mantel and ran her finger along the dull edge.



Dearest Elswyth,
Last night I called on you to make a proper goodbye. I should not have left my visit till the final hours for when your Aunt Anne showed me to your chambers you were asleep, having endured another bleeding. I tried to rouse you a little and you waved me away with a limp and delicate hand. I could not very well deliver my news for you in your weakened state. I care for your constitution above all else.
I am going away, to Texas, on a special errand of your father's. I look to the future. The payment for this errand shall afford a wedding that befits you. I cannot deny you the finery you are accustomed to. Your beauty will be augmented by beautiful things. You must remain brave, and steel yourself, as though I were going off to war. Hardly had the truth of our separation set in, when a desperate longing was born in my heart.
I must confess, I took a keepsake...



THE SISTERS GRAY. 105

This proclamation halted Elswyth. She returned and alighted again at the table, now worried by the thought of her father's uneven scheming. His best-laid plans often went wrong.

'How can you be sure he will not?' she finally asked.

'We could send a blackbird as a messenger, and perhaps learn that way. If you are disinclined toward ghosts, I trust you would not want one as a husband. I imagine we share an opinion about the desirability of the suitor your father suggests?'

'He thinks Mr. Buell has some manner of charm.'

'Only that which a man employs against a woman. He implies that she is the single person in society in whom he is supremely interested, only to twist her heart out upon marriage.'

'I don't believe any of his stories about his bloodline.'

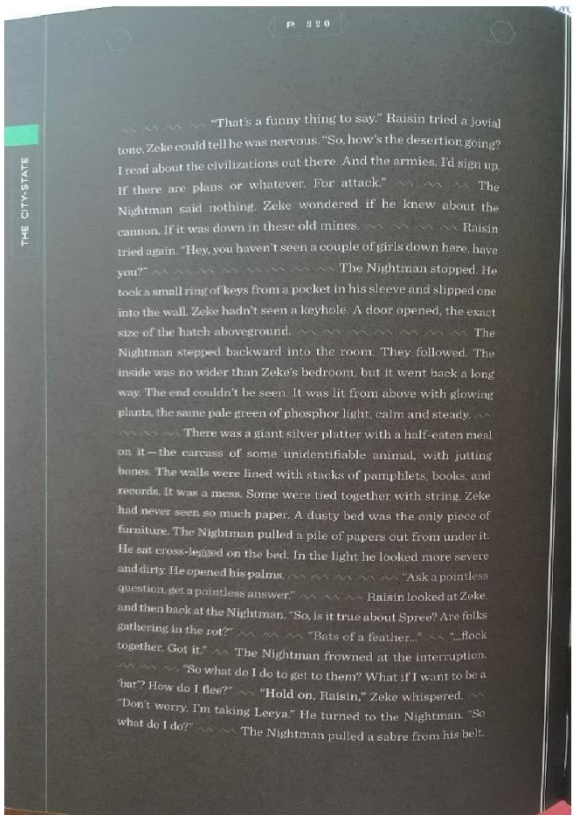
'It seems your father is quite taken with them.'

Elswyth sat silently. A chill shook her. Aunt Anne fetched another one of her ancient shawls to put round Elswyth's shoulders and, picking at the corners, sat beside her.

'All my Sisters were your age once, and your mother was the only one to find a man suitable for marriage. She was lost in the fancy of writing books till Mr. Gray captured her imagination. And her heart.' She gave a little pat on Elswyth's arm to encourage her to drink more tea. 'The rest of us had to find another way. That's how the order was formed. We became Auspices.'

Elswyth had been to the Auspicium many times as a little girl, and it always gave her an ominous dreadful feeling. It was like a convent but with a pall cast over it. Her mother would take her and Louisa to see all their aunts, but Elswyth knew, even as a child, that she did not care to visit those dark halls for very long.

'Leave these endless tracasseries with your father behind. You are no longer a child, and should think on the future of your own blood. Devote yourself to your soul, that it will remain ever pure,

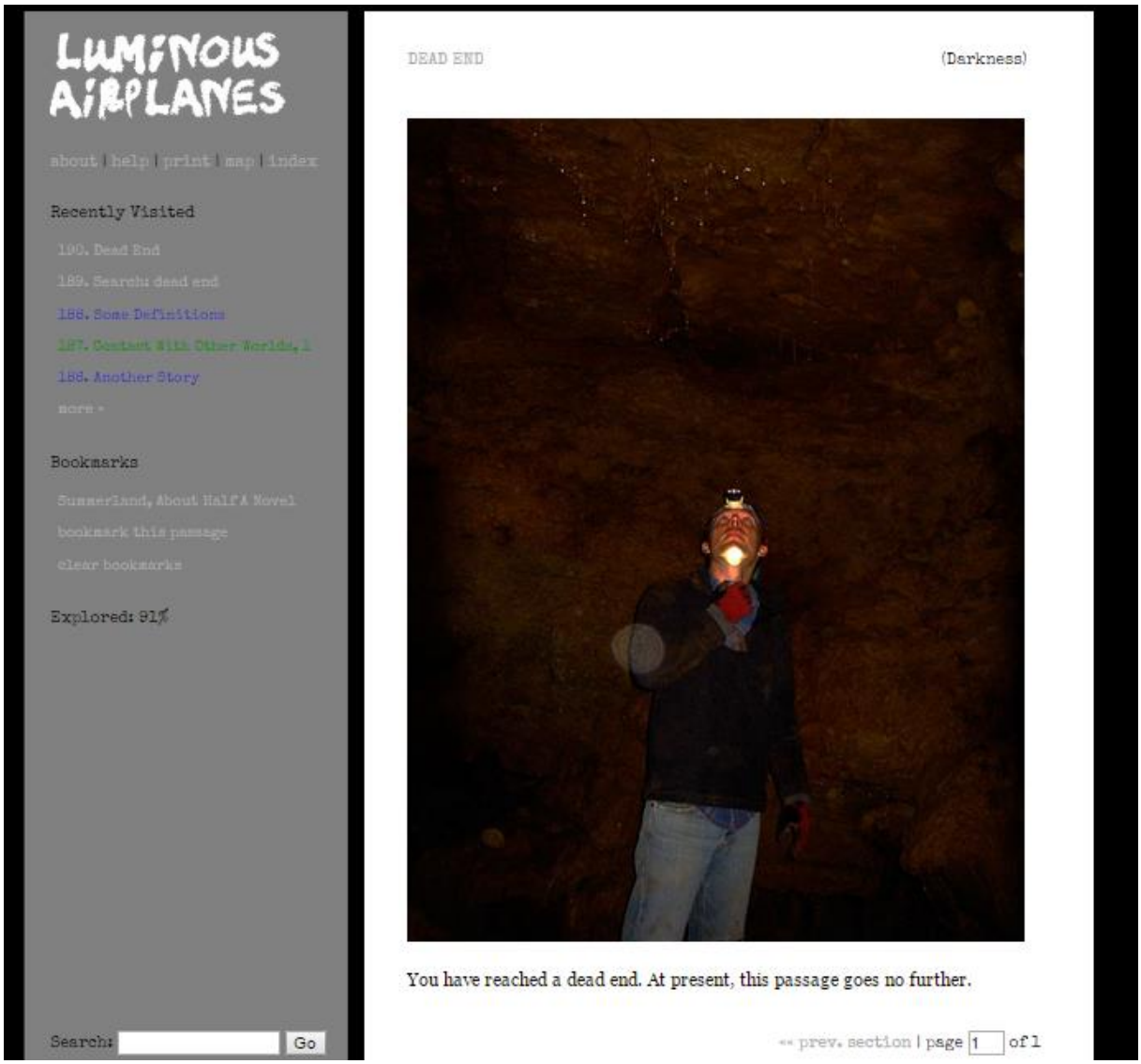


P 220

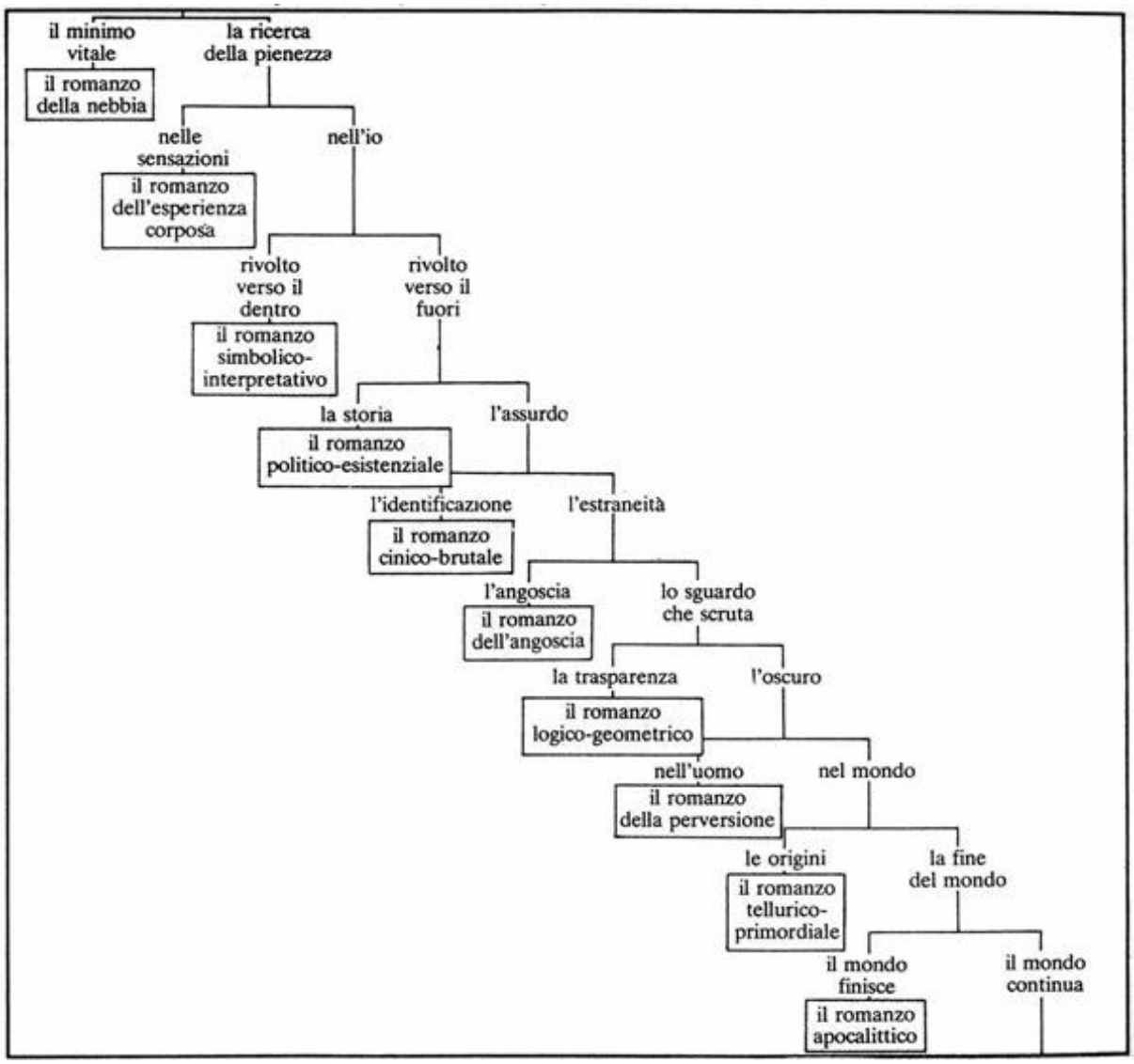
THE CITY-STATE

"That's a funny thing to say." Raisin tried a jovial tone. Zeke could tell he was nervous. "So, how's the desertion going? I read about the civilizations out there. And the armies. I'd sign up. If there are plans or whatever. For attack." The Nightman said nothing. Zeke wondered if he knew about the cannon. If it was down in these old mines. Raisin tried again. "Hey, you haven't seen a couple of girls down here, have you?" The Nightman stopped. He took a small ring of keys from a pocket in his sleeve and slipped one into the wall. Zeke hadn't seen a keyhole. A door opened, the exact size of the hatch aboveground. The Nightman stepped backward into the room. They followed. The inside was no wider than Zeke's bedroom, but it went back a long way. The end couldn't be seen. It was lit from above with glowing plants, the same pale green of phosphor light, calm and steady. There was a giant silver platter with a half-eaten meal on it—the carcass of some unidentifiable animal, with jutting bones. The walls were lined with stacks of pamphlets, books, and records. It was a mess. Some were tied together with string. Zeke had never seen so much paper. A dusty bed was the only piece of furniture. The Nightman pulled a pile of papers out from under it. He sat cross-legged on the bed. In the light he looked more severe and dirty. He opened his palms. "Ask a pointless question, get a pointless answer." Raisin looked at Zeke and then back at the Nightman. "So, is it true about Spree? Are folks gathering in the rot?" "Bats of a feather..." "...flock together. Got it." The Nightman frowned at the interruption. "So what do I do to get to them? What if I want to be a bat'? How do I flee?" "Hold on, Raisin," Zeke whispered. "Don't worry. I'm taking Leeya." He turned to the Nightman. "So what do I do?" The Nightman pulled a sabre from his belt.

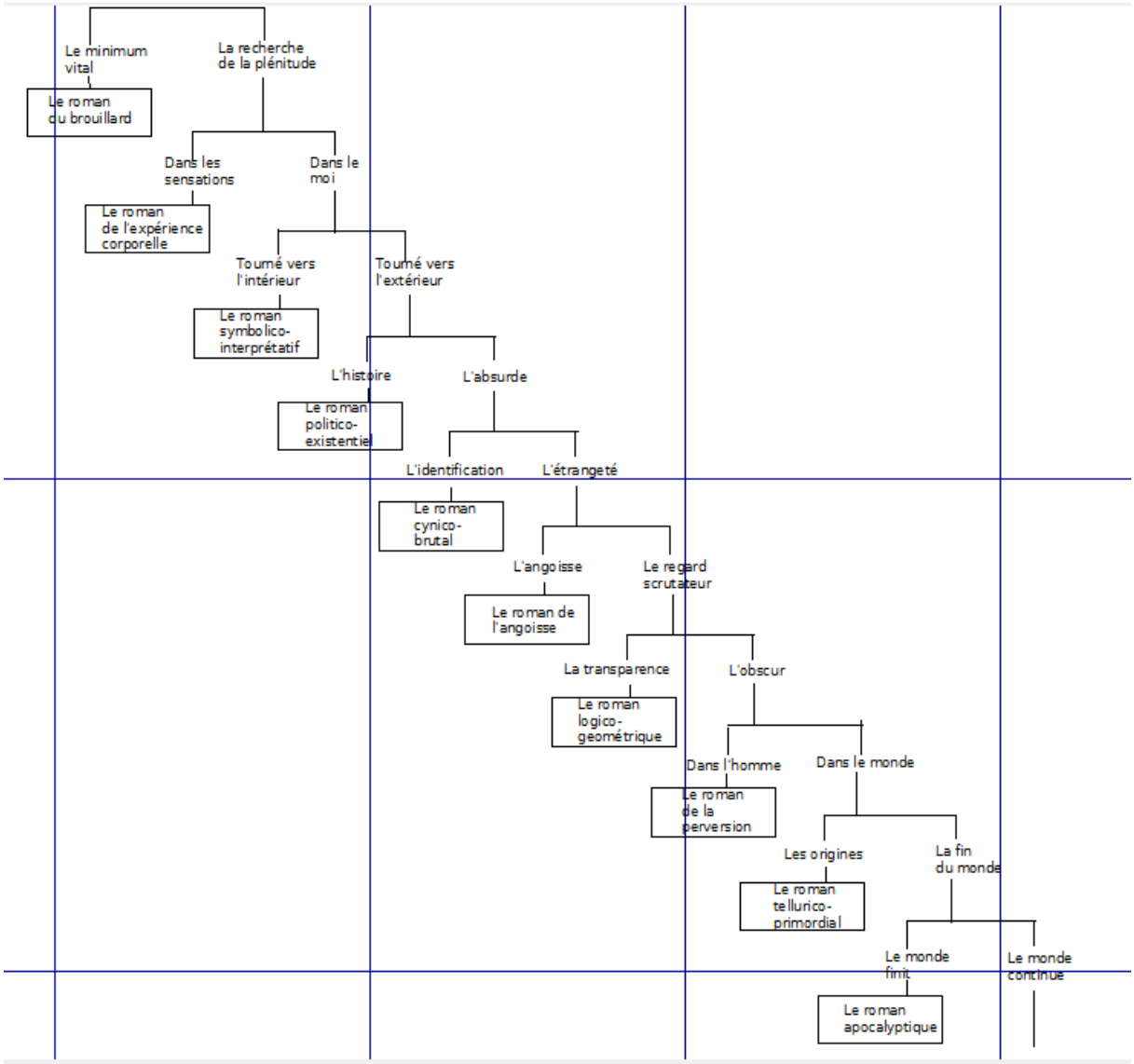
ANNEXE 3 – *LUMINOUS AIRPLANES*, « DEAD END »



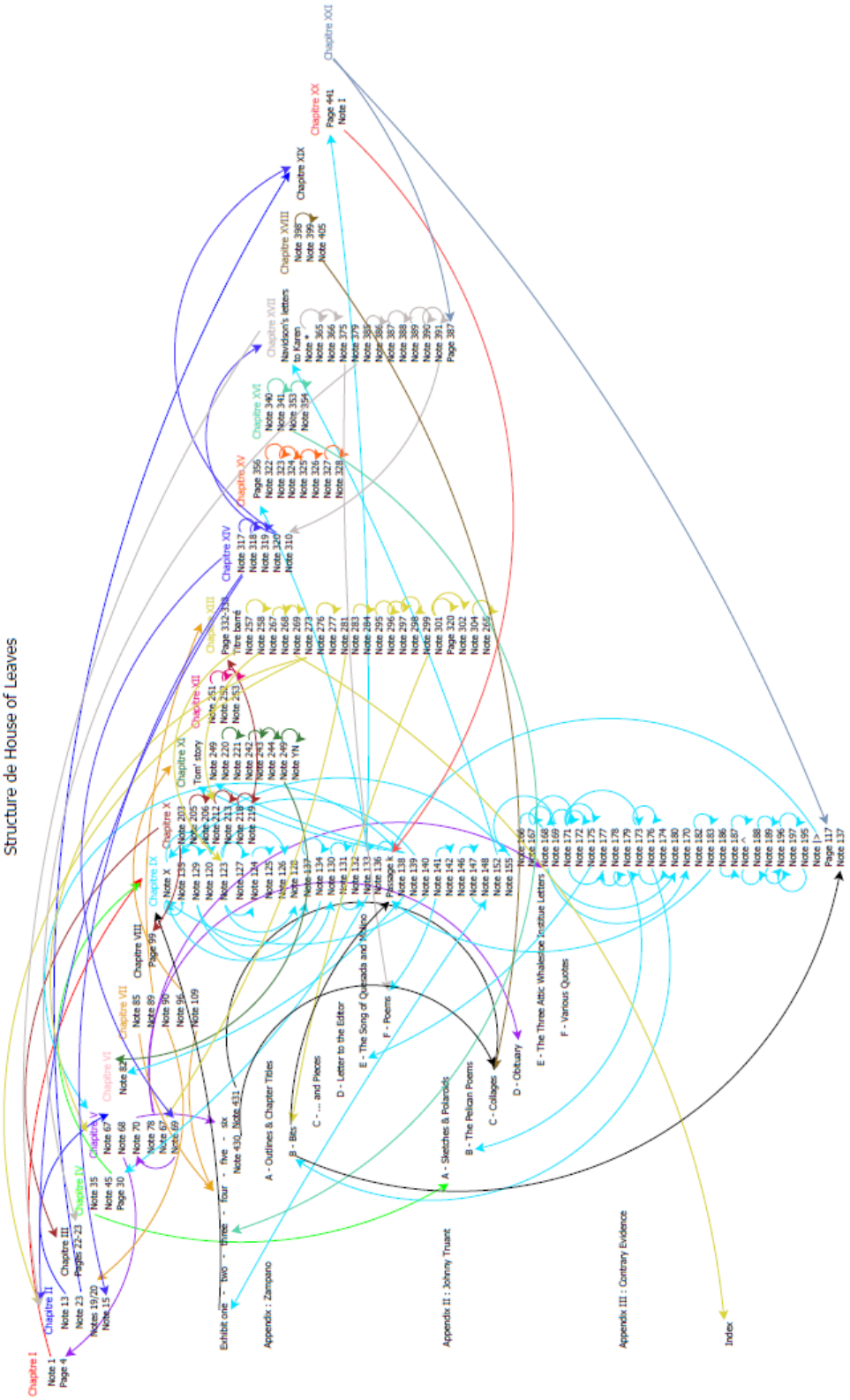
ANNEXE 4 – *SI PAR UNE NUIT D'HIVER UN VOYAGEUR*, SCHÉMAS



Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017


Le minimum vital
La recherche de la plénitude
Le roman du brouillard
Dans les sensations
Dans le moi
Le roman de l'expérience corporelle
Tourné vers l'intérieur
Tourné vers l'extérieur
Le roman symbolico-interprétatif
L'histoire
L'absurde
Le roman politico-existentiel
L'identification
L'étrangeté
Le roman cynico-brutal
L'angoisse
Le regard scrutateur
Le roman de l'angoisse
La transparence
L'obscur
Le roman logico-géométrique
Dans l'homme
Dans le monde
Le roman de la perversion
Les origines
La fin du monde
Le roman tellurico-primordial
Le monde finit
Le monde continue
Le roman apocalyptique

ANNEXE 5 – SCHÉMA DE LECTURE DE *HOUSE OF LEAVES*



the Holy Cross, choir of Cologne cathedral, Oxford New College, or Harlech Castle in Gwynnedd North Wales, Stokesay Castle in Shropshire, the Great Hall of Penhurst Place in Kent, the King's College Chapel in Cambridge, Westminster Hall in the Palace of Westminster, the vaulting of Henry VII chapel at Westminster, St Stephen's chapel, interior at Gloucester cathedral, or the interior octagon at Ely cathedral, the north porch of St. Mary Redcliffe in Bristol, the Exeter cathedral, vault at the Wells cathedral, Westminster Abbey, St Hugh's choir vaults in Lincoln cathedral, Palacio del Infantado at Guadalajara, the Canterbury cathedral, Rouen's Palais de Justice, the house of Jacques Coeur at Bourges, Bristol cathedral, Albi cathedral's Flamboyant south porch, the church of St-Maclou in Rouen, the Paris Sainte-Chapelle, the church of St-Urbain, Sées cathedral, Notre-Dame, Amiens cathedral, Reims cathedral, Laon cathedral, Soissons cathedral, or the nave of Noyon cathedral, or even the ambulatory of St. Denis, nor for that matter elements of the Carolingian and Romanesque such as the Pisa baptistery or cathedral or the cathedral at Lucca, or the Leaning Tower of Pisa, S. Miniato al Monte or the baptistery in Florence, S. Ambrogio in Milan, the campanile and baptistery of the Parma cathedral, Salamanca's Old Cathedral, the cloister of Sto Domingo de Silos, fortified walls of Ávila, kitchen at Fontevrault Abbey, Angers, church and monastery at Loarre, St-Gilles-du-Gard in Provence, cathedral of Autun, Poitiers' Notre-Dame-la-Grande, abbey church of La Madeleine in Vézelay, Angoulême's cathedral, abbey church at Cluny, cathedral of Santiago de Compostela, St-Serin in Toulouse, Portico de la Glória, Santiago de Compostela, Conques Ste-Foy, the staircase of the chapter-house in Beverley, the interior of the chapter-house in Bristol, the Durham cathedral, St John's Chapel, White Tower, Tower of London, Winchester cathedral, Lincoln cathedral, the abbey church of Notre-Dame, Jumièges, Florence's S. Miniato al Monte, Dijon St-Bénigne, ambulatory of St-Philibert in Tournus, St. Mark's cathedral in Venice, St. Basil's cathedral in Moscow, abbey church of Maria Laach, cathedral of Trier, Basilica of S. Apollinare Nuovo, Ravenna, the dome of the Palatine chapel, interior of cathedral, Speyer, St. Michael in Hildesheim, the Great Mosque at Córdoba, S. Maria Naranco, All Staints, Earls Barton, St Lawrence, Bradford-on-Avon, church at Corvey on the Weser, the gateway at the monastery of Lorsch, plan for the monastery at St Gall, interior of the oratory in Germigny-des-Prés, or at the very least not even remnants of early Christian and Byzantine architectural conceits, whether the Cathedral of S. Front, Périgueux, cathedral of Monreale Sicily, interior of the Palatine Chapel in Palermo, the church of Transfiguration, Kizhi, Hagia Sophia in Kiev, hillside churches in Mistra Greece, Katholikon, Hosios Lukas, or church of Theotokos, mosaic of Christ Pantocrator in the dome of the church of Domition, Daphni, S. Vitale or S. Apollinare in Classe in Ravenna, Constantinople's

Wax, for his part, tries to be brave, forcing a smile for the camera, even if it is impossible to miss how pale he looks or misunderstand the meaning of his request—"Jed, man, I'm so thirsty"—especially since a few seconds earlier he had swallowed a big gulp of water.

me once and then suddenly sneezed, a tiny beautiful sneeze, which made her smile even more and my heart started hurting because I couldn't share her happiness, not knowing what it was, or why it was or who for that matter I was—to her. So I lay there hurting, even when she sat on top of me, covering me in the folds of her dress, and her with no underwear and me doing nothing as her hands briefly unbuttoned my jeans and pulled me out of my underwear, placing me where it was rough and dry, until she sank down without a gasp, and then it was wet, and she was wet, and we were wet, rocking together beneath a small patch of overcast sky, brightening fast, her eyes watching the day come, one hand kneading her dress, the other hand under her dress needing herself, her blonde hair covering her face, her knees tightening around my ribs, until she finally met that calendrical coming without a sound—the only sign—and then even though I had not come, she kissed me for the last time and climbed out of the hammock and went inside.

Before I left she told me our story: where we'd met—Texas—kissed, but never made love and this had confused her and haunted her and she had needed to do it before she got married which was in four months to a man she loved who made a living manufacturing TNT exclusively for a highway construction firm up in Colorado where he frequently went on business trips and where one night, drunk, angry and disappointed he had invited a hooker back to his motel room and so on and who cared and what was I doing there anyway? I left, considered jerking off, finally got around to it back at my place though in order to pop I had to think of Thumper. It didn't help. I was still hurting, abandoned, drank three glasses of bourbon and fumed on some weed, then came here, thinking of voices, real and imagined, of ghosts, my ghost, of her, at long last, in this idiotic footnote, when she gently pushed me out her door and I said quietly "Ashley" causing her to stop pushing me and ask "yes?" her eyes bright with something she saw that I could never see though what she saw was me, and me not caring though now at least knowing the

The Exorcist, John Carpenter's *The Thing*, *Labyrinth*, *Raiders of the Lost Ark*, *Das Boot*, *Taxi Driver*, *Crimes and Misdemeanors*, *Repulsion*, *Fantastic Voyage*, *Forbidden Planet*, *C'est arrivé près de chez vous*, or even *The Abyss*. I hasten to point out that each one of the above mentioned movies ultimately resorts to some form of delusion, whether

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

MARK Z. DANIELEWSKI'S

810

HOUSE OF LEAVES

by
Zampanò

with introduction and notes by
Johnny Truant

UNIVERSITE RENNES 2 HAUTE BRETAGNE SCD BIBLIOTHEQUE DE L'UNIVERSITE

XB 813/DAN / 1583

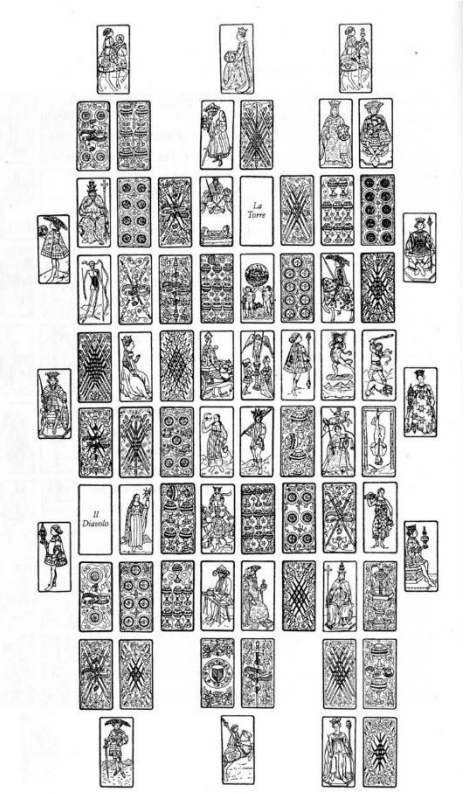
2nd Edition

Pantheon Books New York

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

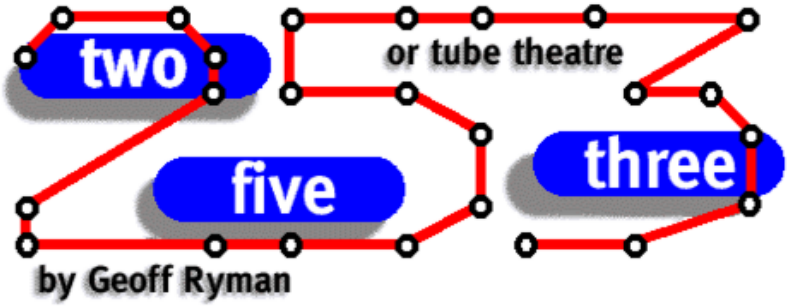
ANNEXE 8 – *LE CHÂTEAU DES DESTINS CROISÉS*, « MOTS-CROISÉS »

À gauche, extrait du « Château des destins croisés », à droite, extrait de la « Taverne des destins croisés »





www.ryman-novel.com/home.htm



a novel for the Internet about London Underground in seven cars and a crash

253 ? Why 253 ? describes the ground rules of the novel.

The Journey Planner provides links to the first four cars and individual passengers.

About this Site tells you a bit more about **253** and the author.

Select The End of the Line to read about the end of each carriage's voyage.

Another One along in a Minute describes the sequel you are invited to help write.

On each car section, advertisements appear. These are deeply serious and should be read with great attention.

Simply click on the option of your choice. Relax! It's so easy, travelling with **253**.

In cyberspace, people become places.

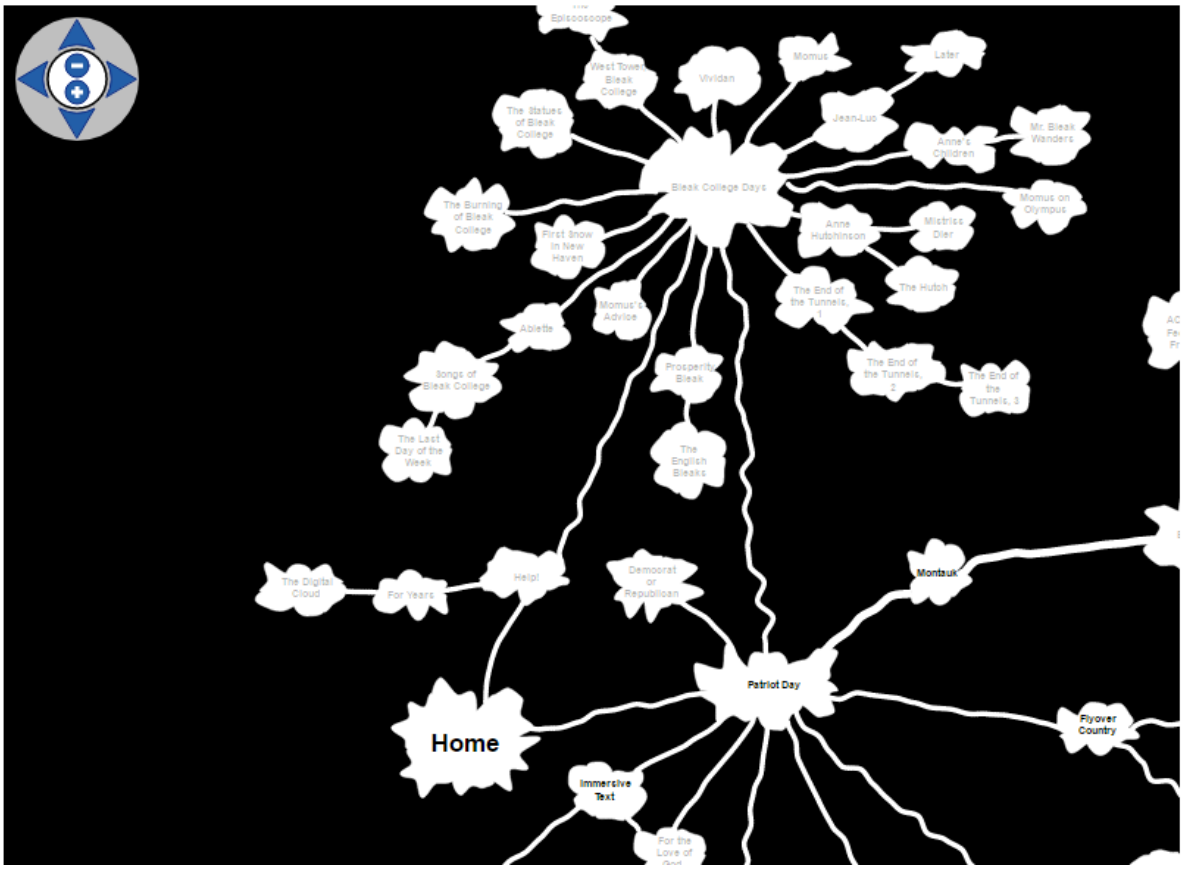
Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

253 ? *Why 253 ?*
About this Site
Journey Planner
Car 1 passengers
Car 2 passengers
Car 3 passengers
Car 4 passengers
Car 5 passengers
Car 6 passengers
Car 7 passengers
The End of the Line
Another One Along in a Minute

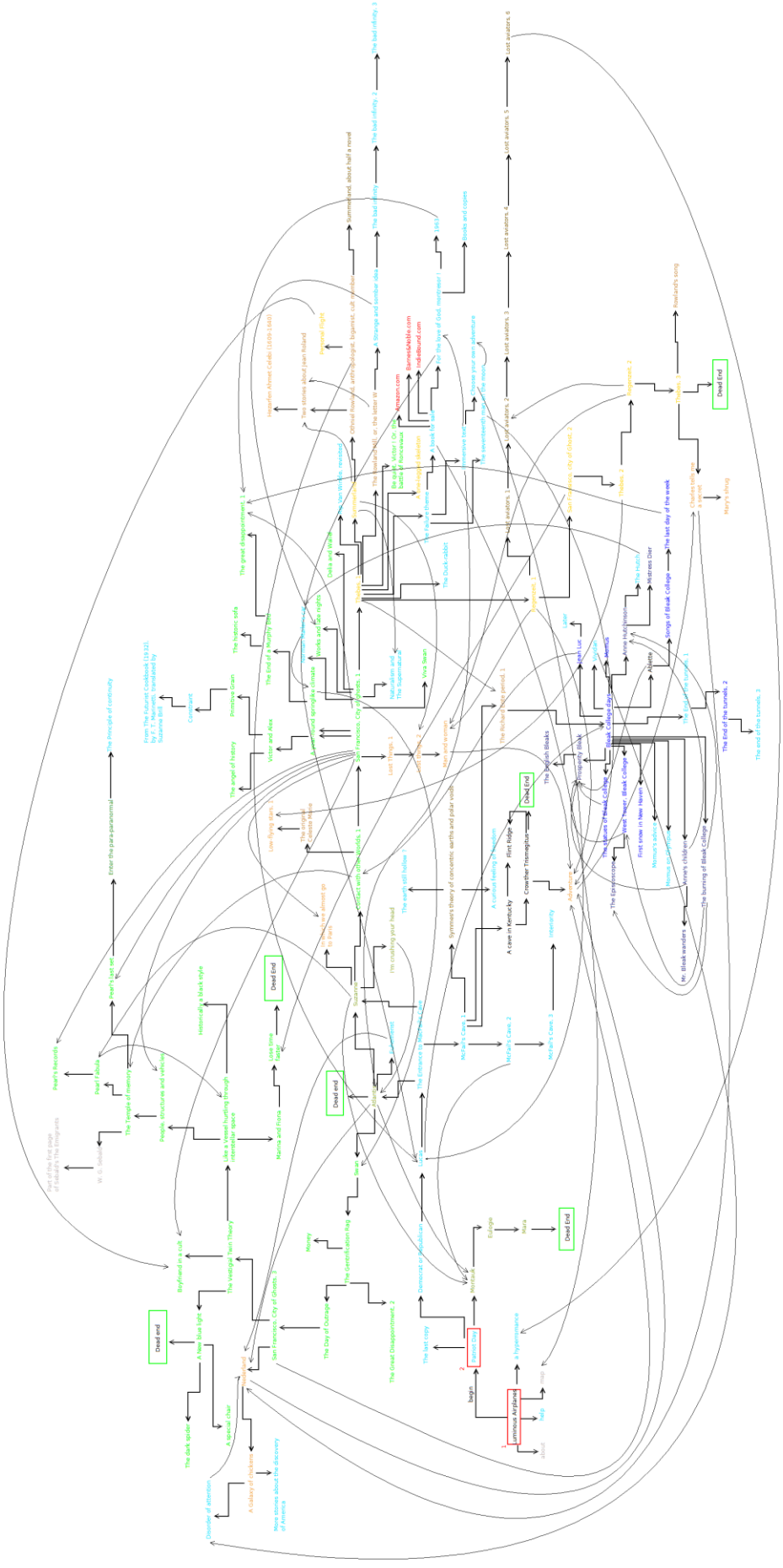
This site has been written, encoded and uploaded by Geoff Ryman. Send him an email message to Ryman.Worksltd@btinternet.com.

ANNEXE 11 – CARTE PROPOSÉE DANS *LUMINOUS AIRPLANES* (EXTRAIT)

A MAP OF *LUMINOUS AIRPLANES* (Outside of Time and Space)



ANNEXE 12 – SCHÉMA DE LECTURE DE *LUMINOUS AIRPLANES*

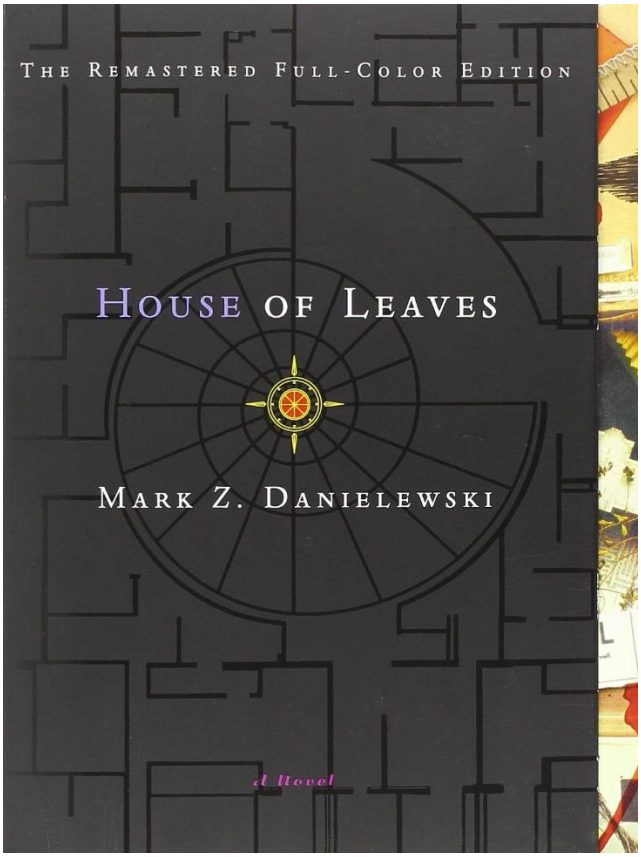


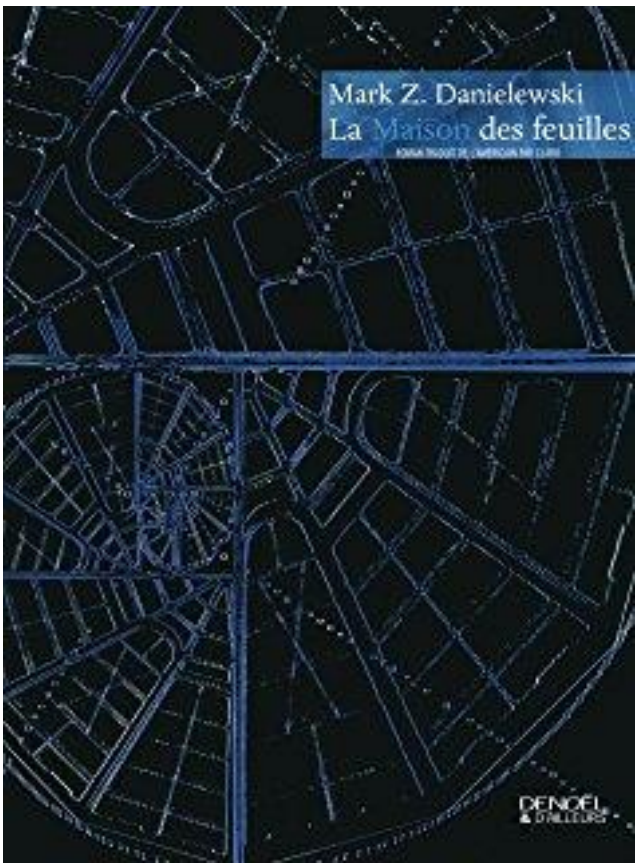
ANNEXE 13 – *INCEPTION*, CHANGEMENT DE NIVEAU DE RÉALITÉ



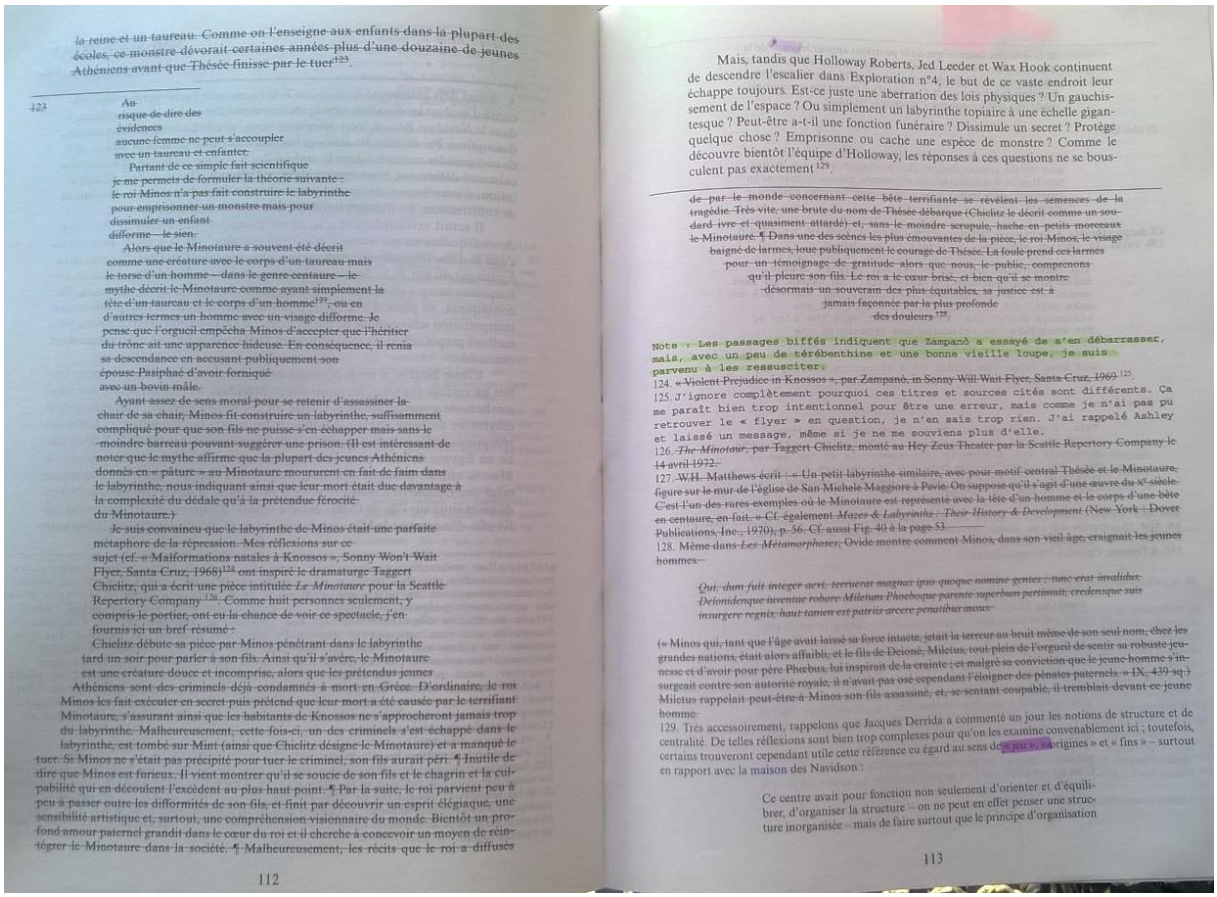
Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

ANNEXE 14 – COUVERTURES DE *HOUSE OF LEAVES* ET *LA MAISON DES FEUILLES*





ANNEXE 15 – *LA MAISON DES FEUILLES*, NOTES CALLIGRAMMES 123 ET 187



la reine et un taureau. Comme on l'enseigne aux enfants dans la plupart des écoles, ce monstre dévorait certaines années plus d'une douzaine de jeunes Athéniens avant que Thésée finisse par le tuer[123].

123 Au risque de dire des évidences aucune femme ne peut s'accoupler avec un taureau et enfanter.
Partant de ce simple fait scientifique je me permets de formuler la théorie suivante : le roi Minos n'a pas fait construire le labyrinthe pour emprisonner un monstre mais pour dissimuler un enfant difforme – le sien.
Alors que le Minotaure a souvent été décrit comme une créature avec le corps d'un taureau mais le torse d'un homme – dans le genre centaure – le mythe décrit le Minotaure comme ayant simplement la tête d'un taureau et le corps d'un homme[127], ou en d'autres termes un homme avec un visage difforme. Je pense que l'orgueil empêcha Minos d'accepter que l'héritier du trône ait une apparence hideuse. En conséquence, il renia sa descendance en accusant publiquement son épouse Pasiphaé d'avoir forniqué avec un bovin mâle.
Ayant assez de sens moral pour se retenir d'assassiner la chair de sa chair, Minos fit construire un labyrinthe, suffisamment compliqué pour que son fils ne puisse s'en échapper mais sans le moindre barreau pouvant suggérer une prison. (Il est intéressant de noter que le mythe affirme que la plupart des jeunes Athéniens donnés en « pâture » au Minotaure moururent en fait de faim dans le labyrinthe, nous indiquant ainsi que leur mort était due davantage à la complexité du dédale qu'à la prétendue férocité du Minotaure.)
Je suis convaincu que le labyrinthe de Minos était une parfaite métaphore de la répression. Mes réflexions sur ce sujet (cf. « Malformations natales à Knossos », Sonny Won't Wait Flyer, Santa Cruz, 1968)[124] ont inspiré le dramaturge Taggert Chiclitz, qui a écrit une pièce intitulée *Le Minotaure* pour la Seattle Repertory Company[126]. Comme huit personnes seulement, y compris le portier, ont eu la chance de voir ce spectacle, j'en fournis ici un bref résumé :
Chiclitz débute sa pièce par Minos pénétrant dans le labyrinthe tard un soir pour parler à son fils. Ainsi qu'il s'avère, le Minotaure est une créature douce et incomprise, alors que les prétendus jeunes Athéniens sont des criminels déjà condamnés à mort en Grèce. D'ordinaire, le roi Minos les fait exécuter en secret puis prétend que leur mort a été causée par le terrifiant Minotaure, s'assurant ainsi que les habitants de Knossos ne s'approcheront jamais trop du labyrinthe. Malheureusement, cette fois-ci, un des criminels s'est échappé dans le labyrinthe, est tombé sur Mint (ainsi que Chiclitz désigne le Minotaure) et a manqué le tuer. Si Minos ne s'était pas précipité pour tuer le criminel, son fils aurait péri. ¶ Inutile de dire que Minos est furieux. Il vient montrer qu'il se soucie de son fils et le chagrin et la culpabilité qui en découlent l'excèdent au plus haut point. ¶ Par la suite, le roi parvient peu à peu à passer outre les difformités de son fils, et finit par découvrir un esprit élégiaque, une sensibilité artistique et, surtout, une compréhension visionnaire du monde. Bientôt un profond amour paternel grandit dans le cœur du roi et il cherche à concevoir un moyen de réintégrer le Minotaure dans la société. ¶ Malheureusement, les récits que le roi a diffusés

112

Mais, tandis que Holloway Roberts, Jed Leeder et Wax Hook continuent de descendre l'escalier dans Exploration n°4, le but de ce vaste endroit leur échappe toujours. Est-ce juste une aberration des lois physiques ? Un gauchissement de l'espace ? Ou simplement un labyrinthe topiaire à une échelle gigantesque ? Peut-être a-t-il une fonction funéraire ? Dissimule un secret ? Protège quelque chose ? Emprisonne ou cache une espèce de monstre ? Comme le découvre bientôt l'équipe d'Holloway, les réponses à ces questions ne se bousculent pas exactement[129].

de par le monde concernant cette bête terrifiante se révèlent les semences de la tragédie. Très vite, une brute du nom de Thésée débarque (Chiclitz le décrit comme un soudard ivre et quasiment attardé) et, sans le moindre scrupule, hache en petits morceaux le Minotaure. ¶ Dans une des scènes les plus émouvantes de la pièce, le roi Minos, le visage baigné de larmes, loue publiquement le courage de Thésée. La foule prend ces larmes pour un témoignage de gratitude alors que nous, le public, comprenons qu'il pleure son fils. Le roi a le cœur brisé, et bien qu'il se montre désormais un souverain des plus équitables, sa justice est à jamais façonnée par la plus profonde des douleurs[128].

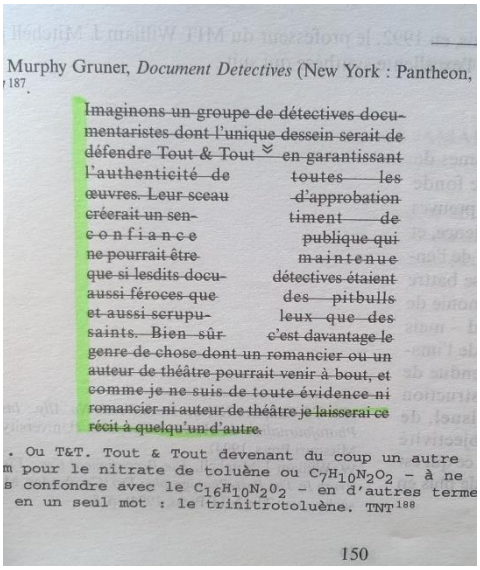
Note : Les passages biffés indiquent que Zampanò a essayé de s'en débarrasser, mais, avec un peu de térébenthine et une bonne vieille loupe, je suis parvenu à les ressusciter.
124. « Violent Prejudice in Knossos », par Zampanò, in Sonny Will Wait Flyer, Santa Cruz, 1969.[125]
125. J'ignore complètement pourquoi ces titres et sources cités sont différents. Ça me paraît bien trop intentionnel pour être une erreur, mais comme je n'ai pas pu retrouver le « flyer » en question, je n'en sais trop rien. J'ai rappelé Ashley et laissé un message, même si je ne me souviens plus d'elle.
126. *The Minotaur*, par Taggert Chiclitz, monté au Hey Zeus Theater par la Seattle Repertory Company le 14 avril 1972.
127. W.H. Matthews écrit : « Un petit labyrinthe similaire, avec pour motif central Thésée et le Minotaure, figure sur le mur de l'église de San Michele Maggiore à Pavie. On suppose qu'il s'agit d'une œuvre du Xe siècle. C'est l'un des rares exemples où le Minotaure est représenté avec la tête d'un homme et le corps d'une bête en centaure, en fait. » Cf. également *Mazes & Labyrinths : Their History & Development* (New York : Dover Publications, Inc., 1970), p. 56. Cf. aussi Fig. 40 à la page 53.
128. Même dans *Les Métamorphoses*, Ovide montre comment Minos, dans son vieil âge, craignait les jeunes hommes :

Qui, dum fuit integer aevi, terruerat magnas ipso quoque nomine gentes ; tunc erat invalidus. Delonidemque iuventae robore Miletum Phoeboque parente superbum pertimuit, credensque suis insurgere regnis, haut tamen est patriis arcere penatibus ausus.

(« Minos qui, tant que l'âge avait laissé sa force intacte, jetait la terreur au bruit même de son seul nom, chez les grandes nations, était alors affaibli, et le fils de Deioné, Miletus, tout plein de l'orgueil de sentir sa robuste jeunesse et d'avoir pour père Phœbus, lui inspirait de la crainte ; et malgré sa conviction que le jeune homme s'insurgeait contre son autorité royale, il n'avait pas osé cependant l'éloigner des pénates paternels. » IX, 439 sq.)
Miletus rappelait peut-être à Minos son fils assassiné, et, se sentant coupable, il tremblait devant ce jeune homme.
129. Très accessoirement, rappelons que Jacques Derrida a commenté un jour les notions de structure et de centralité. De telles réflexions sont bien trop complexes pour qu'on les examine convenablement ici ; toutefois, certains trouveront cependant utile cette référence eu égard au sens de « jeu », « origines » et « fins » – surtout en rapport avec la maison des Navidson :

Ce centre avait pour fonction non seulement d'orienter et d'équilibrer, d'organiser la structure – on ne peut en effet penser une structure inorganisée – mais de faire surtout que le principe d'organisation

113



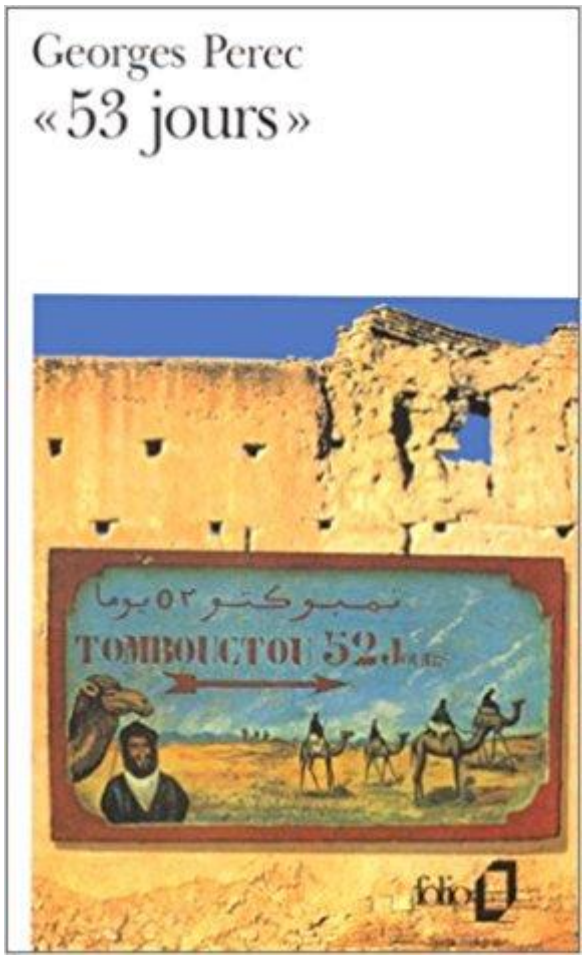
Murphy Gruner, *Document Detectives* (New York : Pantheon,
187.

Imaginons un groupe de détectives documentaristes dont l'unique dessein serait de défendre Tout & Tout ≚ en garantissant l'authenticité de toutes les œuvres. Leur sceau d'approbation créerait un sentiment de confiance publique qui ne pourrait être maintenue que si lesdits détectives étaient aussi féroces que des pitbulls et aussi scrupuleux que des saints. Bien sûr c'est davantage le genre de chose dont un romancier ou un auteur de théâtre pourrait venir à bout, et comme je ne suis de toute évidence ni romancier ni auteur de théâtre je laisserai ce récit à quelqu'un d'autre.

. Ou T&T. Tout & Tout devenant du coup un autre
m pour le nitrate de toluène ou $C_7H_{10}N_2O_2$ – à ne
s confondre avec le $C_{16}H_{10}N_2O_2$ – en d'autres terme
en un seul mot : le trinitrotoluène. TNT[188]

150

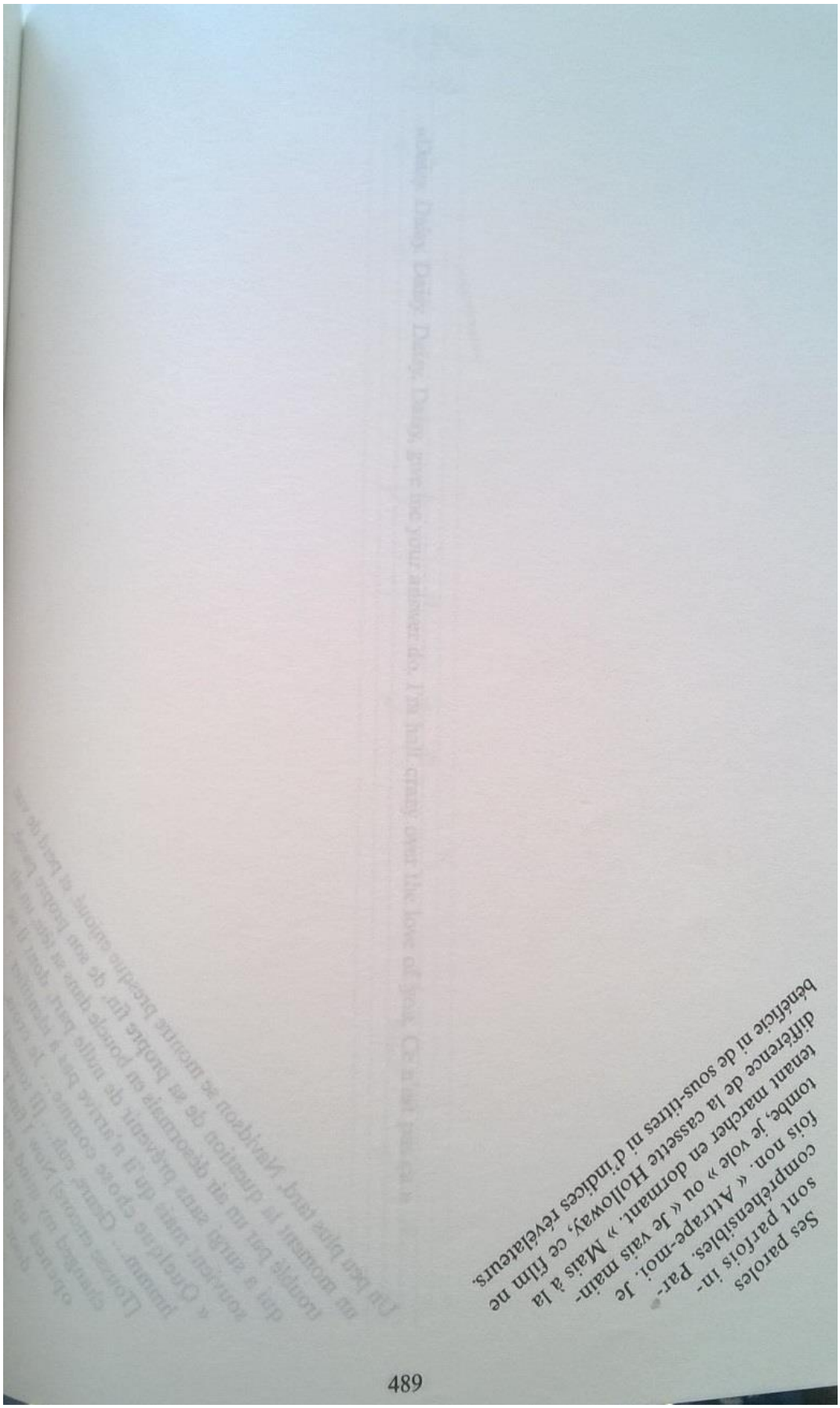
ANNEXE 16 – COUVERTURE DE L'ÉDITION FOLIO DE *« 53 JOURS »*



ANNEXE 17 – *HOUSE OF LEAVES*, COLLAGE #1



ANNEXE 18 – *LA MAISON DES FEUILLES*, LA CHUTE DE WILL NAVIDSON



www.ryman-novel.com/car4/ad4.htm

advertisement



The
253 GUIDE
TO HOMELY ENGLISH

ASHAMED BY YOUR ENGLISH?

You're chatting up a bird at the bar. You say "The beauty of the Web is that you can utilize ftp, pdf or even telnet through one interface."

She says "Naff off, you sexist little nerd."

Do you find yourself using words like "prioritise" or "evanescent" in public? Unable to stop yourself using expressions like "Unix file-naming conventions"?

Do you sound like a puffed up prof, or just like the folks back home? You will know when you use *253's Homely English Guide*.

Simply run 253 of your own words through our Ready Reckoner. Here's how it works.

- Count the number of sentences in your 253 words. Divide 253 by that number. Write down your score. (Hint: the lower the number, the better!)
- Count the number of three-sound words. Try saying the word syllable. See? It's got three sounds! Count 'em and write the number down! (Hint, the more, the worse!)
- Take your first ten sentences. Count all the words in total for those sentences only. Divide by ten. Then multiply the number of sentences by that number. (hint, the lower the better)

Add all your scores all up. Remember. The lower the score, the better you've done.

Here's some scores we prepared earlier.

- *Remembrance of Things Past* by Marcelle Proust: 367.35
- *The Microsoft Word User's Guide*: 320.8
- *Pyramids* by Terry Pratchett: 233.8
- *The Sun* newspaper: 170.37
- Oxford Reading Series: Stage One: 0

Anything higher than 253... and you're out!!!

Homely English. It's as plain as the nose on your face.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

ANNEXE 20 – HISTOIRE LITTÉRAIRE STÉRÉOMÉTRIQUE, REVUE ET CORRIGÉE

Annexe manquante[1].

[1] Voir l'annexe numérique 8 (Annexe numérique 8).

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

LISTE DES ANNEXES NUMÉRIQUES

ANNEXE NUMÉRIQUE 1. « Première lecture. *253*, Geoff Ryman », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/154.

ANNEXE NUMÉRIQUE 2. « Schémas de lecture. *House of Leave* et *Luminous Airplanes* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/175.

ANNEXE NUMÉRIQUE 3. « Modélisation narrative (1) : *Courts-circuits* via *AtlasCine* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/186.s

ANNEXE NUMÉRIQUE 4. « Modélisation narrative (2) : *Courts-circuits* via *StoryMapJS* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/205.

ANNEXE NUMÉRIQUE 5. « Modélisation narrative (3) : *Cloud Atlas* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/216.

ANNEXE NUMÉRIQUE 6. « Modélisation narrative (4) : *Le Château des destins croisés* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/251.

ANNEXE NUMÉRIQUE 7. « Modélisation narrative (5) : *House of Leaves* », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/238.

ANNEXE NUMÉRIQUE 8. « Histoire littéraire stéréométrique, revue et corrigée », Carnet de recherche *Multiplication des récits, stéréométrie littéraire*, en ligne : https://multirecits.hypotheses.org/285.

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Bibliographie

CORPUS

Corpus primaire

Calvino, I., *Il Castello dei destini incrociati*, Torino, Einaudi, 1973 / Verona, Oscar Mondadori, 2006.

– *Le Château des destins croisés*, Thibaudeau, J. et Calvino, I. (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1976 / Éditions Points, 1985.

– *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979 / Verona, Oscar Mondadori, 2004.

– *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, Sallenave, D. et Wahl, F. (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1981 / Éditions Points, 1995.

– *Si une nuit d'hiver un voyageur*, Rueff, M. (trad.), Paris, Gallimard, 2015 / Éditions Folio, 2015.

Perec, G., *« 53 jours »*, édition établie par M. Harris et J. Roubaud, Paris, P.O.L, 1989 / Éditions Folio, 1993.

Ryman, G., *253*, 1995, en ligne : http://www.ryman-novel.com/home.htm (consulté le 10/08/17).

– *253 : the print remix*, London, Flamingo, 1998.

Danielewski, M. Z., *House of Leaves*, Full Color Edition, New York, Pantheon Books, 2000.

– *La maison des feuilles*, édition deux couleurs, Claro, C. (trad.), Paris, Denoël, 2002.

Mitchell, D., *Cloud Atlas*, London, Sceptre, 2004.

– *Cloud Atlas. Cartographie des nuages*, Berri, M., Paris, Éditions de l'Olivier, 2007 / Éditions Points, 2013[1].

Fleischer, A., *Courts-circuits*, Paris, Éditions le Cherche midi, 2009.

La Farge, P., *Luminous Airplanes*, New York, Farrar, Straus and Giroud, 2011.

– *Luminous Airplanes*, 2012, en ligne : www.luminousairplanes.com (consulté le 10/08/17).

Corpus secondaire (sélection)

Autres œuvres des auteurs du corpus primaire

Calvino, I., *Il Sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 1947.

– *Le Sentier des nids d'araignées*, Stragliati, R. (trad.), Paris, Éditions Julliard, 1978.

– *Il Visconte dimezzato*, Torino, Einaudi, 1952.

– *Le Vicomte pourfendu*, Bertrand, J. (trad.), Paris, Albin Michel, 1955.

– *Il Barone rampante*, Torino, Einaudi, 1957.

[1] Voir l'introduction pour une mise au point concernant les divergences entre les versions britannique, américaine et française du texte.

– *Le Baron perché*, Bertrand, J. (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1960.

– *Le Cosmicomiche*, Torino, Einaudi, 1965.

– *Comicomics. Récits anciens et nouveaux*, Manganaro, J.-P., Thibaudeau, J., Fusco, M. (trad.), Paris, Éditions Folio, 2013 [1968].

– *Le Città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972.

– *Les Villes invisibles*, Thibaudeau, J. (trad.), Paris, Éditions Points, 1996 [Paris, Éditions du Seuil, 1974].

– « Note », *Le Château des destins croisés*, Paris, Éditions du Seuil, 1976.

– « Se una notte d'inverno un narratore », *Alfabeta*, décembre 1979.

– *Comment j'ai écrit un de mes livres*, Paris, École des hautes études en sciences sociales, 1984.

– *Palomar*, Torino, Einaudi, 1983.

– *Palomar*, Manganaro, J.-P. (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1985.

– *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Hersant Y. (trad.), Paris, Gallimard, 1989.

– *La Machine littérature*, Aymard, M., Thibaudeau, J., Orcel, M., Walh, F. (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1993 [1980 ; 1991].

– *Pourquoi lire les classiques*, J.-P. Manganaro, Sollers, P. (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1996.

– *Défis aux labyrinthes I : textes et lectures critiques*, Paris, Éditions du Seuil, 2003

Danielewski, M. Z., *The whalestoe letters*, New York, Pantheon Books, 2000.

– *Les lettres de Pelafina : par Pelafina H. Lièvre*, Claro, C. (trad.), Paris, Gallimard, 2003.

– *The Fifty-Year Sword*, New York, Pantheon Books, 2005.

– *Only Revolutions*, New York, Pantheon Books, 2006.

– *Ô Revolutions*, Claro, C. (trad.), Paris, Denoël, 2007.

– *L'Épée des cinquante ans*, Esquié, H. (trad.), Paris, Denoël, 2013.

– *The Familiar, Volume 1 : One Rainy Day in May*, New York, Pantheon Books, 2015.

– *The Familiar, Volume 2 : Into the Forest*, New York, Pantheon Books, 2015.

– *The Familiar, Volume 3 : Honeysucke & Pain*, New York, Pantheon Books, 2016.

– *The Familiar, Volume 4 : Hades*, New York, Pantheon Books, 2017.

– *The Familiar, Volume 5 : Redwood*, New York, Pantheon Books, 2017.

Fleischer, A., *Là pour ça*, Paris, Flammarion, 1986.

– *Quatre voyageurs*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

– *Les Angles morts*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

– *Le Carnet d'adresses*, Éditions du Seuil, 2008.

– *Moi, Sandor F.*, Paris, Fayard, 2009.

– *Imitation*, Arles, Actes Sud, 2010.

– *Sous la dictée des choses*, Éditions du Seuil, 2011.

La Farge, *The Artist of the Missing*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 1999.

– *Haussmann, or The Distinction*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2001.

– *The Facts of Winter*, McSwenney's, 2005.

– *The Night Ocean*, New York, Penguin Press, 2017.

Mitchell, D., *Ghostwritten*, London, Hodder & Stoughton, 1999.

– *number9dream*, London, Sceptre, 2001

– *Ecrits fantômes*, Berri, M. (trad.), Paris, Éditions de L'Olivier, 2004.

– *The Bone Clocks*, London, Sceptre, 2014.

– *Slade House*, London, Sceptre, 2015.

– *L'Âme des horloges*, Berri, M. (trad.), Paris, Éditions de L'Olivier, 2017.

Perec, G., *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974.

– *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Denoël, 1975.

– *La Vie mode d'emploi*, Paris, Hachette, 1978.

– *Penser / Classer*, Paris, Hachette, 1985.

Romans et récits

Abrams, J. J., Dorst, D., *S.*, London, Mumholland Books, 2013.

– *S.*, Filippini, S. (trad.), Paris, Michel Lafon, 2014.

Apulée, *Métamorphoses*, IIe siècle.

Auster, P., *City of Glass*, New York, Sun & Moon Press, 1985.

– *Cité de verre*, Furlan, P. (trad.), Arles, Actes Sud, 1987.

– *Ghosts*, New York, Sun & Moon Press, 1986.

– *Revenants*, Furlan, P. (trad.), Arles, Actes Sud, 1988.

– *The Locked Room*, New York, Sun & Moon Press, 1986.

– *La Chambre dérobée*, Furlan, P. (trad.), Arles, Actes Sud, 1988.

Barbey d'Aurevilly, J., *Les Diaboliques*, Paris, Éditions Folio Classiques, 2008 [Paris, Dentu, 1874].

Barth, J., *Coming soon !!! a narrative*, New York, Houghton Mifflin Company, 2001.

Boccaccio, G., *Il Decameron*, 1348-1353.

Borges, J.L., *Ficciones*, Buenos Aires, Editorial Sur, 1944.

– *El Aleph*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1949.

– *Œuvres complètes*, T.1 et T.2, Bernès, J.-P., Bénichou, P. et all. (trad.), Paris, Gallimard collection La Pléiade, 2010.

Brandenbourger, A.-C., *Apparitions inquiétantes*, Paris, Éditions 00h00.com, 2000, en ligne : http://www.anacoluthe.be/bulles/apparitions/jump.html (consulté le 14/08/17).

– *La Malédiction du parasol*, Paris, Florent Massot Présente / C.O.L, 2000.

Byatt, A. S., *Possession*, London, Chatto & Windus, 1990.

– *Possession*, Chevalier, J.-L. (trad.), Paris, Flammarion, 1993.

Cadène, T. *et alii*, *Les Autres gens*, 2010-2012, en ligne : http://www.lesautresgens.com/ (consulté le 14/08/17).

– *Les Autres gens*, 18 tomes, Paris, Dupuis, 2010-2012.

Cent nouvelles nouvelles, Paris, Antoine Vérard, 1462.

Cervantes, *El Ingeniosi hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1605 et 1615.

Chariton, *Chairéas et Callirhoé*, IIe siècle.

Chaucer, G., *The Canterbury Tales*, 1387-1400.

Chevillard, E., *L'œuvre posthume de Thomas Pilaster*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

Chiarello, F., *Le Zeppelin*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2016.

Cooper, D., *Amnesia*, New York, Hyperion, 1994.

– *Delirium*, New York, Hyperion, 1998.

Corneille, P., *L'Illusion comique*, Paris, François Targa, 1639 [1635].

Cortázar, J., *Rayuela*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1963.

– *Marelle*, L. Guille, et F. Rosset (trad.), Paris, Gallimard, 1979.

Delecroix, V., *La Chaussure sur le toit*, Paris, Gallimard, 2007.

Diderot, D., *Jacques le fataliste et son maître*, texte établi par Assézat, J. et Tourneux, M., Paris, Garnier, 1875 [1765-1784].

Dodson, Z. T., *Bats of the Republic, an Illuminated Novel*, New York, Doubleday, 2015.

Du Maurier, G., *Peter Ibbetson, with an Introduction by his Cousin Lady Madge Plunket*, London, Harper & Brothers Franklin Square Publication, 1891.

– *Peter Ibbetson*, Queneau, R. (trad.), Paris, Gallimard, 1946.

D'Urfée, H., *L'Astrée*, 1607-1627.

Gide, A., *Paludes*, Paris, L'Art indépendant, 1895.

– *Les Faux-monnayeurs*, Paris, Gallimard, 1925.

Gillespie, W., Marquardt, F., Rettberg, S., Stratton, D., *The Unknown*, 1998-2002, en ligne : http://unknownhypertext.com/ (consulté le 16/08/17).

– *The Unknown. An Anthology*, Urbana, Illinois, Spineless Books, 2002.

Gomez, J., *Beside myself*, application Ipad, 2012.

Héliodore, *Les Ethiopiques*, IIIe-IVe siècle.

Jauffret, R., *Microfictions*, Paris, Gallimard, 2007.

Joyce, M., *Afternoon, a Story*, Watertown, Eastgate System Inc., 1985-1992.

Homère, *L'Odyssée*, -VIIIe siècle.

Lancelot en prose, XIIIe siècle.

Lesage, *L'Histoire de Gil Blas de Santillane*, Paris, Pierre Ribou, 1715-1735.

Les Mille et une nuits, *contes arabes*, A. Galland (trad.), Paris, 1704-1711.

London, J., *The star rover*, New York, Macmillan, 1915.

– *Le vagabond des étoiles*, Postif, L., Gruyer, P. (trad.), Paris, G. Crès, 1925.

Longus, *Daphnis et Chloé*, IIe-IIIe siècle.

Lulin, M., Seguin, S., Iran, C., *La Disparue*, hébergée sur le site de la revue *Bleuorange*, en ligne : http://revuebleuorange.org/oeuvre/05/la-disparue (consulté le 15/04/16).

Mailly, L., *Voyages et aventures des trois princes de Serendip*, Goy-Blanquet, D., Paveau, M.-A., Volpilhac, A. (ed.), Vincennes, Thierre Marchaisse éditeur, 2011 [1557].

Marivaux (de), P. Carlet de Chamblain, *La Voiture embourbée, ou Le Roman naturel*, Amsterdam, Éditions La Compagnie, 1715 [1714].

Maupassant (de), G., *Contes du jour et de la nuit*, Paris, Marpon-Flammarion, 1885.

Message, V., *Les Veilleurs*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

Milet (de), A., *Contes miléSiens*, -IIe siècle.

Molière, *Les Fâcheux*, Paris, 1661.

Moulthrop, S., *Victory Garden*, Cambridge MA, Eastgate Systems, Inc., 1992.

Murakami, H., *La Fin des temps*, Atlan, C. (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1994 [1985].

Nabokov, V., *Pale Fire*, New York, G. P. Putnam's Sons., 1962.

– *Feu pâle*, Girard, R., Coindreau, M.-E. (trad.), Paris, Gallimard, 1965.

Navarre (de), M., *L'Heptaméron*, Paris, Éditions Folio Classique, 2007 [Paris, 1558].

Ovide, *Les Métamorphoses*, Ie siècle.

Pétrone, *Le Satyricon*, datation incertaine.

Potocki, J., *Le Manuscrit trouvé à Saragosse*, Paris, Gallimard, 1958 [1810].

Raufast, P., *La Fractale des raviolis*, Paris, Alma Editeurs, 2014.

Roussel, R., *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Gallimard, 1995 [1935].

Saporta, M., *Composition n°1*, Paris, Éditions du Seuil, 1962.

Sebald, W. G., *Les Anneaux de Saturne*, Kreiss, B. (trad.), Arles, Actes Sud, 1999 [1995].

– *Austerlitz*, Charbonneau, P. (trad.), Arles, Actes Sud, 2002 [2001].

Shakespeare, W., *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, London, 1603 [1601].

Somoza, J. C., *La Caverna, de la ideas*, Madrid, Alfaguara, 2000.

– *La Caverne des idées*, Million, M. (trad.), Arles, Actes Sud, 2002.

Sterne, L., *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, London, Ann Ward (vol. 1-2), Dodsley (vol. 3-4), Becket & DeHondt (vol. 5-9), 1759.

– *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, M. Frénais (trad.), Paris, Ruault, 1776.

Tatius, A., *Leucippé et Clitophon*, IIe siècle.

Thirlwell, A., *Kapow!*, London, Visual Éditions, 2012.

Vie Monseigneur Saint Fiacre, XIVe siècle.

Villiers de L'Isle-Adam, A., *Contes cruels*, Calmann Lévy, Paris, 1883.

Watson, I., *The Embedding*, London, Quartet Books, 1973.

– *L'enchâssement*, Pemerle, D. (trad.), Paris, Calmann-Levy, 1974.

Films et séries

Abrams, J. J., Kurtzman, A., Orci, R. (créateurs), Abrams, J. J., Graves, A. (producteurs), *Fringe*, Bad Robot Production, Fringe Element Films, Warner Bros Television et Fox, 2008-2013.

Boyle, D., *Trance*, Cloud Eight Films, Film Four, Royaume-Uni, 2013.

Gondry, M., *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Focus Features, Etats-Unis, 2004.

Macdonald, K. (créateur), Abrams, J. J., Boccia, J. (producteurs), *22.11.63*, Bad Robot Productions et Warner Bros. Television, Etats-Unis, 2016.

Nolan, C., *Memento*, Newmarket Film &Summit Entertainment, Etats-Unis, 2000.

– *Inception*, Warner Bros, Etats-Unis, 2010.

Nolan, J., Joy, L. (créateurs), Abrams, J. J., Weintraub, J., Burk, B. (producteurs), *Westworld*, HBO, Etats-Unis, 2016.

Spierig, M., Spierig, P., *Predestination*, Blacklab Entertainment, Screen Australia, Screen Queensland, Wolfhound Pictures, Australie, 2014.

Van Dormael, J., *Mr. Nobody*, Pan-Européenne, Belgique / Canada / France / Allemagne, 2009.

Wachowski, L., Wachowski, L., Tykwer, T., *Cloud Atlas*, Warner Bros, Focus Features, Etats-Unis, 2012.

Wachowski, L., Wachowski, L., Straczynski, J. M., *Sense8*, Studio JMS, Anarchos Production *et alii*, Etats-Unis, 2015-2017.

Œuvres citées et mentionnées

Barth, J., *Gils Goat-Boy*, New York, Doubleday, 1966.

Bénabou, M., *Jette ce livre avant qu'il soit trop tard !*, Paris, Seghers, 1992.

Borges, J. L., *El Libro de arena*, Buenos Aires, Emecé, 1975.

– *Le Livre de sable*, Rosset, F. (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

Bulwer-Lytton, E., *Paul Clifford*, London, Henry Colburn & Richard Bentley, 1830.

Buzzati, D., « Cacciatori di vecchi », *Il Colombre*, Milano, Mondadori, 1966.

Campbell, A., Alston, J., *Inside. A Journal of Dreams*, 2010, en ligne : http://dreamingmethods.com/inside/ (consulté le 12/08/15).

Dante Alighieri, *Divina Commedia*, Italie, 1555.

Diderot, D., *Salon de 1767*, dans *Salons III. Ruines et paysages*, E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau (ed.), Paris, Hermann, 1995.

Lodge, D., *Therapy*, London, Martin Secker and Warburg, 1995.

Pullinger, K, Joseph, C. and participants, *Flight Paths*, en ligne : http://collection.eliterature.org/2/works/pullinger_flightpaths/index.html (consulté le 17/02/16).

Rabelais, F., *Le Tiers ivre*, Paris, 1546.

– *Le Quart livre*, Paris, 1552.

Roussel, R., *Impressions d'Afrique*, Paris, Alphonse Lemerre, 1910.

Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Éditions GF Flammarion, 2000 [1841].

Sur auteurs

Abignente, I., « Manuscrits prophétiques et pages disparues : l'imaginaire du Livre dans deux romans de Gabriel Garcia Marquez et Italo Calvino », *Revue Silène, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, 2012, en ligne : http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=127 (consulté le 09/03/15).

Abiker, S., « Un autre Moyen Âge est possible. Plaisirs et enjeux de l'anachronisme chez les auteurs de l'Oulipo », *Fantasmagories du Moyen Âge. Entre médiéval et moyen-âgeux*, Burle-Errecade, É., Naudet, V. (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.

Adams, V. S., « *Cloud Atlas*, David Mitchell », *Encyclopedia of Contemporary Writers and Their Work*, Hamilton, G., Jones, B. (dir.), New York, Facts on Files, 2010.

Auteur inconnu, « *HOL* 1-23 + Appendix map », *Gaming and Narrative*, octobre 2016, en ligne : https://zhou108gaming.wordpress.com/2016/10/18/hol-final-map/ (consulté le 09/05/17).

Bachellerie, C., « *"53 jours"* : enquête sur un livre-énigme », publié le 12 février 2006, en ligne : http://fcbachellerie.blogspot.fr/2006/02/enqute-sur-un-livre-nigme.html (consulté le 04/04/16).

Barenghi, M., *Calvino*, Bologna, Il Mulino, 2009.

Baroni, R., « Bluffs littéraires et fictions mensongères. Une lecture modèle de *La Forme de l'épée* de J. L. Borges », *Vox Poetica*, en ligne : http://www.vox-poetica.org/t/articles/baronibluff.html#_ftn1 (consulté le 10/03/15).

Barry, S., « Silver Daggers and Russian Dolls. David Mitchell, author of *Cloud Atlas* », *Three Monkeys Online,* en ligne : http://www.threemonkeysonline.com/silver-daggers-and-russian-dolls-david-mitchell-author-of-cloud-atlas-in-interview/ (consulté le 08/08/17).

Bemong, N., « Exploration #6 : The Uncanny in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », *Image & Narrative. Online Magazine of the Visual Narrative*, vol. 5, 2003, en ligne : http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/nelebemong.htm (consulté le 10/03/15).

Bénabou, M., Roubaud, J., « Qu'est-ce l'OuLiPo », texte de présentation du groupe sur le site www.oulipo.net, en ligne : http://oulipo.net/fr/oulipiens/o (consulté le 17/04/17).

Birnbaum, R., « David Mitchel », *The Morning News*, mai 2006, en ligne : http://www.themorningnews.org/archives/birnbaum_v/david_mitchell.php (consulté le 01/12/15).

Bisenius-Penin, C., « Contraintes et frontières génériques dans le roman d'I. Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : étude de la fiction latino-américaine et de ses limites », *Revue de littérature comparée* n° 321, vol.1, 2007, en ligne : www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2007-1-page-59.htm (consulté le 09/03/15).

– *Le Roman oulipien*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Bouju, E., « L'Epimodernisme. Une hypothèse en six temps », *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments d'un discours théorique*, Bouju, E. (dir.), Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015.

Braffort P., « L'Ordre dans le crime : une expérience cybernétique avec Italo Calvino », *Europe*, n° 815, 1997.

– « Italo Calvino sur les sentiers du labyrinthe », *Le Magazine Littéraire*, Mai 2001.

Bray J., Gibbons A. (dir.), *Mark Z. Danielewski*, Manchester, Manchester University Press, 2011.

Brunel, P., *Italo Calvino et le livre des romans suspendus*, Paris, Éditions de la Transparence, 2008.

Burgelin, C., *Les Parties de dominos chez Monsieur Lefèvre : Perec avec Freud, Perec contre Freud*, Paris, Circé, 1996.

Cannon, J., *Italo Calvino, writer and critic*, Ravenna, A. Longo, 1981.

– *Postmodern Italian Fiction. The Crisis of Reason in Calvino, Eco, Sciascia, Malerba*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1989.

Cassagne, M.-L., « La Femme et l'amour dans l'œuvre romanesque d'Italo Calvino », *Chroniques Italiennes*, vol. 9, n° 1, 2006, en ligne : http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web9/Cassagne.pdf (consulté le 10/03/15).

Childs, P., Green, J., « The Novels in nine parts », *David Mitchell : Critical Essays*, Dillon, S. (dir.), Canterbury, Gylphi Limited, 2011.

Cottrell, S., « A Conversation with Mark Danielewski », *<boldtype>*, en ligne : http://www.randomhouse.com/boldtype/0400/danielewski/interview.html (consulté le 09/03/15).

Covindassamy, M., *W. G. Sebald. Cartographie d'une écriture en déplacement*, Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2014.

Danielewski, M. Z., « Five minutes with Mark Z Danielewski », *The Guardian*, 2000, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2000/nov/30/guardianfirstbookaward2000.gurardianfirstbookaward (consulté le 19/04/17).

Dangy-Scaillierez, I., *L'Enigme criminelle dans les romans de Georges Perec*, Paris, Honoré Champion, 2002.

Daros, P., « Les Livres des autres ou soi-même comme un autre », *Littérature*, vol. 92, n° 4, 1993.

– *Italo Calvino*, *Portraits littéraires*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

Decout, M., « *"53 jours"* de Georges Perec : les lieux d'une ruse », *Genesis*, vol. 35, 2012.

– « *"53 jours"* de Georges Perec : la génétique, mode d'emploi », *Littérature*, n° 168, vol.', 2012.

Demartini, D., « Une combinatoire du récit médiéval », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 14, 2007, en ligne : http://crm.revues.org/2683 (consulté le 30/10/14).

– « *Le Château des destins croisés* d'Italo Calvino. Le récit médiéval en jeu », *Passé présent. Le Moyen Âge dans les fictions contemporaines*, Koble, N. et Séguy, M. (dir.), Paris, Éditions de la rue d'Ulm, 2009.

Dillon, S., « Introducting David Mitchell's Universe », *David Mitchell : Critical Essays*, Dillon, S. (dir.), Canterbury, Gylphi Limited, 2011.

Dunlop, N., « Speculative Fiction as Postcolonial Critique in *Ghostwritten* and *Cloud Atlas* », *David Mitchell : Critical Essay,* Dillon, S. (dir.), Canterbury, Gylphi Limited, 2011.

Dupérou, C., « *Les Ambitions désavouées* », *Le Matricule des anges*, n° 042, janvier-février 2003, en ligne : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=15726 (consulté le 04/07/17).

Du Plessix Gray, F., « Visiting Italo Calvino », *The New York Times*, juin 1981, en ligne : http://www.nytimes.com/1981/06/21/books/visiting-italo-calvino.html?pagewanted=all (consulté le 07/12/15).

Dupuy, V., « Le livre métamorphosé en volume : *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski », *Voix plurielles*, n° 5, vol.1, 2008.

– « *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski : attention, labyrinthe », *Architecture, littérature et espaces*, Hyppolite P. (dir.), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006.

Eve, M.-P., « The Conservatism of *Cloud Atlas* », 2015, en ligne, https://www.martineve.com/2015/06/21/the-conservatism-of-cloud-atlas/ (consulté le 05/10/15).

– « "You have to keep track of your changes" : The Version Variants and Publishing History of David Mitchell's *Cloud Atlas* », *Open Library of Humanities*, 2016, en ligne : https://olh.openlibhums.org/article/10.16995/olh.82/ (consulté le 27/06/17)

Fardeau, P., *En dialogue avec l'époque*, Nantes, Joseph K., 2011.

Ferrer, C., « De la citation apocryphe à la théorie cachée : *Le jardin aux sentiers qui bifurquent* de Jorge Luis Borges », *Narrative Matters 2014 : Narrative Knowing/Récit et Savoir*, 2014, en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01099265 (consulté le 10/03/15).

Foley, D., « *The Rumpus* Interview with Mark Danielewski », *The Rumpus*, 20/05/15, en ligne : http://therumpus.net/2015/05/the-rumpus-interview-with-mark-danielewski/ (consulté le 03/11/15).

Fortin, J., Vray, J.-B., *Alain Fleischer écrivain*, revue *Le Genre humain*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

François, M., « Le début et la fin dans le roman policier : variations sur un strip-tease », *Fabula / Les colloques*, *Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, en ligne : http://www.fabula.org/colloques/document680.php (consultée le 17/03/16).

Frasson-Marin, A., *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève/Paris, Slatkine, 1986.

Geyh, P., Leebron, F. G., Levy, A. (ed.), *Postmodern American Fiction*, New York, Éditions Norton & Company, 1998.

Gibbons, A., « A Visual & Textual Labyrinth : The Eyes' Dilemma », *Route 57*, 2006.

Ginsburgh, V., « Où il est question d'Italo Calvino, de tulipes, de mariages et de quelques autres », *Revue économique*, vol. 62, n° 4, 2011.

Goodwin, G. H., « An Interview with Mark Z. Danielewski », *Bookslut*, octobre 2006, en ligne : http://www.bookslut.com/features/2006_10_010029.php (consulté le 06/11/15).

Guilet, A., *Pour une littérature cyborg : l'hybridation médiatique du texte littéraire*, thèse de doctorat soutenue en 2013 et réalisée sous la direction de Denis Mellier et Bertrand Gervais, à l'Université de Poitiers et en cotutelle avec l'Université du Québec à Montréal, en ligne : http://www.archipel.uqam.ca/6010/1/D2569.pdf (consulté le 09/03/15).

– *Le traitement des notes de bas de page dans* House of Leaves *de Mark Z. Danielewski*, mémoire de Master 1 soutenu en 2006 et réalisé sous la direction de Denis Mellier, à l'Université de Poitiers.

– House of Leaves *de Mark Z. Danielewski et l'hypertexte, Hybridation et nouvelle conception de la textualité*, mémoire de Master 2 soutenu en 2007 et réalisé sous la direction de Denis Mellier, à l'Université de Poitiers.

– « Du chaos domestique à l'impossible domestication du chaos dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski », *TRANS-*, n° 6, 2008, en ligne : http://trans.revues.org/263 (consulté le 17/10/13).

Guilet A. et Ladouceur, M. (dir.), *« Comme le feu dévore rapidement le papier » : lire Mark Z. Danielewski*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Hamilton, N., « The A-Mazing House : The Labyrinth as Theme and Form in Mark Z. Danielewski's *House of Leaves* », *Critique* 50.1, 2008.

Harris, P. A. (ed.), *David Mitchell in the Labyrinth of Time*, *SubStance, A Review of Theory and Literary Criticism*, vol. 44, n° 1, 2015.

Heck, M., *Georges Perec. Le corps à la lettre*, Paris, José Corti, 2012.

Henric, J., Entretien avec Alain Fleischer, *Mondes Francophones*, en ligne : http://mondesfrancophones.com/espaces/frances/entretien-avec-alain-fleischer/ (consulté le 2/11/15).

Hicks, H. J., « Chapter 2. "This Time Round" : David Mitchell's *Cloud Atlas* and the Apocalyptic Problem of Historicism », *The Post-Apocalyptic Novel in the Twenty-First Century : Modernity Beyond Salvage*, New York, Palgrave Macmillan, 2016.

Holland, M.K., *Succeeding Postmodernism : Language And Humanism In Contemporary American Literature*, New York, Bloomsbury Academic USA, 2014.

Hopf, C., « The Story we Tell. Discursive Identity through Narrative Form in *Cloud Atlas* », *David Mitchell : Critical Essays*, Dillon, S. (dir.), Canterbury, Gylphi Limited, 2011.

Ionela Niculae, L., « La poétique du fragment dans l'œuvre de Georges Perec. Le Cas de *La Vie mode d'emploi* », *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Ripoll, R. (dir.), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002.

Joly, J.-L, « Pièges de sens. Contrainte et révélation dans l'œuvre de Georges Perec », *Ecrire l'énigme*, Reggiani, C., Magné, B. (dir.), Paris, Presses universitaires de Paris Sorbonne, 2007.

Jouet, J., « L'homme de Calvino », *Europe* n° 815, 1997, en ligne : http://www.oulipo.net/oulipiens/document16292.html (consulté le 10/08/17).

Lang, A., « Typographie et mise en récit dans *House of Leaves* de Mark Z. Danielewski », *Formules* n°10, *Littérature numérique et caetera*, Bouchardon, S., Kac, E., Balpe, J.-P. (dir.), 2006.

Langlois, S., « *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : quand la fiction dépasse la fiction », *Tangence* n° 68, 2002, en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/008245ar (consulté le 10/08/17).

Lapprand, M., *Poétique de l'OuLiPo*, Amsterdam / Atlanta, Éditions Rodopi, 1998.

Le Lionnais, F., « La Lipo (Premier manifeste) », *La Littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973.

– « Le Second manifeste », *La Littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973.

Lescure, J., « Petite histoire de l'OuLiPo », *La Littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, Paris, Gallimard, 1973.

Levy, C., *Territoires postmodernes géocritique de Calvino, Echenoz, Pynchon et Ransmayr*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

Machinal, H., « *Cloud Atlas* : From Postmodernity to the Posthuman », *David Mitchell : Critical Essays*, Dillon, S. (dir.), Canterbury, Gylphi Limited, 2011.

Magné, B., « *"53 Jours"* : pour lecteurs chevronnés... », *Etudes littéraires*, 1990, vol. 23, n° 1-2.

– « Pour une lecture réticulée », *Cahiers Georges Perec*, n°4, 1990.

Manganaro, J.-P., *Italo Calvino, romancier et conteur*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

Mason, W., « David Mitchell, the experimentalist », *The New York Times Magazine*, juin 2010, en ligne : http://www.nytimes.com/2010/06/27/magazine/27mitchell-t.html (consulté le 01/12/15).

Mathews, H., *Rencontre à l'occasion de la parution en folio de « 53 jours »*, en ligne : http://www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01027729.htm (consulté le 01/04/16).

McCaffery, L., Gregory, S., « Haunted House – an Interview with Mark Z. Danielewski », *Critique* vol.44, n° 2, 2003.

McMorran, W., « *Cloud Atlas* and *If on a Winter's Night a Traveller*. Fragmentation and Integrity in the Postmodern Novel », *David Mitchell : Critical Essays*, Dillon, S. (dir.), Canterbury, Gylphi Limited, 2011.

Meechan, R. M. H., *« Known Some Call Is Air Am » Problems with Postmodern Narrative Identities in Mark Z. Danielewski's* House of Leaves *and B.S. Johnson's* Albert Angelo, CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

Meschiari M., « Italo Calvino et le paysage "géopoétique" », *Chroniques Italiennes*, 2006, vol. 9, n° 1, en ligne : http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web9/Meschiari.pdf (consulté le 10/03/15).

Message, V., « Impossible de s'en sortir seul. Fictions labyrinthiques et solitude chez Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Mark Z. Danielewski et Stanley KubricK » *Amaltea, Revista de mitocritica*, vol.1, 2009, en ligne : http://pendientedemigracion.ucm.es/info/amaltea/revista/num1/message.pdf (consulté le 10/08/17).

– « Des interprètes en danger de mort », *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Correard, N., Ferré, V., Teulade, A. (dir.), Classiques Garnier, Paris, 2015.

Mitchell, D., « Q&A : Book World Talks With David Mitchell », *The Washington Post*, 2004, en ligne : http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/articles/A17231-2004Aug19.html (consulté le 07/12/15).

– « Enter the Maze », *The Guardian*, 2004, en ligne : https://www.theguardian.com/books/2004/may/22/fiction.italocalvino (consulté le 27/06/17)

Musarra-Schroeder, U., « Duplication and Multiplication : Postmodernism devices in the Novels of Italo Calvino », *Approaching Postmodernism*, Fokkema, D., Bertens, H. (dir.), Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 1986.

– *Il Labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Rome, Bulzoni, 1996.

Nannicini-Streitberger, C., *La Revanche de la discontinuité : bouleversements du récit chez Bachmann, Calvino et Perec*, Bruxelles, Peter Lang PI, 2009.

O'Donnell, P. *A Temporary Future : The Fiction of David Mitchell*, New York, Bloomsbury Academic, 2015.

O'Riley, C., « Mark Z. Danielewski by Christopher O'Riley », *BOMB Magazine*, Hiver 2013, en ligne : http://bombmagazine.org/article/6924/ (consulté le 10/03/15).

Pic, M., *W. G. Sebald. L'image-papillon*, Paris, Presses du Réel, 2009.

Pietri, S., « "Un firmament d'yeux qui nous regardent" : Calvino lit Flaubert », *Écrivains contemporains lecteurs de Flaubert*, Herschberg-Pierrot, A. (coord.), *Œuvres et Critiques*, XXXIV, 1, Tübingen, 2009.

Pohlmann, S., *Revolutionary Leaves : The Fiction of Mark Z. Danielewski*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Roubaud, J., Neefs, J., « Récit et langues. A propos de *"53 jours"* de Georges Perec », *Littérature*, n° 80, 1990.

Roya, L., « *House of Leaves* map, ch 1-10 », *Gaming and Narrative*, février 2015, en ligne : https://lillie108gaming.wordpress.com/2015/02/11/house-of-leaves-map-ch-1-10/ (consulté le 09/05/17).

Royot, D., *La Littérature américaine*, *Que sais-je ?*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

Saint-Gelais, R., Audet, R., « Underground lies : Revisiting Narrative in Hyperfiction », *Close Reading New Media, Analizing Electronic Literature*, Van Loov, J., Baetens, J. (éd.), Leuven, Leuven University Press, 2003.

Sammarcelli, F., « Pour une poétique du labyrinthe : le gothique revisité par Mark Danielewski », *Persistances gothiques dans la littérature et les arts de l'image*, Guillaud L., Menegaldo, G. (dir.) Paris, Bragelonne, 2012.

Santovetti O., « Italo Calvino and the Metamorphoses of the plot », *Digression : a narrative strategy in the Italian novel*, Oxford / New York, PIE Peter Lang, 2007.

Schoene, B., « The world on a train : global narration in Geoff Ryman's *253* », *Open Arts Journal Issue*, n° 1, 2013, en ligne : https://openartsjournal.files.wordpress.com/2013/01/oaj_issue1_schoene.pdf (consulté le 10/03/15).

Sims, M., « Building a house of leaves : an interview with Mark Danielewski », *BookPage*, 2000, en ligne : https://bookpage.com/interviews/8044-mark-z-danielewski#.WY13j1VJbIU (consulté le 11/08/17).

Sonstroem, E., « Repetition and the Work of Hypertextual Mourning : Ryman's *253* and the NAMES Projects AIDS Quilt », *Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture*, n° 8, 2004, en ligne : https://www.rochester.edu/in_visible_culture/Issue_8/sonstroem.html (consulté le 10/03/15).

Splendorini I., « Apocryphie, tautologie et vertige de la multiplication. *Se una notte d'inverno un viaggiatore* et l'œuvre de Giulio Paolini », *Italies*, n° 16, 2012.

Taylor, M. C., *Rewiring the Real - In Conversation with William Gaddis, Richard Powers, Mark Danielewski, and Don DeLillo*, New York, Columbia University Press, 2014.

Tremblay, P., « Perec et le lecteur : la construction d'une œuvre par le jeu », *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Ripoll, R., (dir.), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002.

Thorel-Cailleteau, S., *La Fiction du sens. Lecture croisée du* Château*, de* L'Aleph *et de* L'Emploi du temps*,* Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1994.

VanDerWerff, T., « *House of Leaves* Author Mark Z. Danielewski on his new book and sewing paper », *AVClub*, 16/10/12, en ligne : http://www.avclub.com/article/ihouse-of-leavesi-author-mark-z-danielewski-on-his-86716 (consulté le 06/11/15).

Verlingue, C., « Une référence fragmentaire : la littérature seconde chez Pierre Senges et Mark Z. Danielewski », *Loxias*, n° 41, 2013, en ligne : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7452 (consulté le 14/08/17).

Vitali-Volant, M. G., « Italo Calvino et les artistes de son temps », *Italies*, n° 16, 2012, en ligne : http://italies.revues.org/4438 (consulté le 10/09/14).

Vizel, M., « Les derniers romans d'Italo Calvino comme hypertextes », Ivanova, N. (trad.), en ligne : http://hypermedia.univ-paris8.fr/Groupe/documents/Calvino.htm#1 (consulté le 10/03/15).

Wayne State University, Amerika-Institute, *Revolutionary leaves : the fiction of Mark Z. Danielewski*, Newcastle upon Tyne, Royaume-Uni, Cambridge Scholars Publishing, 2012.

Notions générales

Notions littéraires

Audet, R., *Des textes à l'œuvre : la lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota bene, 2000.

Audet, R., Saint-Gelais, R., « L'Ombre du lecteur. Interaction et lectures narrative, policière et hyperfictionnelle », *Mosaic*, vol. 36, n° 1, 2003.

Bakthine, M., *Esthétique et théorie du roman*, Olivier, D. (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

Barth, J., « The Literature of Exhaustion », *The Atlantic Monthly*, 1967, repris dans *The Friday Book – Essays and other Nonfiction*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1984.

– « The Literature of Replenishment », *The Atlantic Monthly*, 1980, repris dans *The Friday Book – Essays and other Nonfiction*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1984.

Barthes, R., « L'Effet de réel », *Communications*, n° 11, 1968.

– « La mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1984 [1968].

– *Le Lexique de l'auteur*, Paris, Éditions du Seuil, 2010.

Batt, N., « Dynamique littéraire et non-linéarité », *Langage et linéarité*, Cotte, P. (ed.), Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1999.

Bayard, P., *Qui a tué Roger Ackroyd ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1998.

– *Demain est écrit*, Paris, Éditions de Minuit, 2005.

– *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Éditions de Minuit, 2009.

– *Et si les œuvres changeaient d'auteur ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2010.

Beaudry, H., « L'angoisse prospective. Remarques sur *le Plagiat par anticipation* de Pierre Bayard », *Acta fabula*, vol. 10, n° 1, 2009, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Angoisse_prospective (consulté le 23/08/17).

Berchtold, J., Lucken, Ch., Schoettke, S. (dir.), *Désordres du jeu. Poétiques ludiques*, Recherches et Rencontres vol. 6, Genève, Éditions Droz, 1994.

Berge, C., « Pour une analyse potentielle de la littérature combinatoire », *Oulipo, la littérature potentielle (Créations Re-créations Récréations)*, collectif, Paris, Gallimard, 1973.

Besa Campubrí, J., *Les Fonctions du titre*, Limoges, PULIM, 2002.

Bessière, I., *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1973.

Besson, A., *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*, Paris, CNRS Éditions, 2004.

– *Constellations. Des mondes fictionnels dans l'imaginaire contemporain*, Paris, CNRS Éditions, 2015.

Bikialo, S., Dürrenmatt, J., « Avant-propos », *La Licorne*, « L'Enigme », n° 64, 2003.

Blanchot, M., *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

– *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

Bokobza, S., *Contribution à la titrologie romanesque : variations sur le titre « Le Rouge et le noir »*, Genève, Droz, 1986.

Bonnet G., *L'inactualité : La littérature est-elle de son temps ?*, Paris, Éditions Hermann, 2013.

Bouju, E., « Force diagonale et compression du présent. Six propositions sur le roman istorique contemporain », *Écrire l'histoire*, n° 11, Aprile, S. et Dupart, D. (dir.), Marseille, Éditions Gaussen, 2013.

– « *Size lies*. Petite axiomatique contradictoire touchant à la mesure (et la démesure) des romans », *La Taille des romans*, Gefen A., Samoyault, T. (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2013.

– « Oui, mais (encore). Puissance du roman contemporain », « Que peut (encore) la littérature ? », *La Nouvelle Revue française*, n° 609, Audeguy, S., et Forest, P. (dir.), Paris, Gallimard, 2014.

– « Énergie romanesque et reprise d'autorité (Emmanuel Carrère, Noémi Lefebvre, Jean-Philippe Toussaint) », *L'Esprit créateur*, vol. 54, n° 3, Baltimore, The John Hopkins University Press, 2014.

– « *Consistency*. Pierre Senges ou l'esprit de suite (Un sixième memorandum pour l'actuel millénaire) », à paraître chez Classiques Garnier dans *Ecritures contemporaines* (Demanze, L. [dir.]).

Bouju, E. (dir.), *La Littérature sous contrat*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2002.

– *L'Engagement littéraire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

– *L'Autorité en littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Bouju, E., Gefen, A., Hautcoeur, G., Macé, M. (dir.), *Littérature et exemplarité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Bourneuf, R., Ouellet, R., *L'Univers du roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1975.

Brunet, M., *L'Appel du monstrueux. Pensées et poétiques du désordre en France au XVIIIe siècle*, Leuven, Peeters, 2008.

Caillois, R., « Puissances du roman », *Approches de l'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1990.

Campaignolle-Catel, H., « Le livre : réflexions/réfractions dans *Glas* de Derrida et *Rhizome* de Deleuze et Guattari », *Le Livre et ses espaces*, Milon, A., Perelman, M. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Campos, L., *Fictions de l'après : Coetzee, Kertész, Sebald. Temps et contretemps de la conscience historique*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

Catellin S., Loty, L. (dir.), *Sérendipité : du conte au concept*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

Citton, Y., *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2007.

Colin, C., « Portrait de l'écrivain en être singulier pluriel », *Les Cahiers du Ceracc*, nº 6, 2013, en ligne : http://www.cahiers-ceracc.fr/colin2.html (consulté le 01/09/16).

Correard N., V. Ferré, Teulade, A. (dir.), *L'herméneutique fictionnalisée : quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

Dällenbach, L., *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Éditions du Seuil, 1977.

Déruelle, A., *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2004.

Didi-Huberman G., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, 2000.

– *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

– *Images malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

Dubois, J., *Le Roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan, 1992.

Eco, U., *Lector in fabula ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Bouzaher, M. (trad.), Paris, Grasset, 1985 [1979].

– *L'œuvre ouverte*, Roux de Bézieux, C. (trad.), Paris, Éditions du Seuil, 1965 [1962].

Fabula, *Le total fabuleux : sur l'engendrement d'univers fictionnels dans le discours*, Atelier littéraire, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Le_total_fabuleux%3A_sur_l%27engendrements_d%27univers_fictionnels_dans_le_discours (consulte le 20/03/15).

– *Anachronies*, Atelier littéraire, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Anachronie (consulté le 31/03/15).

Ferrer, D., « Mondes possibles, mondes fictionnels, mondes construits et processus de genèse », *Genesis. Manuscrits – Recherche – Invention*, n° 30, 2010.

Francese, J., *Narrating Postmodern Time and Space*, Albany, State University of New York Press, 1997.

Frye, N., *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969.

Fuentes, C., *Géographie du roman*, Zins, C. (trad.), Paris, Gallimard, Paris, 1997 [1993].

Garnier, X., *Le récit superficiel. L'art de la surface dans la narration littéraire moderne*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2004.

Garric, H., *Parole muette, récit burlesque. Les expressions silencieuses aux XIXe-XXe siècles*, Classiques Garnier, Paris, 2015.

Gefen A., Samoyault, T. (dir.), *La taille des romans*, Paris, Classiques Garnier, 2013.

Gefen, A., Bouju, E. (dir.), *L'Emotion, puissance de la littérature ?*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2013.

Genette, G., *Palimpsestes*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

– *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

– *Métalepse : de la figure à la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 2004.

Gilbert, J. A., « L'écriture à la ligne. Linéarité de la pensée et morphogénèse de l'écriture (II) », *Implications philosophiques*, 2012, en ligne : http://www.implications-philosophiques.org/actualite/une/lecriture-a-la-ligne-linearite-de-la-pensee-et-morphogenese-de-lecriture-ii/ (consulté le 30/08/16).

Gladieu, M.-M., Pottier, J.-M., Trouvé, M. (dir.), *L'arrière-texte : Pour repenser le littéraire*, Berne, PIE Peter Lang, 2013.

Gorillot, B., Lescart, D. (dir.), *L'Illisibilité en question*, Lille, Presses universitaires du Septentrion, 2014.

Goyet, F., *La Nouvelle 1870-1925*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

Hutcheon, L., *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York, Routledge, 1988.

Iser, W., *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Sznycer, E. (trad.), Bruxelles, Éditions Pierre Mardaga, 1976.

– *L'Appel du texte. L'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire*, Platini, V. (trad.), Paris, Éditions Allia, 2012 [1969].

Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Maillard, C. (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

Jeannelle, J.-L., *Fictions d'histoire littéraire*, revue *La Licorne*, n° 86, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2009.

Jousset, P., « De l'*energeia* à l'*ergon*, et retour. Deux ou trois sources de la littérature », *Poétique*, vol. 165, n° 1, 2011.

Jouve, V., *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

Jouve, V. (dir.), *L'Illisible*, Paris, Klinsieck, 1999.

Kellman, S. G., *The Self-Begetting Novel*, New York, Columbia University Press, 1980.

Kermode, F., *The Sense of an Ending*, Oxford, Paperback Edition, 1968 [1967].

Kibédi Varga, Á., « Le roman est un anti-roman », *Littérature*, n°48, 1982.

Kundera, M., *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.

– *Les Testaments trahis*, Paris, Gallimard, 1993.

Lacoue-Labarthe, Ph., Nancy, J.-L. (ed.), *L'absolu littéraire : théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

Latimier-Ionoff, A., Pavlevski-Malingre, M., Servier, A. (dir.), *Merveilleux et marges dans le livre profane à la fin du Moyen Âge (XIIe – XVe siècles)*, Turnhout, Brepols, 2017.

Lavocat, F. (dir.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS Éditions, 2010.

– *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, 2016.

Le Bozec, Y., « L'hypotypose : un essai de définition formelle », *L'Information Grammaticale*, vol. 92, n° 1, 2002.

Lelièvre, V., « La page : entre texte et livre », *Le Livre et ses espaces*, Milon, A., Perelman, M. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Lodge, D., *The Modes of Modern Writing : Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Ithaca / New York, Cornell University Press, 1977.

Louvel, L., Rannou, C. (dir.), *L'Illisible*, Revue *La Licorne*, n° 76, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

Malina, D., *Breaking the Frame : Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus, Ohio State University Press, 2002.

Marti, M., Baroni, R., « De l'interactivité du récit au récit interactif », *Cahiers de Narratologie*, n° 27, 2014, en ligne : http://narratologie.revues.org/7077 (consulté le 09/03/15).

Martin, C., *Le Roman visuel : relations entre texte et image dans la bande dessinée et le roman américains contemporains*, thèse de doctorat soutenue à l'université Paris IV Sorbonne et à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon sous la direction de Françoise Sammarcelli et Vanessa Guignery, 2013.

Maurel-Indart, H., « Le précurseur dépossédé », *Acta fabula*, vol. 10, n° 2, 2009, en ligne : http://www.fabula.org/revue/document4889.php (consulté le 23/08/17).

Mellier, D., *L'Ecriture de l'excès. Fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, Honoré Champion, 1999.

– *Les Ecrans meurtriers. Essais sur les scènes spéculaires du thriller*, Liège, Éditions du Céfal, 2002.

Mellier, D., Ruiz, L. (dir.), *Dramaxes. De la fiction policière, fantastique et d'aventures*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, 1995.

Mellier, D., Menegaldo, G. (dir.), *Formes policières du roman contemporain*, Poitiers, UFR langues, littératures, 1998.

Message, V., *Romanciers pluralistes*, Paris, Éditions du Seuil, 2013.

Millet, B., « *Novel* et *Romance* : histoire d'un chassé-croisé générique », *Cercles* n° 16, vol. 2, 2006.

Murat, M., Declercq, G. (dir.), *Le romanesque*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.

Murzilli, N., « De l'usage des mondes possibles en théorie de la fiction », *Klesis - Revue philosophique*, vol. 24, 2012.

Narcejac, T., *Une Machine à lire : le roman policier*, Paris, Denoël / Gonthier, 1975.

Nietzsche, F., *La Naissance de la tragédie*, Haar, M., Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.-L. (trad.), Paris, Gallimard, 1977 [1869-1872].

Noille-Clauzade, C., « La Figure de la description dans la théorie rhétorique classique », *Pratique* n° 109-110, 2001.

Panosetti, D., « Le texte littéraire comme espace ambigu. Identité topologique, "trous noirs" et expérience esthétique "inquiète" dans l'œuvre de Perec et Calvino », *Le Livre et ses espaces*, Milon, A., Perelman, M. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Patoine, P.-L., *Corps / texte. Pour une théorie de la lecture empathique. Cooper, Danielewski, Frey, Palahniuk*, Lyon, ENS Éditions, 2015.

Pavel, T., *Univers de la fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.

Pavlevski-Malingre, J., « La figure face au personnage », *Revue Adhoc*, « La figure », Aznavour, C., Debeaux, G., Pavlevski-Malingre, J., Servant, B. (dir.), n°4, 2016, en ligne : www.cellam.fr/wp-content/uploads/2016/02/Pavlevski-Malingre_Introduction1.pdf (consulté le 11/04/17).

Petitat A., Baroni, R., « Récits et ouverture des virtualités. La matrice du contrat », *Vox Poetica*, en ligne : http://www.vox-poetica.org/t/articles/pbar.html (consulté le 10/03/15).

Picard, M., *La Lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, 1986.

Piegay-Gros, N., *Le Roman*, Paris, Flammarion GF, 2005.

Philibert, M*., Kafka et Perec : clôture et lignes de fuite*, Fontenay/Saint-Cloud, ENS Éditions, 1995.

Pluvinet, C., « A la recherche du livre perdu : possibilités du roman à la fin du XXe siècle », *Revue Silène, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense*, 2012, en ligne : http://www.revue-silene.comf/index.php?sp=comm&comm_id=127 (consulté le 09/03/15).

– *Fictions en quête d'auteur*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

Prince G., *Guide du roman de langue française (1901-1950)*, Boston, University Press of America, 2002.

– « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica*, n°15, 2006, en ligne : http://www.vox-poetica.org/t/prince06.htm (consulté le 09/03/15).

Propp, V., *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1928].

Rabau, S., *L'Intertextualité*, Paris, Edition GF Flammarion, 2002.

– « Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar », *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Ripoll, R. (dir.), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002.

Rabau, S., Garric, H., *Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps*, Atelier littéraire, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Sortir_du_temps_%3A_la_litt%26eacute%3Brature_au_risque_du_hors%2Dtemps (consulté le 31/03/15).

Reggiani, C., Schaffner, A. (dir.), *Oulipo mode d'emploi*, Paris, Honoré Champion, 2016.

Ripoll, R. (dir.), *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002.

– *Stratégies de l'illisible*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2005.

Rohou J., *L'histoire littéraire : objets et méthodes*, Paris, Nathan, « 128 », n° 105, 1996.

Rousset, J., *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1966.

Ruffel, L., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Paris, Éditions Cécile Defaut, 2010.

Saint-Gelais, R., « Le roman saisi par la logique du recueil », *Le Recueil littéraire, Pratiques et théorie d'une forme*, Langlet, I. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003.

– *Fictions transfuges*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

Samoyault, T., *L'Excès du roman*, Paris, Maurice Nadeau, 1999.

– « La reprise (note sur l'idée de roman-monde) », *Romantisme*, vol. 136, n° 2, 2002.

Schaeffer, J.-M., *Pourquoi la fiction ?*,Paris, Éditions du Seuil, 1999.

Schaeffer, J.-M., Pier, J (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, Éditions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

Souiller, D., *La Littérature baroque en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

Susini-Anastopoulos, F., *L'écriture fragmentaire : définitions et enjeux*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Tadié, J.-Y., *Le Roman d'aventures*, Paris, Presses universitaires de France, 1982.

Todorov, T., *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, T.2 (*Poétique*), Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Thirlwell, A., *Le Livre multiple*, Tissut, A.-L. (trad.), Paris, Éditions de l'Olivier, 2014.

Todorov, T., *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1971.

– *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007

Vaillant A., *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, 2010.

Viala A., Audet, R. (dir.), *Poétiques du recueil, Etudes littéraires*, Québec, Université Laval, 1998.

Viart D., Demanze, L. (dir.), *Fins de la littérature. Esthétique et discours de la fin*, Tome 1, Paris, Armand Colin, 2012.

– *Fins de la littérature. Historicité de la littérature contemporaine*, Tome 2, Paris, Armand Colin, 2012.

Wahl, F., « Introduction générale », *Qu'est-ce que le structuralisme ?*, T.1 (*Le structuralisme en linguistique*), Paris, Éditions du Seuil, 1968.

Wagner F., « Les hypertextes en question (Note sur les implications théoriques de l'hypertextualité) », *Études littéraires*, vol. 34, n° 1-2, 2002.

Yvan, F., « Configurations autour d'*Espèces d'espaces* de Georges Perec et de *La Maison des feuilles* de Mark Z. Danielewski », *Le Livre et ses espaces*, Milon, A., Perelman, M. (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2007.

Autres notions

Adam, J.-M., *La Linguistique textuelle*, Paris, Armand Colin, 2011 (3e édition).

– *Genres de récits. Narrativité et généricité des textes*, Louvain-la-Neuve, Harmattan-Academia, 2011.

Agamben, G., *Bartleby ou la création*, Walter, C. (trad.), Saulxures, Circé, 1995 [1993].

– *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, Rueff, M. (trad.), Paris, Payot et Rivages, 2007.

Alcalde, M., « L'art postmoderne comme idéologie réactionnaire », *Marges*, n° 3, 2004.

Anderson, P., *Les origines de la postmodernité*, N. Vieillescazes, Filippi, N. (trad.), Paris, Éditions Les Prairies ordinaires, 2010 [1998].

Audin, M., « La vérité sur la Poldévie », hébergé sur le situe de l'OuLiPo, en ligne : http://oulipo.net/docannexe/file/20714/poldevie.pdf (consulté le 04/01/17).

Baudrillard, J., *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1981.

Boltanski, L., *Enigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris, Gallimard, 2012.

Bonny, Y., « Postmodernisme et postmodernité : deux lectures opposées de la fin de la nation », *Controverses*, n° 3, 2006.

Boschetti, A., *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, Paris, CNRS Éditions, 2014.

Breda, H., « Trame sociale ou "patchwork communautaire" ? Etude socio-narratologique des groupes ethniques dans la série *Orange is the New Black* », *Signes. Discours et Sociétés*, en ligne : http://www.revue-signes.info/document.php?id=4082 (consulté le 12/04/16).

Burdick, A, Drucker, J., Lunenfeld, P., Presner, T., Schnapp, J., *Digital_Humanities*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 2012.

Chevalier, J., Gheerbrant, A. (dir.), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont / Jupiter, 1982 (édition revue et corrigée).

Deleuze, G., *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

– *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

Delleaux, O., *Le Multiple d'artiste. Histoire d'une mutation artistique (Europe – Amérique du Nord de 1985 à nos jours)*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Drucker, J., *Graphesis. Visual Forms of Knowledge Production*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2014.

Dupuy, G., « Réseaux (philosophie de l'organisation) », *Encyclopaedia Universalis*, en ligne : http://www.universalis.fr/encyclopedie/reseaux-philosophie-du-l-organisation/ (consulté le 23/11/16).

Gandon, S., « Entre figure et espace : le cas des diagrammes en géométrie finie », *Images des mathématiques*, CNRS, 2009, en ligne : http://images.math.cnrs.fr/Entre-figures-et-espaces-le-cas.html (consulté le 16/02/16).

Ginzburg, C., « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces : morphologie et histoire*, M. Aymard (trad.), Flammarion, Paris, 1989.

Gontard, M., *Ecrire la crise. L'esthétique postmoderne*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013.

Gris, F., *Images et imaginaires cinématographiques dans le récit français (de la fin des années 1970 à nos jours)*, thèse soutenue en 2012 et réalisée sous la direction de M. Jean-Bernard Vray, à l'Université de Saint-Etienne.

Guéneau, C., « L'interactivité : une définition introuvable », *Communications et langages*, n° 145, 2005.

Hébert, L., « Le carré sémiotique », *Signo*, 2006, en ligne : http://www.signosemio.com/greimas/carre-semiotique.asp (consulté le 13/04/16).

Hofstadter, D., *Gödel, Escher, Bach. Les brins d'une guirlande éternelle*, Henry, J., French, R. (trad.), Paris, InterÉditions, 1993 [1985].

Jameson, F., *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, F. Nevoltry (trad.), Paris, Éditions Beaux-arts de Paris, 2011 [1991].

Jenkins, H., *La Culture de la convergence*, Jaquet, C. (trad.), Paris, Armand-Colin, 2013 [2006].

Ledoux, A., *L'ombre d'un doute. Le cinéma américain contemporain et ses trompe-l'œil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

Ledoux, A., Leichter-Flack, F., Zard, P. (coord.), *Complot et terreur – Imaginaire politiques de la peur*, *Raison publique*, n° 16, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

Lyotard, J.-F., *La Condition post-moderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.

McHale, B., *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 1987.

Nel, N., « La monstration de l'art dans les régimes scopiques contemporains », *Publics et Musées*, n° 16, 1999.

Payot, D., *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Éditions Galilée, 1991.

Peeters, H., Charlier, P., « Contributions à une théorie du dispositif », *Hermès, La Revue*, n° 25, vol.3, 1999.

Riegel, M., Pellat, J.-C., Rioul, R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, Presses universitaires de France, 2009 (4ème édition).

Thély, N., *Le Tournant numérique de l'esthétique*, publie.net, 2012.

Thély, N. *et alii*, *Thatcamp Saint-Malo 2013*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2014.

Troubetzkoy, W., *L'Ombre et la différence, Le Double en Europe*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

Unger, G., *Pendant la lecture*, Verkaeren, A. (trad.), Paris, B42, 2015.

Zimmerman, E., « Narrative, Interactivity, Play, and Games : Four Naughty Concepts in Need of Discipline », *First Person : New Media as Story, Performance, and Game*, Wardrip-Fruin, N., Harrigan, P. (dir.), Cambridge, MIT Press, 2004.

Études sur la multiplication des récits

Perspectives historiques

Achour, C. (dir.), *Les* Mille et une Nuits *et l'imaginaire du XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Benjamin, W., « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, de Gandillac, M., Rochlitz, R., Rusch, P. (trad.), Paris, Gallimard, 2000 [1936].

Berthelot, A., « Digression et entrelacement : l'efflorescence de "l'arbre des histoires" », *La digression dans la littérature et l'art du Moyen Âge*, Connochie-Bourgne, C., (dir.), Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2005.

Decottignies, J., « A propos du "Manuscrit trouvé à Saragosse" », *Les Cahiers de Varsovie*, Centre de civilisation française de l'Université de Varsovie, 1974.

De Decker, J., « Chemin de ronde autour du *Reigen* de Schnitzler », Académie royale de langue et de littérature française, Bruxelles, 2007, en ligne : http://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/dedecker170503.pdf (consulté le 10/08/17).

Ding, L., « La réécriture entrelacée », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n° 23, 2012.

Dionne, U., Gingras, F., « Présentation : l'usure originelle du roman. Roman et antiroman du Moyen Âge à la Révolution », *Etudes françaises*, vol. 42, n° 1, 2006.

Dubuis, R., « Le mot *Nouvelle* au Moyen Âge : de la nébuleuse au terme générique », *La Nouvelle, Définitions, transformations*, Alluin, B., Suard, F. (Ed), Lille, Presses universitaires de Lille, 1990

Feuillebois, V., *Nuits d'encre : les cycles de fictions nocturnes à l'époque romantique (Allemagne, Russie, France)*, thèse soutenue en 2012 et réalisée sous la direction de Anne Faivre-Dupaigre, à l'Université de Poitiers.

– « Tieck et Hoffmann lecteurs de la fiction encadrée renaissante : du *Décaméron* aux contes nocturnes romantiques », *Loxias*, vol. 42, 2013, en ligne : http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=7527 (consulté le 10/08/17).

– « Du conteur au narrateur. L'imaginaire de la veillée chez Nikolaï Gogol et Georges Sand », *Cahiers de littérature orale*, n °75-76, 2014, en ligne : http://clo.revues.org/1894 (consulté le 24/06/16).

Foehr-Janssens, Y., « La parole condensée : poétique du récit bref dans les recueils de contes enchâssés », *Faire court : l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, Harf-Lancner, L., Szkilnik, M., Croizy-Naquet, C. (ed.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

François, C., Les Mille et une nuits *et la littérature moderne (1904-2011)*, thèse de doctorat, soutenue en 2012 à l'université de Cergy-Pontoise sous la direction de C. Chaulet-Achour.

Garanderie (de la), M.-M., « Le Dialogue des romanciers, une nouvelle lecture de l'*Heptaméron* », Archives des lettres modernes n° 168, Fleury-sur-Orne, Distribution Minard, 1977.

Gleize, J., *Le Double miroir, le livre dans le livre de Stendhal à Proust*, Paris, Hachette, 1992.

Glinoer, A., Paquette, C., « Le Livre dans le livre : représentations, figurations, significations », *Le Livre dans le livre : représentations, figurations, significations*, A. Glinoer et C. Paquette (dir.), *Mémoires du livre*, vol. 2, n° 2, 2011.

Guérin P., Langlet, I. (dir.), *Une manière de comédie : essais sur la poétique du* Décaméron, Rennes, LURPI, 1999.

Guillerm, L., « L'aspiration à l'unité organique des recueils : l'exemple fondateur du dispositif boccacien », *La Nouvelle. Définitions, transformations*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.

Hubbard, T. K., « The narrative architecture of Petronius' *Satyricon* », *L'antiquité classique*, Tome 55, 1986.

Keating, M. E., « "Romans à tiroirs" d'hier et d'aujourd'hui : parodie et expérimentation romanesque », *Echinox Journal*, n° 16, 2009.

Krzywkowski, I., « Dématérialisation du roman », *Cahiers de Narratologie*, n° 24, 2013, en ligne : http://narratologie.revues.org/6692 (consulté le 09/03/15).

Mangoubi, S., « La Structure littéraire des *Métamorphoses* d'Apulée. Etudes des jeux de miroirs », *Folia Electronica Classica*, n° 2, Louvain-La-Neuve, Juillet-décembre 2001.

Marchand, C., *L'Esthétique du récit bref à la fin du Moyen Âge : réécritures, marges et interférences*, thèse soutenue en 2014 et réalisée sous la direction de J. Blanchard et P. Eichel-Lojkine, à l'Université d'Angers.

Mazouer, C., *Le Théâtre français du Moyen Âge*, Paris, SEDES, 1998.

Milland-Bove, B., « Les nouvelles des romans arthuriens en prose du XIIIe siècle : narrations longues, narrations brèves ? », *Faire court : l'esthétique de la brièveté dans la littérature du Moyen Âge*, Harf-Lancner, L., Szkilnik, M., Croizy-Naquet, C. (ed.), Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011.

Molinié, G., *Du roman grec au roman baroque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1995.

Naïm, J., *Le Récit enchâssé, ou la mise en relief narrative au XIXe siècle*, thèse soutenue en 2015 et réalisée sous la direction de Henri Scepi et Gilles Philippe, à l'Université Paris 3 et en cotutelle avec l'Université de Lausanne.

Nuñez, M. L., *Voix inouïes. Étude comparative de l'enchâssement dans* Leucippé et Clitophon *d'Achille Tatius et les* Métamorphoses *d'Apulée*, thèse soutenue en 2011 et réalisée sous la direction de Ute Heidmann, à l'Université de Lausanne.

Parca, M., « Deux récits milésiens chez Pétrone (*Satyricon*, 85-87 et 111-112). Une étude comparative », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tome 59 fasc. 1, 1981.

Rabau, S., « Le Roman contemporain et la métafiction », *Littérature comparée*, Souiller, D., Troubetzkoy, W. (dir.), Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Rimell, V., « The satiric maze : Petronius, satire, and the novel », *The Cambridge Companion to Roman Satire*, Freudenburg, K. (ed.), New York, The Cambridge University Press, 2005.

Robert, R., « L'insertion des contes merveilleux dans les récits-cadres », *Féeries*, vol.1, 2004.

Wentzlaff-Eggebert, C., « Structures narratives de la pastorale dans *L'Astrée* », *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, n° 39, 1987.

Zumthor, P., *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

Analyses du discours narratif

Audet, R., « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle ? Repères méthodologiques pour une poétique comparée », *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, 2010, en ligne : http://id.erudit.org/iderudit/045232ar (consulté le 13/05/14).

– « La narrativité est affaire d'événement », *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (arts visuels, cinéma, littérature)*, Paris, Éditions Dis voir, 2006.

– « La fiction au péril du récit ? Prolégomènes à une étude de la dialectique entre narrativité et fictionnalité », *Protée*, 2006, vol. 34, n° 2-3.

– « Œuvres diffractées contemporaines et méandres de l'interprétation : du récit comme errance cognitive », *L'Herméneutique fictionnalisée. Quand l'interprétation s'invite dans la fiction*, Correard, N., V. Ferré, Teulade, A. (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2015.

– « Diffraction. Pour une poétique de la diffraction des textes narratifs », *Fragments d'un discours théorique. Nouveaux éléments d'un discours théorique*, Bouju, E. (dir.), Nantes, Éditions Nouvelles Cécile Defaut, 2015.

Audet R., Brousseau, S., « Pour une poétique de la diffraction de l'oeuvre littéraire numérique. L'archive, le texte et l'oeuvre à l'estompe », *Protée*, 2011, vol. 39, no 1.

Bal, M., *Narratologie. Les Instances du récit (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977.

– « Notes on narrative embedding », *Narratology III : Narration and Perspective in Fiction*, Durham, Duke University Press, 1981.

Baroni, R., « Approches passionnelles et dialogiques de la narrativité », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, nº 14, 2008, en ligne : http://narratologie.revues.org/579 (consulté le 10/03/15).

Barth, J., « Tales within Tales within Tales », *Antaeus* 43, Autumn 1981, repris dans *The Friday Book – Essays and other Nonfiction*, New York, G. P. Putnam's Sons, 1984.

Boone, A., « Subordination, subordonnées, subordonnants », *Documents pour l'histoire du français langue étrangère ou seconde*, n°29, 2002.

Colin, C., Feuillebois, V. (dir.), *Figuration et ethos du conteur (XIXe-XXIe siècle)*, « Agon », *Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari*, qd. 8, 2016.

Combe, D., « "La marquise sortit à cinq heures…". Essai de définition linguistique du récit », *Le Français moderne*, tome LVII, 3/4.

Debeaux, G., « De la voix au texte, du récit au roman enchâssé : la question de la présence au tournant du XXIe siècle », *Agon,* qd. 8, 2016, en ligne : http://portale.unime.it/agon/files/2017/04/S0810.pdf (consulté le 06/06/17).

Feuillet, J., « Typologie de la subordination », *Subordination*, Chuquet, J., Roullaud D. (dir.), *Travaux linguistiques du CERLICO*, n°5, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1992.

Fludernik, M., « Histories of Narrative Theory (II) : From Structuralism to the Present », *A Companion to Narrative Theory*, Phelan, J., Rabinowitz, P. J. (dir.), Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 2005.

Genette, G., *Figures I*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

– *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.

– *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil, 1972.

– *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.

– *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

– *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

Herman, D., « Scripts, Sequences, and Stories : Elements of a Postclassical Narratology », *PMLA*, vol. 112, n°5, 1997.

– *Narratologies : New Perspectives in Narrative Analysis*, Columbus, Ohio State University Press, 1999.

– *Story Logic. Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002.

Hühn, P., Pier, J., Schmid, W., Schönert, J. (dir.), *Handbook of Narratology*, Berlin, Walter de Gruyter, 2009.

Hühn, P., Pier, J., Schmid, W., Meister, J.-C. (dir.), *The Living Handbook of Narratology*, Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, en ligne : http://www.lhn.uni-hamburg.de/ (consulté le 10/11/15).

Larcher, P., « De Bally à Ducrot : note sur les concepts de "coordination" et "subordination" sémantiques », *Subordination*, Chuquet, J., Roullaud D. (dir.), *Travaux linguistiques du CERLICO*, n° 5, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1992.

Lintvelt, J., *Essai de typologie narrative. Le « point de vue » : théorie et analyse*, Paris, José Corti, 1989.

Morel, J.-P., « Subordination inverse et neutralisation du relatif », dans *Subordination*, Chuquet, J. et Roullaud D. (dir.), *Travaux linguistiques du CERLICO*, n°5, Presses universitaires de Rennes, Rennes, 1992.

Nelles, W., *Frameworks : Narrative Levels and Embedded Narrative*, New York, PIE Peter Lang, 1997.

Nünning, A., « Narratologie ou narratologies ? Un état des lieux des développements récents : propositions pour de futurs usages », Vultur, I. (trad.), *Narratologies contemporaines. Nouvelles*

approches pour la théorie de l'analyse du récit, Pier, J., Berthelot, F. (dir.), Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010.

Ong, W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London et New York, Routledge, 1982.

Patron, S., *Le Narrateur, introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.

Pier, J., « Narrative Levels », *The Living Handbook of Narratology*, Hühn, P., Pier, J., Schmid, W., Meister, J.-C. (dir.), Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, en ligne : http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narrative-levels-revised-version-uploaded-23-april-2014 (consulté le 10/11/15).

Prince, G., « Le thème du récit », *Communications*, n° 47, 1988.

– « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica*, 2006, en ligne : http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html (consulté le 20/06/17).

Rabau, S., *Fictions de présence. La Narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2000.

Rosier, L., *Le Discours rapporté. Histoire, théories, pratiques*, Bruxelles, De Boeck & Larcier, 1999.

– *Le Discours rapporté en français*, Paris, Ophrys, 2008.

Seager, D.L., *Stories Within Stories : An Ecosystemic Theory of Metadiegetic Narrative*, New York, PIE Peter Lang, 1991.

Sekali, M., « La coordination en 3D », *E-rea*, n° 11, vol. 1, 2013.

Todorov, T., « L'Héritage méthodologique du formalisme », *L'Homme*, vol. 5, n° 1, 1965.

– *Théorie de la littérature : textes des formalistes russes* (présenté et traduit par T. Todorov), Paris, Éditions du Seuil, 1965.

– « Les catégories du récit littéraire », *Communications*, vol. 8, n° 8, 1966.

– *Poétique de la prose* (choix), suivi de *Nouvelles recherches sur le récit*, Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1978.

Tomassini, G. B., *Il Racconto nel racconto. Analisi teorica dei procedimenti d'inserzione narrativa*, Roma, Bulzoni, 1990.

Études sur la littérature numérique

Aarseth, E. J., *Cybertext. Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore & London, The John Hopkins University Press, 1997.

Archibald, S., *Le Texte et la technique : la lecture à l'heure des médias numériques*, Montréal, Le Quartanier, 2009.

Audet R., « Pour une lecture hypertextuelle du recueil de nouvelles », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998.

– « Écrire numérique : du texte littéraire entendu comme processus », *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2014-1, 2015, en ligne : https://itineraires.revues.org/2267 (consulté le 10/08/17).

– « Un sentier aux voix parallèles qui se chevaucheront… un jour… », *L'épée du soleil*, http://carnets.contemporain.info/audet/archives/1322 (consulté le 09/03/15).

Barnet, B., *Memory Machines : The Evolution of Hypertext*, London et New York, Anthem Press, 2013.

Bélisle, C. (dir.), *Lire dans un monde numérique*, Villeurbanne, Presses universitaires de l'ENSSIB, 2011.

Bolter, D. J., *Writing Space : The Computer, Hypertext, and the History of Writing*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 1990.

– *Writing Space : Computers, Hypertext, and the Remediation of Print, Second Edition*, Mahwah, Lawrence Erlbaum Associates, 2001.

Bolter, D. J., Delany, P., *Remediation : Understanding New Media*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1999.

Bootz, P., « Le lecteur capturé », *Ludovia*, 2006, en ligne : https://hal.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/137217/filename/Le_lecteur_capture_-_article_definitif.pdf (consulté le 10/03/15).

– *Les Basiques : la littérature numérique*, Olats/Leonardo, 2006, en ligne : http://www.olats.org/livresetudes/basiques/litteraturenumerique/basiquesLN.php (consulté le 10/03/15]).

Bouchardon, S., « Hypertexte et art de l'ellipse d'après l'étude de *NON-roman* de Lucie de Boutiny », *Les Cahiers du numérique*, vol. 3, 2002, en ligne : http://archivesic.ccsd.cnrs.fr/sic_00000358v1 (consulté le 10/03/15]).

– *Littérature numérique. Le récit interactif*, Paris, Éditions Lavoisier, 2009.

– « Des figures de manipulation dans la création numérique », *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011.

– *La Valeur heuristique de la littérature numérique*, Paris, Hermann éditeurs, 2014.

Bouchardon S., E. Broudoux, O. Deseilligny, Ghitalla, F. (dir.), *Un laboratoire de littératures : Littérature numérique et Internet*, Paris, Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2013.

Bourassa R., *Les fictions hypermédiatiques, mondes fictionnels et espaces ludiques des arts de mémoire au cyberespace*, Montréal, Le Quartanier, 2010.

Bush, V., « As We May Think », *Atlantic Monthly*, 1945, en ligne : http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/ (consulté le 22/09/15).

Clément, J., « Fiction interactive et modernité », *Littérature* n°96, 1994, en ligne : http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/litterature.html (consulté le 17/07/14).

– « Hypertexte et complexité », *Etudes françaises* n° 36, vol. 2, en ligne : https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2000-v36-n2-etudfr145/005256ar/ (consulté le 10/08/17).

– « Du texte à l'hypertexte : vers une épistémologie de la discursivité hypertextuelle », *Hypertextes et hypermédias : réalisations, outils, méthodes*, Balpe, J.-P., Lelu, A., Saleh, I. (éd.), Paris, Hermès, 1995.

– « Du livre au texte. Les implications intellectuelles de l'édition électronique », *Sciences et techniques éducatives*, vol. 5, n° 1, 1998.

– « La littérature au risque du numérique », *Document numérique*, Leleu-Merviel, S. (dir.), vol. 5, n° 1-2, Paris, Hermès Science, 2001.

– « Poétique du hasard et de l'aléatoire en littérature numérique », *Protée*, vol. 39, n° 1, 2011.

Colloque *Mondes possibles, Mondes numériques*, Université du Mans, les 18, 19 et 20 juin 2014.

– Actes publiés en 2016 : Besson, A., Prince, N., Bazin, L. (dir.), *Mondes fictionnels, mondes numériques, mondes possibles. Adolescence et culture médiatique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016.

Dacos, M., « Manifeste des *Digital Humanities* », Carnet de recherche *THATCampParis*, mars 2011, en ligne : http://tcp.hypotheses.org/318 (consulté le 30/05/17).

Debeaux, G., Carnet de recherche *Littérature comparée / Littérature numérique*, en ligne : https://acolitnum.hypotheses.org (consulté le 08/04/16).

– « Penser les relations médiatiques du livre et de l'hypertexte à partir de *253* de Geoff Ryman et *Luminous Airplanes* de Paul La Farge », *Itinéraires*, 2016-2, en ligne : https://itineraires.revues.org/3405 (consulté le 28/06/17).

Delany P., Landow, G. P., *Hypermedia and Literary Studies*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1994.

Derakhshan, H., « Six ans après, internet se recroqueville », *Libération*, juillet 2015, en ligne : http://ecrans.liberation.fr/ecrans/2015/07/20/six-ans-apres-internet-se-recroqueville_1351044 (consulté le 13/08/15).

Douglas, J. Y., *The End of Books – or Books without End ? Reading Interactive Narratives*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

Electronic Literature Collection, volumes 1, 2 et 3, en ligne : http://collection.eliterature.org/1/, http://collection.eliterature.org/2/, http://collection.eliterature.org/3/ (consulté le 05/07/17).

Ertzscheid, O., « L'hypertexte a 50 ans », *Affordance.info*, 25/08/15, en ligne : http://affordance.typepad.com/mon_weblog/2015/08/lhypertexte-a-50-ans.html (consulté le 22/09/15).

Galand, S., Gauthier, J. (ed.), *Esthétiques numériques vintage*, *Cahiers virtuels du Laboratoire NT2*, n° 6, en ligne : http://nt2.uqam.ca/fr/cahiers-virtuels/esthetiques-numeriques-vintage (consulté le 08/08/17).

Giffard, A., « Littérature et informatique : la théorie de la convergence », en ligne : http://alaingiffard.blogs.com/culture/2004/06/petites_introdu_1.html (consulté le 04/07/17).

Hayles, N. K., *Writing Machines*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2002.

Hurel, P.-Y., « Les récits numériques : de nouvelles formes narratives ? », *Ludovia*, 2013, en ligne : http://culture.numerique.free.fr/publications/ludo13/Hurel_Ludovia_2013.pdf (consulté le 10/03/15).

Jahjah, M., « Peut-on reconnaître la littérature numérique ? (I) Matière, écart, langage », Carnet de recherche *Marginalia*, en ligne : http://marginalia.hypotheses.org/24484 (consulté le 10/03/15]).

– « Peut-on reconnaître la littérature numérique ? (II) oeuvres et performances », Carnet de recherche *Marginalia*, en ligne : http://marginalia.hypotheses.org/24568 (consulté le 10/03/15).

Johnson, S., « Why No One Clicked on the Great Hypertext Story », *Wired*, 16/04/13, en ligne : http://www.wired.com/2013/04/hypertext/ (consulté le 10/03/15).

Kinnett, D., « The Death of Hypertext ? », en ligne : http://nocategories.net/ephemera/the-death-of-hypertext/ (consulté le 06/05/14).

La Farge, P., « Why the book's future never happened », *Salon*, octobre 2004, en ligne : http://www.salon.com/2011/10/04/return_of_hypertext/ (consulté le 06/05/14).

Landow, G. P., *Hypertext : The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

– *Hyper/Text/Theory*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1994

– *Hypertext, 2.0*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997.

– *Hypertext, 3.0. Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.

Magné, B., « Machines à écrire, machine à lire », *Études françaises*, vol. 36, n° 2, 2000.

Nelson, T., « A File Structure for the Complex, the Changing, and the Indeterminate », *Association for Computing Machinery : Proceedings of the 20th National Conference*, Cleveland, ACM Press, 1965.

NT2 | Le laboratoire de recherches sur les oeuvres hypermédiatiques, en ligne : http://nt2.uqam.ca (consulté le 10/02/15).

Paveau, M.-A., « *Ah*. Un “vrai” livre numérique ? », Carnet de recherche *Technologies Discursives*, en ligne : http://technodiscours.hypotheses.org/189 (consulté le 10/03/15]).

Peyron, D., « Quand les œuvres deviennent des mondes », *Réseaux*, vol. 148-149, nº 2, 2008.

Revue BleuOrange, en ligne : http://revuebleuorange.org (consulté le 10/02/15).

Ryan, M.-L., *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2001.

– « Beyond myth and metaphor - the case of narrative in digital media », *Game Studies*, n° 1, 2001, en ligne : http://www.gamestudies.org/0101/ryan/ (consulté le 10/08/17).

– *Narrative across Media. The Language of Storytelling*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2004.

– *Narrative as Virtual Reality 2 : Revisiting Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2015.

Saemmer, A., « Structures temporelles et logiques du récit hypertextuel », *Revue des littératures de l’Union européenne*, n° 5, 2006, en ligne : http://www.rilune.org/mono5/7_saemmer.pdf (consulté le 10/03/15).

– « Littératures numériques : tendances, perspectives, outils », *Etudes françaises*, vol. 43, n° 3, 2007.

– « Le texte résiste-t-il à l’hypermédia ? », *Communication et langages*, vol. 155, nº 1, 2008.

– « Chapitre VII. Lectures immersives du texte numérique – un paradoxe ? », *Lire dans un monde numérique*, Bélisle, C. (dir.), Villeurbanne, Presses universitaires de l’ENSSIB, 2011.

– *Rhétorique du texte numérique : figures de la lecture, anticipations de pratiques*, Villeurbanne, Presses de l’ENSSIB, 2015.

Saemmer, A., Tréhondart, N., « Les figures du livre numérique "augmenté" au prisme d’une rhétorique de la réception », *Études de communication. Langages, information, médiations*, nº 43, 2014.

Sandri, E., « La sérendipité sur Internet : égarement documentaire ou recherche créatrice ? », Revue *Le Cygne Noir*, n° 1, 2013, en ligne : http://www.revuecygnenoir.org/numero/article/la-serendipite-sur-internet (consulté le 10/03/15).

Vandendorpe, C., *Du papyrus à l’hypertexte : essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Paris, Éditions La Découverte, 1999.

Études sur la mise en intrigue et les rapports du récit au temps et à l’espace

Amiet, P., Compte-rendu de *A Concise History of the Stereometry and the Body Measures, According to the Contemporary Sources, from Archaic Egypt to the Viking Age* de Bent Otte Grandjean (1969), paru dans *Syria*, vol. 27, n° 1, 1970.

Aristote, *Poétique*, Magnien, M. (trad.), Paris, Librairie Générale Française, 1990.

Auffray, J.-P., *L’espace-temps : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, 1996.

Bachelard, G., *La Poétique de l’espace*, Paris, Presses universitaires de France / Quadrige, 1992 [1957].

Baron, C., « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Dossier LhT* « Le Partage des disciplines », n° 8, Mai 2011, en ligne : http://www.fabula.org/lht/8/baron.html (consulté le 31/10/16).

Baroni, R., *La Tension narrative. Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.

– *L’oeuvre du temps : poétique de la discordance narrative*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

– « Réticence de l'intrigue », *Narratologies contemporaines. Nouvelles approches pour la théorie et l'analyse du récit*, Pier, J., Berthelot, F. (dir.), Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010.

– « Ce que l'intrigue ajoute au temps », *Poétique*, vol. 163, n° 3, 2010.

– « Tensions et résolutions : musicalité de l'intrigue ou intrigue musicale ? », *Cahiers de Narratologie*, vol. 21, 2011, En ligne : http://narratologie.revues.org/646 (consulté le 10/03/15).

– *Les Rouages de l'intrigue. Les outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine Erudition, à paraître le 12/09/2017.

Bazaine, M., *Cours de stéréométrie appliquée au jaugeage assujéti [sic] au système métrique*, Paris, Firmin Didot, 1806.

Bergson, H., *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, F. Alcan, 1921.

Bernabei, V., « Le *Spatial turn* en littérature. Changement de paradigme et transdisciplinarité », *Cadernos de literature comparada*, n° 33, 2015.

Bernardet, A., *Eléments de planimétrie et de stéréométrie pratiques, ou La manière de mesurer les surfaces et les solides : suivie de 50 problèmes sur les surfaces et le cubage*, Chalon-sur-Saône, J. Duchesne, 1843.

Bouchindhomme C., R. Rochlitz, C. Oliveira, Ricœur, P. (dir.), Temps et récit *de Paul Ricœur en débat*, Paris, Éditions du Cerf, 1990.

Bouguerra M.R., Jāmi'ah al-Tūnisīyah (dir.), *Le temps dans le roman du XXe siècle*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

Bourneuf, R., « L'organisation de l'espace dans le roman », *Etudes littéraires*, vol. 3, n° 1, 1970.

Braud, M. (dir.), *Le Récit sans fin. Poétique du récit non clos*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Broca, P., « Cubage des crânes. Révision et correction des résultats stéréomtriques publiés avant 1872 », *Bulletins de la Société d'anthropologie de Paris*, vol. 9, n°1, 1874.

Brooks, P., *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1992 [1984].

Buci-Glucksmann, Ch., *L'œil cartographique de l'art*, Paris, Éditions Galilée, 1996.

Calvino, I., « Le Voyageur dans la carte », *Collection de sable*, Manganaro, J.-P. (trad.), Paris, Éditions du Seuil, Paris, 1986.

Camus A., Bouvet, R. (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, et Québec, Presses de l'université du Québec, 2011.

Caquard, S., Fiset, J-P., « How can we map stories ? A cybercartographic application for narrative cartography », *Journal of Maps*, vol. 10, n° 1, en ligne : http://dx.doi.org/10.1080/17445647.2013.847387 (consulté le 30/05/17).

Collot, M., « Pour une géographie littéraire », *Dossier LhT* « Le Partage des disciplines », n° 8, Mai 2011, en ligne : http://www.fabula.org/lht/8/collot.html (consulté le 31/10/16).

Covindassamy, M., Djament-Tran, G., « Cartographier *Les Anneaux de Saturne* de W. G. Sebald. Une gageure pour la cartographie et la théorie littéraire », *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Maléval, V., Picker, M., Gabaude, F. (dir.), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012.

Dällenbach, L., *Mosaïques*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

Debeaux G., « L'Hypertexte et ses prédécesseurs : cartographier un jardin aux sentiers qui bifurquent », *Sens-Public*, Dossier *Repenser le numérique au XXIe siècle*, Sinatra M. E., Sinclair S. (dir.), février 2015, en ligne : http://www.sens-public.org/spip.php?article1145 (consulté le 11/03/15).

Deleuze G., Guattari, F., *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 2002.

Des Places, E., « Le passage mathématique de *L'Epinomis* (990 c 5-991 a 4) et la théorie des irrationnelles », *Revue des Etudes Grecques*, vol. 45, n° 228, 1935.

D'Humières, C., « Sur le modèle du labyrinthe, lorsque la littérature privilégie le jeu », *Amaltea, Revista de mitocritica*, vol. 1, 2009.

Donà, C., « Les "Cantari" et la tradition écrite du conte populaire », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 20, 2010, en ligne : http://crm.revues.org/12229 (consulté le 11/05/17).

– « La *puella venenata* entre littérature et anthropologie », *Recherches & Travaux*, vol. 82, 2013, en ligne : http://recherchestravaux.revues.org/590 (consulté le 11/05/17).

Dunn-Lardeau, B., *Le Voyage imaginaire dans le temps, du récit médiéval au roman post-moderne*, Grenoble, ELLUG, 2009.

Farges, A., « La notion bergsonienne du Temps », *Revue néo-scolastique de philosophie*, vol. 19, n° 75, 1912.

Forest, P., *Textes et labyrinthes*, Mont-de-Marsan, Éditions InterUniversitaires, 1995.

Fraisse, L., *L'œuvre cathédrale. Proust et l'architecture médiévale*, Paris, Éditions José Corti, 1990.

Garnier, X., Zoberman, P. (dir.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2006.

Gervais, B., *La ligne brisée : labyrinthe, oubli et violence*, Montréal, Le Quartanier, 2008.

Grandchamp, J., *Le Labyrinthe dans les films d'horreur. Allégorie d'un désarroi contemporain*, mémoire de Maîtrise soutenu en 2009 et réalisé sous la direction de Catherine Saouter, à l'Université de Québec à Montréal.

Guidée, R., « "Le temps n'existe absolument pas" : photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W. G. Sebald », Atelier littéraire *Photographie et sortie du temps*, en ligne : http://www.fabula.org/atelier.php?Photographie_et_sortie_du_temps (consulté le 31/03/15).

Hamon, P. (dir.), *Littérature et architecture*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 1988.

Hyppolite, P. (dir.), *Architecture, littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2006.

– *Architecture et littérature contemporaines*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012.

Hyppolite, P., Leygonie, A., Verlet, A., *Architecture et littérature : une interaction en question, XXe-XXIe siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.

Jacob, C., *L'Empire des cartes. Approche théorique de la cartographie à travers l'histoire*, Paris, Albin Michel, 1992.

Joliveau, T., Caquard, S., « Instrumenter et analyser les liens entre espace et fiction à l'ère numérique », *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Maleval, V., Picker, M. et Gabaude, F. (dir.), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012.

Krichane, S., « L'intrigue en trois dimensions », *Cahiers de Narratologie*, n° 27, 2014, en ligne : http://narratologie.revues.org/7014 (consulté le 09/03/15).

Lambert, F., « Espace et narration : théorie et pratique », *Études Littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998.

Langlois, P., Denain, J.-C., « Cartographie en anamorphose », *Cybergeo : European Journal of Geography*, en ligne : http://cybergeo.revues.org/129 (consulté le 31/05/17).

Leblond, D., *Optiques de la fiction : pour une analyse des dispositifs visuels de quatre romans britanniques contemporains (*Time's arrow *de Martin, Amis,* Gut Symmetries *de Jeanette Winterson,* Cloud Atlas *de David Mitchell,* Clear *de Nicola Barker)*, thèse soutenue en 2016 et réalisée sous la direction de Catherine Bernard, à l'Université Sorbonne Paris Cité.

Le Bras, H., « La métaphore du labyrinthe chez Kafka », *La Revue Européenne des Sciences Sociales*, n° 38-117, 2000.

Lovito, G., « Le mythe du labyrinthe revisité par Eco théoricien et romancier à des fins cognitives et métaphoriques », *Cahiers d'études romanes*, n°27, 2013, en ligne : https://etudesromanes.revues.org/4141 (consulté le 02/05/17).

Maléval, V., Picker, M., Gabaude, F. (dir.), *Géographie poétique et cartographie littéraire*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2012.

Milon A., Perelman, M. (dir.), *Le livre et ses espaces*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2012.

Morel, J., *Cartographie du Cycle de Nedjma de Kated Yacine. Modélisation spatiale d'un récit littéraire*, thèse soutenue en 2016 et réalisée sous la direction d'Anne Douaire-Banny et Louis Dupont, à l'Université Rennes 2.

Moretti, F., *Graphes, cartes et arbres*, Dobenesque, E. (trad.), Paris, Les Prairies ordinaires, 2008.

Peyronie, A., « Labyrinthe », *Dictionnaire des mythes littéraires*, Brunel, P. (dir.), Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

Pier, J., « Configurations narratives », *Narratologies contemporaines. Nouvelles approches pour la théorie et l'analyse du récit*, Pier, J., Berthelot, F. (dir.), Paris, Éditions des archives contemporaines, 2010.

Philibert, M., *Le Labyrinthe, un fil d'Ariane*, Monaco, Éditions du Rocher, 2000.

Pouillon, J., *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1993 [1946].

Reed Doob, P., *The Idea of the Labyrinth. From Classical Antiquity trhough the Middle Ages*, Ithaca, Cornell University Press, 1992.

Ricœur, P., *Temps et Récit*, *L'intrigue et le récit historique* (T1), Paris, Éditions du Seuil, 1983.

– *Temps et Récit*, *La Configuration dans le récit de fiction* (T2), Paris, Éditions du Seuil, 1984.

– *Temps et Récit*, *Le Temps raconté* (T3), Paris, Éditions du Seuil, 1985.

Rigeade, A.-L., « Le présent : du temps de l'écriture au temps de la lecture », *TRANS-*, n° 3, 2007, en ligne : http://trans.revues.org/139 (consulté le 08/03/15).

Rouiller, C., *Pour une lecture expérimentale du lieu du texte : Architectures, espaces et plans chez Robert Pinget, Maurice Roche et Claude Simon*, thèse soutenue en 2003 et réalisée sous la direction de Jean-Claude Liéber, à l'université François Rabelais de Tours.

Roullin, J.-F., *Vocabulaire critique d'architecture à l'usage des étudiants et de ceux qui aspirent à le devenir*, Rennes, Prennes Universitaires de Rennes, 2016.

Ryan, M.-L., « L'expérience de l'espace dans les jeux vidéo et les récits numériques », *Cahiers de Narratologie*, n° 27, 2014, en ligne : http://narratologie.revues.org/6997 (consulté le 08/03/15).

Samoyault, T., « Une montre cassée », *Littérature*, vol. 129, nº 1, 2003.

– *La montre cassée*, Lagrasse, Verdier, 2004.

Santarcangeli, P., *Le Livre des labyrinthes. Histoire d'un mythe et d'un symbole*, Lacau, M. (trad.), Paris, Gallimard, 1974 [1967].

Schnyder, P., *Temps et roman*, Paris, Orizons, 2007.

Siganos, A., *Le Minotaure et son mythe*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

Szilas, N., « Où va l'intrigue ? Réflexions autour de quelques récits fortement interactifs », *Cahiers de Narratologie*, n° 27, 2014, en ligne : http://narratologie.revues.org/7065 (consulté le 09/03/15).

Terrasse, J., *Le temps et l'espace dans les romans de Diderot*, Voltaire foundation, « Studies on Voltaire and the eighteenth century », n° 379, Oxford, 1999.

Thouard, D., *L'interprétation des indices : enquête sur le paradigme indiciaire avec Carlo Ginzburg*, Centre national de la recherche scientifique, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

Villeneuve, J., *Le sens de l'intrigue, ou La narrativité, le jeu et l'invention du diable*, Laval, Presses université Laval, 2003.

Vion-Dury, J., Grassin, J.-M., Westphal, B. (dir.), *Littérature et espaces*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2003.

Westphal, B., *La géocritique : réel, fiction, espace,* Paris, Éditions de Minuit, 2007.

Willocq, P., « Ombres et lumières. Architecture énonciative dans *Le Pays* (2005) de Marie Darrieussecq », *Etudes Littéraires*, vol. 42, n°1, 2011.

Table des matières

REMERCIEMENTS 3

AVERTISSEMENT 5

SOMMAIRE 7

INTRODUCTION 9

De l'enchâssement narratif à la multiplication des récits 13
Linéarité contrariée et mise en intrigue 20
Placer au cœur la question du dispositif 26
Multiplication des récits et mise en intrigue : une problématique 41

- PARTIE 1 - LA MULTIPLICATION DES RÉCITS : DÉFINITION, FONCTIONNEMENT, ENJEU 45

CHAPITRE 1. PROPOSITION DE DÉFINITION DE LA MULTIPLICATION DES RÉCITS 49

I. LA MULTIPLICATION DES RÉCITS : UN OBJET D'ÉTUDE 49
A. La multiplication, à l'intersection du livre et des récits 49
1) Multiplier les livres 50
2) Multiplier les récits : la question de la narration en présence 54
B. Diversité des pratiques : de l'insertion à la multiplication des récits 57
1) L'enchâssement narratif : un objet construit 57
2) Diversité des pratiques 61
II. CHOIX DU VOCABULAIRE 71
A. Narratologie de l'enchâssement 71
1) Tzvetan Todorov et les « Hommes-récits » 71
2) Insertion et niveaux narratifs chez Genette 73
3) Suites narratologiques 80
B. Multiplicité (I. Calvino) 83
C. Diffraction narrative (R. Audet) 90
III. APPROCHES À DIFFÉRENTES ÉCHELLES 94
A. De la phrase au texte : questions de subordination 94
B. De l'énoncé à l'énonciation : la délégation de la parole 97

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

C. Du récit aux récits : nature des éléments insérés 100
D. Du roman au cycle : circulations et interférences 103
IV. La multiplication des récits 106
Chapitre 2. Le fonctionnement de la multiplication des récits : typologies 111
I. Le livre et l'hypertexte : radicalisation du questionnement ? 111
II. Les rapports entretenus entre les récits 117
Influence minime ou nulle 117
Relation thématique 119
Relation explicative 121
Relation prédictive 122
Relation persuasive 122
Relation dramatique 123
Relation narrative 123
III. Le type de structure 125
A. Coordination dominante 126
1) La ronde 126
2) Le court-circuit 129
B. Subordination dominante 131
1) Enchâssement 131
2) Spirale et enchâssement inverse 136
C. L'hypertexte et la non-linéarité 138
IV. Le type d'esthétique impliquée 140
A. Poétique du fragment 140
1) Fragment, discontinuité, totalité 141
2) Une « œuvre composée » : vers une esthétique du recueil ? 146
B. Esthétique de la diversion 151
1) Stratégies d'interruption et de relance 151
2) Fonctions et effets 155
Chapitre 3. Les enjeux d'une littérature multiple 159
I. Une littérature de l'excès 159
A. L'œuvre monstre 159
1) Le monstre dans l'œuvre 160
2) L'œuvre comme monstre 166
3) Vers des romans de l'excès ? 169
B. Infinitiser l'œuvre 170
C. Le risque de l'illisible 175
II. Emblème postmoderne ? 180

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

A. Mise au point sur la notion 180
1) La postmodernité 181
2) Le postmodernisme 183
3) Postmodernisme et littérature 185
B. Un ancrage diversifié 188
1) *Le Château des destins croisés*, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *« 53 jours »* : des œuvres à la frontière 188
2) *Cloud Atlas*, *Courts-circuits*, *La Maison des feuilles* : questionner des évidences 191
3) Le postmodernisme et la question médiatique : penser l'après ? 195
C. Vers un épimodernisme (E. Bouju) ? 199
III. PLAISIR ROMANESQUE, PLAISIR DU ROMANESQUE 206
A. L'énergie romanesque 207
B. La littérature du/au second degré 211
1) Littérature métatextuelle 211
2) Des œuvres à mode d'emploi 215
C. Le lecteur intrigué, prémisses 218

- PARTIE 2 - MULTIPLICATION DES RÉCITS ET MISE EN INTRIGUE 223

CHAPITRE 4. LA MISE EN INTRIGUE : DÉFINITIONS CROISÉES 227
I. L'INTRIGUE DANS SON RAPPORT AU TEMPS 227
A. L'intrigue est une notion temporelle 228
B. L'intrigue a une vertu configurante 232
1) Définition de la configuration 233
2) Intrigues configurantes 235
C. Limite de l'approche 242
II. UNE LECTURE SOUS TENSION 244
A. « Une relation d'interdépendance entre tension et intrigue » : poétique de l'intrigue 244
1) Définition de la tension narrative 245
2) Du suspense à la curiosité 247
B. Multiplication des récits et réticence 250
C. Le lecteur intrigué, suite (1) 256
III. LE CAS DE L'HYPERFICTION : UNE APPROCHE À RENOUVELER ? 259
A. Avancer contre la fin : l'exemple de *253* 259
1) Une polystructure 260
2) Tension entre refus de la linéarité et survalorisation de la fin 265
3) *253* ou l'espoir de l'intrigue 269

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

B. L'hypertexte et son rapport à l'intrigue 272
CHAPITRE 5. FORMES DE L'INTRIGUE DANS LES ROMANS AUX RÉCITS MULTIPLES 279
I. LE MODÈLE DE L'ENQUÊTE ET SES SUITES 279
A. L'enquête comme matrice de l'intrigue 280
1) Fonctionnement de l'enquête 280
2) Reprises et subversions 283
Emblématique *« 53 jours »* 283
Déviances de l'enquête : *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *La Maison des feuilles* 286
Enquête et mimétisme 290
B. Genres voisins 292
II. (EN)QUÊTE ET POSTURE DU LECTEUR 297
A. Des personnages enquêteurs… 298
B. … Au lecteur en détective 303
III. INTERACTIVITÉ DE L'INTRIGUE : LE LECTEUR INTRIGUÉ, SUITE (2) 310
A. Définition du récit interactif 310
1) Interactivité 310
2) Récit interactif 313
B. Sous-détermination, surdétermination de l'intrigue 316
1) Narrations émergentes 316
2) Narration et contrainte 322
C. Vers une littérature du jeu 328
CHAPITRE 6. FIGURATIONS TEMPORELLES 335
I. REPRÉSENTATIONS DU TEMPS DANS LE CORPUS 335
A. Discours sur le temps 335
Le temps comme fatalité : *Le Château des destins croisés* et *253* 336
Le temps comme flux : *Luminous Airplanes* 338
Mesurer le temps ? Quelques montres cassées 340
Représentation du temps dans *Cloud Atlas* 344
B. Structure du récit, progression de l'intrigue et conception du temps 348
C. Œuvres du temps, œuvres de l'espace ? 353
II. DÉSORIENTATION TEMPORELLE ET MISE EN RÉCIT 356
A. (Subversion des) repères temporels 356
B. Ordre et désordre des événements 362
C. Paradoxe de la figuration du temps : représenter le (hors-)temps de la lecture 368
III. LA LINÉARITÉ EN QUESTION 373
A. Récits linéaires, multilinéaires et non-linéaires 373
B. Linéarité du récit, du dispositif, de la lecture 377

- PARTIE 3 - LIRE COMME ON ARPENTE : SPATIALISATION DE L'INTRIGUE 383

CHAPITRE 7. CONSTITUTION D'ESPACES 389

I. REPRÉSENTATIONS DE L'ESPACE DANS LE CORPUS 389

A. Caractérisation de l'espace dans les œuvres du corpus 389

1) « Lasciate ogni speranza, Voi ch'entrate » : *La Maison des feuilles* ou l'espace menaçant 390

2) L'espace en réseau : *Cloud Atlas*, *Courts-circuits* et les hypertextes de fiction 397

3) Le lieu : la bibliothèque 400

B. Arpenter le monde 405

C. Approfondir l'espace 410

II. MULTIPLICATION DES MONDES DE LA FICTION, UNE QUESTION DE FRONTIÈRE 415

A. Les niveaux de réalité : seuils, frontières 415

B. Dédoublements fictionnels, cohabitations diégétiques 419

C. Interroger le rapport de la fiction au réel 424

III. COURT-CIRCUITER LES FRONTIÈRES, BROUILLER LES ESPACES 431

A. De la mise en abyme à la métalepse 431

B. Drôles d'espaces 445

1) Boucle, miroir, kaléidoscope et autres figures signifiantes 445

2) Une dialectique de la surface et de la profondeur 450

IV. FIGURER L'ENTRÉE DANS UN MONDE 452

CHAPITRE 8. ESPACE NARRATIF : LE LECTEUR EN CARTOGRAPHE 459

I. FIGURATIONS SPATIALES DE L'INTRIGUE 459

A. Arborescence ou rhizome ? 460

B. Architectures narratives 465

1) Apports de l'architecture 466

2) Une figure spécifique : le labyrinthe 468

Labyrinthe : récit 469

Labyrinthe : forme 473

Labyrinthe : sens 475

Focus : le labyrinthe dans *La Maison des feuilles* 478

La littérature du labyrinthe 484

II. LIRE, PARCOURIR, REGARDER ? LE LECTEUR INTRIGUÉ, FIN 486

A. Investissement de l'espace textuel : que lit-on ? Comment lit-on ? 486

B. Espace du texte dans l'hypertexte de fiction 494

C. Lire ou prendre en main ? 500

III. CARTOGRAPHIES LITTÉRAIRES 503

A. Cartes et schémas 503

B. Représentations d'auteurs 506
C. Représentations de lecteurs 512
Étude de cas 1 : *253* ou la carte d'un itinéraire 512
Étude de cas 2 : *Luminous Airplanes*, *La Maison des feuilles* ou la carte exhaustive 515
Bilan 518
CHAPITRE 9. LA STÉRÉOMÉTRIE LITTÉRAIRE 519
I. DÉFINITION 519
A. Une notion de géométrie 520
B. La stéréométrie sébaldienne 522
C. Les outils de la stéréométrie 528
II. ENJEUX ET MISE EN ŒUVRE 530
A. Peut-on mesurer le récit ? 530
B. Mises en œuvre 533
1) « La Terre est ronde » : modéliser la coordination et ses courts-circuits 535
2) « Posséder, si pareille chose existait, une cartographie des nuages » : stéréométrie des temps de la fiction 541
3) *Le Château des destins croisés* : une « machine narrative combinatoire » 545
4) Modéliser le refus de la linéarité : *La Maison des feuilles* et les hypertextes de fiction 548
C. La stéréométrie littéraire : un bilan 551

CONCLUSION 555

INDEX DES AUTEURS 567

INDEX DES NOTIONS 569

TABLE DES ILLUSTRATIONS 577

ANNEXES 579

ANNEXE 1 – ORGANISATION DES RÉCITS DANS *COURTS-CIRCUITS* 579
ANNEXE 2 – EXTRAITS DE *BATS OF THE REPUBLIC* (DODSON, Z. T., 2013) 583
ANNEXE 3 – LUMINOUS AIRPLANES, « DEAD END » 584
ANNEXE 4 – *SI PAR UNE NUIT D'HIVER UN VOYAGEUR*, SCHÉMAS 585
ANNEXE 5 – SCHÉMA DE LECTURE DE *HOUSE OF LEAVES* 587
ANNEXE 6 – *HOUSE OF LEAVES*, EXTRAIT DU CHAPITRE IX 588
ANNEXE 7 – *HOUSE OF LEAVES*, DOUBLE PAGE DE GARDE 589

ANNEXE 8 – *LE CHÂTEAU DES DESTINS CROISÉS*, « MOTS-CROISÉS » **590**

ANNEXE 9 – PAGE D'ACCUEIL DE *253* **591**

ANNEXE 10 – *253*, LISTE DES RAMES DE MÉTRO **592**

ANNEXE 11 – CARTE PROPOSÉE DANS *LUMINOUS AIRPLANES* (EXTRAIT) **593**

ANNEXE 12 – SCHÉMA DE LECTURE DE *LUMINOUS AIRPLANES* **594**

ANNEXE 13 – *INCEPTION*, CHANGEMENT DE NIVEAU DE RÉALITÉ **595**

ANNEXE 14 – COUVERTURES DE *HOUSE OF LEAVES* ET *LA MAISON DES FEUILLES* **596**

ANNEXE 15 – *LA MAISON DES FEUILLES*, NOTES CALLIGRAMMES 123 ET 187 **597**

ANNEXE 16 – COUVERTURE DE L'ÉDITION FOLIO DE *« 53 JOURS »* **598**

ANNEXE 17 – *HOUSE OF LEAVES*, COLLAGE #1 **599**

ANNEXE 18 – *LA MAISON DES FEUILLES*, LA CHUTE DE WILL NAVIDSON **600**

ANNEXE 19 – *253*, « ADVERTISEMENT, 4 » **601**

ANNEXE 20 – HISTOIRE LITTÉRAIRE STÉRÉOMÉTRIQUE, REVUE ET CORRIGÉE **602**

LISTE DES ANNEXES NUMÉRIQUES **603**

BIBLIOGRAPHIE **605**

CORPUS **605**

CORPUS PRIMAIRE 605

CORPUS SECONDAIRE (SÉLECTION) 605

Autres œuvres des auteurs du corpus primaire 605

Romans et récits 607

Films et séries 610

ŒUVRES CITÉES ET MENTIONNÉES 610

BIBLIOGRAPHIE CRITIQUE **611**

SUR AUTEURS 611

NOTIONS GÉNÉRALES 616

Notions littéraires 616

Autres notions 622

ÉTUDES SUR LA MULTIPLICATION DES RÉCITS 623

Perspectives historiques 623

Analyses du discours narratif 625

ÉTUDES SUR LA LITTÉRATURE NUMÉRIQUE 627

ÉTUDES SUR LA MISE EN INTRIGUE ET LES RAPPORTS DU RÉCIT AU TEMPS ET À L'ESPACE 630

TABLE DES MATIÈRES **635**

Debeaux, Gaëlle. Multiplication des récits et stéréométrie littéraire : d'Italo Calvino aux épifictions contemporaines - 2017

Gaëlle Debeaux

Multiplication des récits et stéréométrie littéraire. D'Italo Calvino aux épifictions contemporaines.

Résumé : Depuis les romans oulipiens d'Italo Calvino – *Si par une nuit d'hiver un voyageur* et *Le Château des destins croisés* – jusqu'aux hypertextes de fiction se joue une redéfinition de la forme et des enjeux de l'enchâssement narratif. Ce travail vise, à partir d'un corpus contemporain, à explorer les mutations que connaît cet agencement de récits perçu comme traditionnel et théorisé en France dans les années 1960 par Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Nous proposons, avec la notion de *multiplication des récits*, un assouplissement de ses contours afin d'aborder un corpus d'œuvres romanesques cherchant à tisser ensemble plusieurs récits tout en brouillant les repères hiérarchiques impliqués par les notions d'enchâssement ou d'insertion. Croisant approche narratologique et prise en compte de la réception, ce travail se donne pour objectif d'interroger ce qu'est la multiplication des récits en ne perdant jamais de vue ses effets, en particulier sur la mise en intrigue (P. Ricœur) : comment comprendre et analyser la *réception passionnée* (R. Baroni) du lecteur face à des œuvres parfois monstrueuses, entremêlant les strates narratives et courant le risque du désordre, de la perte et de l'illisible ? Nous proposons de suivre à la trace le lecteur intrigué, protagoniste de cette étude et arpenteur ou géomètre des espaces fictionnels et textuels ouverts par la multiplication des récits, à travers sa progression dans des romans – imprimés ou numériques – qui placent au cœur de leurs enjeux la question du dispositif narratif.

Mots-clés : multiplication des récits, stéréométrie littéraire, intrigue, narration, métafiction, matérialité, Oulipo, hypertexte de fiction, littérature numérique, objet livre.

Narrative Multiplication and Literary Stereometry. From Italo Calvino to Contemporary Epifictions.

Abstract : From the Oulipian novels of Italo Calvino – *If on a Winter's Night a Traveller* and *The Castle of Crossed Destinies* – to contemporary hyperfiction, a redefinition of the form and the issue of embedding narratives has taken place. Based on a contemporary corpus, this work aims to explore the mutations of such a narrative structure seen as traditional and theorised by French narratologists (G. Genette, T. Todorov) during the 1960s. The notion of *narrative multiplication* seeks to increase its potential in order to address a broader field of novels which try to intertwine several narratives at the same time as to interfere with the hierarchical frames of reference implied by embedding narratives. At the crossroads of narratology and theories of reception, this work questions what is narrative multiplication while keeping in mind its effects on the reader and on the plot (P. Ricœur) : how can we understand and analyse the reader's *passionate reception* (R. Baroni) of monstrous novels, interweaving narrative levels and playing with disorder, loss and illegibility ? We offer to follow closely the intrigued reader, protagonist of this study and surveyor or geometrician of fictional and textual spaces created by narrative multiplication, through her progress in novels – printed or digital – which put at the centre of their concerns the question of narrative devices.

Keywords : narrative multiplication, literary stereometry, plot, narration, metafiction, materiality, Oulipo, hyperfiction, digital literature, object book.